Pedro Augusto Vieira Santos

Restauero,
~~arte contemporânea,~~
espaço [público]
etc.

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl

São Paulo, 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Uma vez que a banca examinadora não indicou alterações ou correções, as correções limitam-se a erros pontuais de digitação. As imagens foram salvas em baixa resolução. Para imagens em alta resolução o autor poderá ser contactado.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

SANTOS, Pedro Augusto Vieira
Restauro, arte contemporânea, espaço público etc. / Pedro Augusto
Vieira Santos; orientadora Beatriz Mugayar Kühl. – São Paulo, 2020.
304.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo. Área de Concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo.

1. Cesare Brandi 2. Carmela Gross 3. Mary Vieira 4. Waltercio Caldas.
I.Kühl, Beatriz Mugayar, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://fau.usp.br/fichacatalografica/>>

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. **Restauro, arte contemporânea, espaço público etc.** 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profa. Dra.
Instituição
Julgamento

Profa. Dra.
Instituição
Julgamento

Profa. Dra.
Instituição
Julgamento

Profa. Dra.
Instituição
Julgamento

Profa. Dra.
Instituição
Julgamento

Monovolume: liberdade em equilíbrio, 1982

Mary Vieira

Aos nossos,
da Bueno de Paiva,
da Tutoia,
da Paulista,
da Augusta,
da Bela Cintra,
da Cristiano Viana,
da Paulo Simoni,
da Ginori,
da Vicente Risola.

Agradecimentos

O doutorado foi marcado por muitos novos encontros, igualmente pela permanência de outros, que trago da graduação e do mestrado, e também das ruas. Agradeço a cada um desses amigos, que certamente se reconhecerão na tese, e a ausência de qualquer nome não diminui minha gratidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelas bolsas concedidas, uma institucional por intermédio da FAU USP e outra pelo Programa Institucional de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), auxílios de fundamental importância para o desenvolvimento desta tese.

Os agradecimentos se estendem também aos funcionários da Secretaria e aos integrantes das Comissões da Pós-graduação da FAU, que colaboraram em todos esses processos e trabalham incessantemente para a excelência desse programa de pós-graduação.

Agradeço à professora Beatriz Mugayar Kühl, pelo rigor e sensibilidade e pela confiança nesses mais de dez anos de orientação.

À Manoela Rossinetti Rufinoni e à Sônia Salzstein, agradeço pela generosidade das leituras na banca de qualificação. As questões levantadas naquele momento, se não puderam ser respondidas no texto, certamente conduziram o desenvolvimento da pesquisa, e muitas ainda são latentes.

À Simona Salvo, da Università degli Studi di Roma La Sapienza, por todo o apoio para a realização do estágio no exterior, que contou com sua supervisão, e também pelo interesse constante em consolidar os laços entre a FAU USP e aquela instituição. Agradeço, ainda, aos professores da graduação e da Scuola di Specializzazione que me acolheram em suas aulas, em especial Emanuella Chiavone, Donatella Fiorani e Giovanni Carbonara.

Ao Claudio Varagnoli, da Università G. D'Anuzio di Chieti-Pescara, pelas atividades que pude acompanhar na instituição, pela interlocução constante e, principalmente, por compartilhar comigo um pouco da cultura romana.

Ao Tommaso Palazzi e toda sua família, agradeço pelo acolhimento, histórias, estórias e receitas.

Aos funcionários das bibliotecas e arquivos, sempre discretos naqueles espaços silenciosos, mas nossos verdadeiros cúmplices de pesquisa. A começar pelos da FAU, do MAC, e arquivo multimeios do CCSP, conhecidos de longa data em São Paulo. E também aos funcionários daquelas consultadas em Roma, na La Sapienza, na Roma Tre, Hertiziana, ISCR e, de forma muito especial, não só pelos livros, agradeço aos funcionários do Iccrom.

Às professoras Claudia Terezinha Soares e Helena Ayoub Silva, pelas conversas animadas, e animadoras, durante o estágio PAE. Aos colegas da pós-graduação, em especial Rosane Picolo Loretto, pelos mesmos motivos! Aos alunos dos cursos de arquitetura da Escola da Cidade e do Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé, por me levarem ao questionamento constante do que achava já conhecer.

À Carmela Gross e ao Waltercio Caldas, certamente pela disponibilidade, pelos esclarecimentos e pelas contribuições para a tese mas, principalmente, por suas obras, e pelas conversas deliciosas.

Agradeço ao Apô, à Alê, ao Zé e à Gabi, com quem pude desenhar calçadas e corrimãos e livros. Ao Thiago, com quem pude ser artista. Ao Alfredo, à Mabe e à Marilã. Agradeço aos artistas com quem tive a oportunidade de trabalhar e aprender.

À Marina e à Pati. À Carin, à Carol e ao Fabinho.

Ao Luiz, mais uma vez, e por quantas forem necessárias.

Fronteira/Fonte/Foz, 2001
Carmela Gross

*La proprietà privata delle opere d'arte,
ecco quel che è immorale.*

Cesare Brandi
Carmines, 1945

Resumo

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. **Restauro, arte contemporânea, espaço público etc.** 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A tese trata de questões teóricas suscitadas pelo restauro da arte contemporânea, tomando como ponto de partida três obras específicas de Carmela Gross, Mary Vieira e Waltercio Caldas, localizadas, respectivamente, em Laguna, SC, Belo Horizonte, MG e Rio de Janeiro, RJ. Essas obras não apenas *estão no* espaço público, como também o *são* de forma constitutiva. Para o debate de tais questões, parte-se de uma unidade metodológica aplicável a obras de arte e arquitetura, antigas ou recentes, insistindo, assim, na validade da *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi. A validade da *Teoria* é comprovada não apenas pela análise dos casos, mas, também, por um percurso epistemológico que se buscou construir, a partir da própria produção teórica de Brandi, de recortes de sua fortuna crítica e da literatura sobre o restauro da arte contemporânea. Finalmente, buscou-se demonstrar como a arte contemporânea e o restauro possuem instrumentos cognitivos e operacionais semelhantes e que atuam em reciprocidade, criando um círculo virtuoso, guardadas as especificidades de cada um.

Palavras-chave:

Restauro. Cesare Brandi. Carmela Gross. Mary Vieira. Waltercio Caldas.

Abstract

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. **Conservation, contemporary art, public space etc.** 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The thesis addresses some theoretical issues raised by the conservation of contemporary art, taking as its starting point three specific artworks by Carmela Gross, Mary Vieira and Waltercio Caldas, located, respectively, in Laguna, SC, Belo Horizonte, MG and Rio de Janeiro, RJ. These works not only are in, they are the public space itself. For this purpose, it uses a methodological unit applicable to works of art and architecture, old or recent, insisting on the validity of Cesare Brandi's Theory of Restoration. This validity is demonstrated not only by the analysis of the cases, but also by an epistemological path that we sought to build, from Brandi's own theoretical production, part of his critical fortune and the literature on the conservation of contemporary art. Finally, it seeks to demonstrate how contemporary art and conservation have similar cognitive and operational instruments and act in reciprocity, considering the specificities of each one.

Key-words:

Restauro. Cesare Brandi. Carmela Gross. Mary Vieira. Waltercio Caldas.

SUMÁRIO

Introdução [15]

Capítulo 01

RESTAURO, ARTE CONTEMPORÂNEA E ESPAÇO PÚBLICO, JUNTOS [35]

1.1 Alguns recortes da produção artística no espaço público [41]

A experiência da arte na cidade, a rua [47]

A experiência da arte filtrada pelas instituições [54]

A experiência da obra mediada pelo documento [59]

1.2 Questões teóricas concernentes ao restauro da arte moderna e contemporânea [64]

Cisão metodológica [72]

Contribuições teóricas, alguns recortes bibliográficos [81]

Todos leram Brandi [86]

Algumas contribuições pioneiras para o restauro da arte moderna e contemporânea [93]

Capítulo 02

RESTAURO E ARTE CONTEMPORÂNEA COMO INSTRUMENTO CRÍTICO [106]

2.1 Uma leitura de Brandi, hoje [116]

2.2 Atualizando o debate [135]

Matéria [148]

Tempo [152]

Autor(ia) e mercado [157]

2.3 Não se restaura o que não pode ser restaurado [164]

2.4 Uma via de mão dupla: reconhecimento e crítica em ato [173]

Capítulo 03

ESPAÇO PÚBLICO: MOTIVAÇÃO PARA A PRODUÇÃO E O RESTAURO DA ARTE [182]

3.1 Produção, documentação, difusão, restauro [192]

3.2 Alguns casos selecionados no Brasil [206]

Mary Vieira [213]

Waltercio Caldas [229]

Carmela Gross [247]

Considerações finais Rigor e sensibilidade [271]

Referências bibliográficas [281]

Nomear uma tese assemelha-se a uma equação em que forma, conteúdo e função são variáveis que podem ser arranjadas de diversas maneiras. Havendo uma função clara – apresentar um conteúdo –, faltava-lhe uma forma que participasse dessa equação. Muitas vezes o título assume um caráter descritivo e comunica objetivamente seu conteúdo ou, em alguns casos, vale-se de figuras de linguagem. Aqui, vale-se também de um recurso visual da própria escrita.

Restauro, ~~arte contemporânea~~, espaço [público] etc. é o título do resultado das pesquisas desenvolvidas no programa de doutoramento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) e que será apresentado neste volume. Não se trata de um artifício meramente visual, mas de um exercício de síntese para dar título às reflexões que seguem, e que se distanciam de objetivos e de conclusões precipitadas.

O título inicial da pesquisa, “Preservação e Restauro da arte contemporânea no espaço público: contribuições para a urbanidade” causava uma série de desconfortos, que serão comentados ao longo do texto pois fizeram parte de toda a trajetória de investigação. Foi a partir desses desconfortos, da falta de compreensão (por parte do autor ou de qualquer interlocutor), que a pesquisa se orientou. Preservação, restauro ou conservação? Arte moderna ou contemporânea? Espaço público, escultura ao ar livre ou arte pública? A contribuição para a urbanidade é uma constatação ou um desejo? Finalmente, qual contribuição uma tese pode oferecer ao panorama científico? Listas, tabelas, gráficos, conclusões?

Independente das diferenças operacionais entre preservação, conservação, manutenção e restauro as reflexões pertinentes são sintetizadas em uma única palavra, que designa essa ampla disciplina, o **restau**ro (em *bold*, carregada de significados para além de sua acepção comum), como teorizado por Cesare Brandi. Decompor o termo será feito em momentos apropriados ao longo da tese. Interessa, neste momento, caracterizar o restauro como ato de cultura, defender uma unidade metodológica aplicável a obras antigas e recentes, de arte e arquitetura, e cujas reflexões são voltadas ao futuro.¹ Interessa, também, inscrever o restauro como disciplina consolidada que vem colaborando para o campo do patrimônio, que assistiu a uma expansão vertiginosa de temas nas últimas décadas, mas que não por isso pode ignorar as contribuições entendidas, pejorativamente, como clássicas ou tradicionais – e que são ainda muito

¹ Este uso é defendido por Cesare Brandi, cuja experiência e produção teórico-prática é um colosso que embasa, por concordância ou discordância, as reflexões sobre o restauro a partir da segunda metade do século XX até hoje, e que reverbera inclusive no Brasil. Defesa também feita por Beatriz Mugayar Kühl, que no país é responsável pelas mais fundamentadas e atuais reflexões sobre o tema e sua difusão. Endereçar as reflexões ao futuro é também uma menção à chamada de Marc Augé, “Para onde foi o futuro?”, que será retomado ao longo da tese. Na tese, restauro parte da definição dada por Cesare Brandi, mas são muitas as variações, como se pode ver em Torsello, 2005. Fato é que Brandi, já em sua *Teoria*, alarga a discussão para além da arte, tratando de arquitetura, belezas naturais e ambientes urbanos.

relevantes e necessárias. Ademais, visa combater o uso inapropriado de outros re-, como revitalizar, requalificar.²

A distinção entre **arte contemporânea** e moderna, entre arte e não arte, ou mesmo a definição de qualquer uma delas, é tarefa para Sísifo. E todas as tentativas são válidas. A partir das primeiras décadas do século XX até hoje, a pluralidade das manifestações artísticas, bem como o alargamento do que se considera produção de interesse cultural – os objetos do restauro –, faz com que a todo tempo neguemos ou questionemos o que seja arte. Tomou-se emprestada, para o título da tese, a solução dada por Giorgio Agamben, que isolou e tracejou a palavra **arte** em um de seus escritos.³ Tomemos essa negação ou questionamento como princípio e, quando for o caso, passemos a classificações.⁴ Ao longo da tese, para tornar a escrita mais fluida, a locução arte contemporânea – designando grande parte da produção que vem de meados dos século XX até hoje –, será utilizada, e poderá ser alternada com outras locuções quando se julgar necessário. Não se trata de um recorte estritamente temporal, mas que também não pode ser ignorado. Ainda que os objetos iniciais da tese datem de 1982, 1996 e 2001 (*Monovolume: liberdade em equilíbrio*, de Mary Vieira; *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas; e *Fronteira/Fonte/Foz*, de Carmela Gross, respectivamente), considera-se o fato de que a tese foi entregue transcorridos já vinte anos do século XXI, e por isso foi feito um esforço para que produções mais recentes estivessem incluídas ao longo do texto. Usa-se arte contemporânea mais para marcar a especificidade da discussão na disciplina do restauro do que na própria produção artística que, seja moderna ou contemporânea, é sempre arte.

O vocábulo espaço possui significados variados em diversas disciplinas e costuma ser composto com um adjunto, visando a esclarecer seu uso – o espaço físico, o espaço pictórico, o espaço social, o espaço virtual... o **espaço [público]**. Acontece que público também não resolve o problema, pois não designa exatamente o contrário de privado. Parte-se da ideia que o espaço é público, como defendia Milton Santos, mesmo em suas interações com a esfera privada. Então o adjetivo torna-se pleonástico, e por isso no título é colocado entre colchetes. Independente de se tratar de propriedade pública ou privada,

² De acordo com Beatriz Kühl “Muitos buscam contornar o problema com uma série de ‘novos’ termos, que têm aparecido com frequência, mas que não sobrevivem à luz de uma acurada crítica epistemológica.” Giovanni Carbonara lembra que Roberto Pane, muito cedo, afirma que “o restauro não se pode identificar com a ‘recuperação’ de um edifício, com a ‘reestruturação’ edilícia, com a simples ‘reparação’ de um bem, mas é qualquer coisa diferente...” Gaetano Miarelli Mariani vai falar em “regurgitações lexicais”. Cf. KÜHL, B. M. Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. In SALCEDO, R. F. B.; BENINCASA, V. *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. 2017, p. 96; CARBONARA, G. Renato Bonelli e il restauro architettonico. Bollettino dell’Istituto Storico Artistico Orvietano n. LXVII/2011, 2012, p. 64; MIARELLI MARIANI, G. Riflessioni su un vecchio tema: il nuovo nella città storica. *Restauro*, n. 164, 2003, pp.11-48.

³ AGAMBEN, G. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 2013, pp. 66-75.

⁴ Waltercio Caldas é certo: “... em arte não temos que classificar para entender, mas, ao contrário, procurar entender para classificar.” SCOVINO, F (org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 98.

de se ter acesso público ou privado, de se constituir de interações públicas ou privadas, interessa a esta tese o que é público, o espaço.⁵ Assim, o espaço público é considerado não apenas como espaço construído, mas como espaço de operações administrativas, legislativas, políticas e estéticas em diálogo com o restauro, ainda que a tese não possa se deter sobre todas essas especificidades.

Muitas constatações deveriam terminar com **etc.** Se a princípio a abreviação denota uma fragilidade intelectual ou incompletude de dados, indica também abertura a novas possibilidades de reflexão e diálogo, novas interpretações. Objetividade nem sempre significa clareza, subjetividade não significa arbitrariedade.⁶ É assustador, num campo vinculado às humanidades, a quantidade de listas, pontos, tabelas, gráficos e conclusões que buscam antes o mérito da nova contribuição do que a reflexão crítica. No campo da preservação, os chamados *decision making process* não indicam uma solução única, mas uma dentre tantas possíveis, sempre justificadas. Para cada solução ou conclusão presente nesta tese, o leitor é convidado a acrescentar um *et cetera*.

Não explicitada no título da tese, vale apresentar sua hipótese: a obra de arte no espaço público e seu restauro enseja (no singular, na singularidade) um círculo virtuoso,⁷ uma situação privilegiada para a produção e manutenção do desenho e da cultura urbana – incluindo aí a arte e a arquitetura, em suas manifestações antigas e recentes –, demonstrando também que a disciplina do restauro não se restringe ao objeto isolado em análise, mas ao contexto em que se insere e que o conforma. Finalmente, demonstra-se a necessidade de se trabalhar com fundamentos teóricos consolidados, que devem ser interpretados para cada caso, lidos em nosso tempo e espaço, e então temos a insistência em uma hipótese que parece ainda encontrar barreiras: a validade da teoria brandiana para a arte contemporânea.

⁵ Sônia Salzstein discute a noção de espaço público de “dentro” da produção artística. Escrito originalmente em 1997, o texto é atual e necessário: “o Brasil até hoje manifesta profunda resistência à dimensão pública da vida social”. Cf. SALZSTEIN, S. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *Novos estudos CEBRAP*, n. 50, março de 1998, p. 176.

⁶ Afirmação recorrente de Beatriz Mugayar Kühl em suas falas, e que é debatido há muitas décadas por Giovanni Carbonara: “esso [o dilema entre conservação e intervenção] può e deve essere affrontato ogni volta con un atto ed una scelta critica che, in quanto tale, è soggettiva, ma non per questo infondata e arbitraria.” CARBONARA, G. *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore, 1976, p. 89.

⁷ A ideia de círculo virtuoso é sugerida por Giovanni Carbonara. Cf. CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997, p. 591.

A diversidade sem interlocução não constitui riqueza, mas dispersão.

Ulpiano Bezerra de Meneses⁸

Esta tese trata da articulação de três temas: o restauro, a arte contemporânea e o espaço público. A pesquisa dá continuidade às investigações realizadas pelo autor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, desde a graduação, quando apresentou a monografia *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*. O restauro da obra de arte no espaço público da cidade, para a qual elegeu uma única obra da artista Mary Vieira como objeto de estudo. Posteriormente, na pesquisa de mestrado, intitulada *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*,⁹ o recorte foi ampliado, e um conjunto de quatro obras bastante distintas entre si da artista mineira foi perquirido. Obras localizadas em espaços públicos de cidades tão diversas como Belo Horizonte (MG), Brasília (DF), Poços de Caldas (MG) e São Paulo (SP), e que reclamavam (e reclamam) intervenções que assegurassem sua correta preservação e transmissão para o futuro: o restauro. Esse recorte possibilitou a construção de uma leitura mais aprofundada da obra de Mary Vieira,¹⁰ bem como exigiu uma primeira revisão bibliográfica¹¹ da disciplina do Restauro e dos problemas impostos pela arte moderna e contemporânea.

Fica claro, assim, que o autor, arquiteto e urbanista, dirige seu interesse ao restauro da arte contemporânea em diálogo com a arquitetura do espaço público, e não ao restauro da arte contemporânea isoladamente ou à arquitetura de exposição. Os problemas teóricos e operacionais relativos a esses temas são tratados à exaustão, principalmente por restauradores, historiadores da arte e cientistas da conservação, mas possuem uma característica que se apresenta como limitação a esta tese: são problemas que consideram a obra isoladamente, dentro dos museus ou laboratórios de restauro; ou são problemas apresentados por obras expostas ao ar livre, em jardins de esculturas, não raro vinculados a museus; ou, ainda, obras efêmeras, que constituem um diálogo com a arquitetura de maneira breve e pontual; ou obras de *land art*, as quais, ainda que estabeleçam um forte vínculo com o espaço onde se inserem, raramente interferem no fluxo e na apreensão do espaço urbano. Restam, ao final, casos isolados de obras de arte

⁸ MENESES, U. T. B. Balanço crítico. In: SALGUEIRO, H. A. (org.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 431.

⁹ Dissertação defendida em 28 de abril de 2015, sendo a banca examinadora composta por: Beatriz Mugayar Kühl (FAU USP), Cristina Freire (MAC USP) e Simone Scifone (FFLCH USP).

¹⁰ A pesquisa de mestrado deu origem à dissertação bem como possibilitou explorar a produção de Mary Vieira em perspectivas diversas, o que pode ser visto nos artigos publicados sobre o tema pelo autor, elencados na bibliografia.

¹¹ A revisão, entretanto, voltou-se aos problemas levantados pelas obras em análise, e não a uma ampla revisão das discussões do tema. Tratou-se de uma leitura bastante dirigida.

01 São Paulo: Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo.

02 Belo Horizonte: Monovolume: liberdade em equilíbrio

03 Brasília: Polivolume: ponto de encontro

04 Poços de Caldas: Boate Azul

contemporâneas no espaço público, mas que raramente se vinculam à arquitetura e ao desenho da cidade de maneira mais contundente e de forma permanente.

É a partir da excepcionalidade das obras escolhidas que a tese se desenvolve: não apenas os objetos justificam a pesquisa – inicialmente o *Monovolume: liberdade em equilíbrio* (1982), de Mary Vieira, *Escultura para o Rio* (1996), de Waltercio Caldas, e *Fronteira/Fonte/Foz* (2001), de Carmela Gross –, mas a aspiração por um aprofundamento teórico do tema do restauro, considerando como arco temporal a segunda metade do século XX¹² até a atualidade. Se os casos são excepcionais dentro da produção artística, deve ficar claro que a reflexão teórica não se restringe ao que é excepcional, muito pelo contrário. O exercício de análise e de método pode e deve ser aplicável a outras manifestações, explicitadas ou não nos instrumentos teóricos, como vem enfatizando Beatriz Kühl nos últimos anos.

Diante dessa variedade de assuntos, é necessário mais uma vez ressaltar que todos esses trabalhos, incluindo este, foram realizados por um arquiteto e urbanista, dentro de uma faculdade de arquitetura, pública. O autor é, por conseguinte, quem faz a interlocução entre os temas, cuja função é árdua, diante de assuntos tão interessantes e que reclamam, cada qual, atenção e espaço para si, o que pode levar à dispersão. A alternativa para que isso não ocorresse foi, então, a eleição da disciplina do Restauro¹³ como campo de investigação interdisciplinar, pela qual a pesquisa é conduzida e que também articula os demais temas.

O restauro, por sua vez, está diretamente ligado às questões da memória – que hoje ocupam um lugar central nas discussões políticas e culturais, num movimento de reconhecimento¹⁴ de memórias plurais.¹⁵ E então por que

¹² Muitas datas poderiam ser elencadas para esse recorte temporal, que deverá ficar mais claro no primeiro capítulo. Optou-se por uma designação aberta (segunda metade do século XX), mas podemos destacar algumas datas significativas: no campo do restauro, a publicação da *Teoria da restauração*, em 1963 (tendo em mente que a produção literária de Brandi é difundida desde a década de 1930, e seus escritos sobre restauro remontam a 1940) ou o artigo “Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst” de Heinz Althofer, publicado na revista *Das Kunstwerk* em 1960; no campo da arte contemporânea, a escultura a Garcia Lorca de Flavio de Carvalho, de 1968 (tendo em mente que ele realizou sua *Experiência #2* já em 1931), ou a profícuca produção de Hélio Oiticica, com destaque para *B11 Bólide Caixa 09*, de 1964. Não por acaso, essas datas coincidem com o tenebroso período da ditadura civil-militar instituída em 1964 no Brasil, que tem seu ápice marcado pela instituição do AI-5 em 1968. Esse recorte amplo é necessário para se chegar a um recorte mais preciso, das décadas de 1980, 1990 e 2000, no que se refere aos objetos e às novas contribuições teóricas que serão analisados ao longo da tese.

¹³ Nesta tese, entende-se restauro como campo disciplinar, e não como intervenção prática. Por uma questão de conforto e fluidez de leitura, a palavra será sempre grafada em caixa baixa e, quando se mostrar necessário, especificado que se trata de intervenção prática e não do campo disciplinar. É preciso também “pedir licença” aos restauradores: se falo de restauro de arte, enquanto arquiteto, o faço consciente das limitações e especificidades disciplinares, e volto a esses profissionais a minha mais alta estima e respeito.

¹⁴ O reconhecimento para Brandi é muito diverso da acepção comum dada a essa palavra. Para uma primeira aproximação e bibliografia sobre o tema, cf. KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, pp. 67-72.

¹⁵ Ganham destaque os estudos das “memórias difíceis”, vinculadas às guerras e a sistemas totalitários, bem como as memórias vinculadas a grupos historicamente excluídos ou mino-

estudar a memória de uma parcela tão específica e, pode-se dizer, também elitista,¹⁶ como aquela vinculada às artes? Primeiro porque essa pluralidade não deveria ter qualquer censura; depois, porque o objetivo de estudar essa parcela da produção considerada circunscrita a uma elite é exatamente defender seu alcance verdadeiramente público. Não seria exagero fazer uma comparação com o sistema universitário público: se até 2003 era considerado estritamente elitista, estratégias para o acesso a esse sistema o tornaram paulatinamente mais inclusivo, diversificado e abrangente.¹⁷ Ademais, não é pelo fato da arte ser uma manifestação já consolidada que sua preservação seja assegurada, que tenhamos já elaborado essa memória em sua multiplicidade e desenvolvido e aplicado métodos e ferramentas adequadas. Prova disso são as destruições testemunhadas pelas pesquisas desenvolvidas por esse autor.¹⁸ A memória da produção artística, nesta tese, será pensada a partir de duas estratégias (que têm sido pouco empregadas no tratamento do tema): o restauro – campo próprio a essa reflexão – e a própria produção artística¹⁹ – que tem se mostrado cada vez mais solidária nesse percurso.²⁰ A seguir, no intuito de oferecer ao leitor uma mínima aproximação com as obras que levaram à construção desta tese, as obras de Mary Vieira, Waltercio Caldas e Carmela Gross são apresentadas.

ritários, como a memória escrava, indígena ou LGBTI. Cf., por exemplo, CYMBALISTA, R. *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2019. Os estudos de gênero, nos últimos anos, vêm ganhando destaque e devem ser enaltecidos. O fato de sempre ter estudado uma artista, mulher, talvez tenha afastado este autor de um recorte de gênero, ainda que defenda tais recortes e que seja motivo de alegria e honra ter duas artistas como autoras das obras em análise e diversas pesquisadoras como autoras de investigações, textos e conceitos fundamentais para a tese. Entretanto, partir de um recorte de gênero daria origem a outra abordagem e, qualquer seleção desse tipo comportaria alguma exclusão, sempre passível de crítica.

¹⁶ Harrie Senie abre seu livro com a pergunta: “How can something be both public (democratic) and art (elitist)?”. Não à toa, o subtítulo é *Tradition, Transformation and Controversy*: é nas contradições que as respostas devem ser buscadas. Cf. SENIE, H. F. *Contemporary Public Sculpture*. New York: Oxford University Press, 1992, p.3.

¹⁷ Refiro-me à criação de novas universidades e novos campi a partir de 2003 e às políticas de acesso e permanência ao sistema público do ensino superior, como a Lei 12.711/2012, regulamentada pelo Decreto 7.824/2012.

¹⁸ Logo após ter iniciado a pesquisa de mestrado, um de seus objetos, a Boate Azul, de Mary Vieira, foi demolida; um mês antes da entrega da dissertação, o Polivolume em São Paulo teve seus elementos em metal e concreto pintados; um mês antes da entrega do projeto de doutorado, um dos novos objetos, a *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas, foi demolida; poucos meses antes do término desta tese, a obra de Carmela Gross passou por intervenções que interferem diretamente em sua leitura, como será exposto no terceiro capítulo.

¹⁹ Ainda que as definições sejam problemáticas, nesta tese, quando usada a locução produção artística, faz-se referência à produção das chamadas artes visuais, artes plásticas, e não ao amplo conjunto de práticas que podem igualmente ser definidas como artísticas (da música ao cinema, mas também manifestações estéticas que extrapolam essas classificações). Para uma leitura desse amplo conjunto das artes, longe de divisões estanques, mas a partir dos modos como se revelam fenomenologicamente (ótica, fônica ou ótica-fônica) cf.: BRANDI, C. *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1974.

²⁰ Em 2009, como parte das atividades da Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storici-Artistici da Università degli Studi della Toscana, foi organizado o seminário “Arte e memoria dell’arte”, que traz contribuições valiosas desse percurso. Cf. CATALANO M. I.; MANIA P. (a cura di). *Arte e memoria dell’arte* [atti del convegno, 2009]. Pistoia: Gli Ori, 2011.

Antes, é preciso insistir que essas obras não são tomadas como “objetos de estudo”, no sentido de representarem casos que são analisados à exaustão para se verificar um método ou teoria. Poderíamos dizer que elas são a razão, mais que o objeto, do estudo.

Monovolume: liberdade em equilíbrio, é uma obra-praça. Não apenas está localizada na praça Rio Branco, em Belo Horizonte, como é a praça. A obra não se restringe ao volume escultórico, que emerge na paisagem, mas desdobra(va)-se no desenho de todo o pavimento e mobiliário urbano. As relações estabelecidas entre objeto-praça avançam para praça-entorno. E qual esse entorno? O nó viário, pelo qual é delimitada, conjuga a avenida Afonso Pena, um dos principais eixos da cidade desde seu projeto (elaborado por Araújo Reis em 1894-95), à rodoviária municipal, instalada no início da avenida em 1971. E o que é uma rodoviária? Um lugar de impermanência, transitoriedade, fluxo; no cenário brasileiro, lugar marcado pelo deslocamento dos mais pobres (em alternativa ao carro ou ao avião) e suas adjacências, não raro, marcadas pelo uso popular, por uma suposta delinquência e espúria. Ao longo das décadas, a obra de Mary Vieira foi descaracterizada: árvores foram plantadas aleatoriamente, o piso alterado e o mobiliário substituído, finalmente, parte das superfícies de concreto armado foram pintadas. Pensar o restauro dessa obra exigiria também considerarmos as disputas políticas e sociais ali envolvidas, levando em conta o papel que a obra poderia ter não na resolução desses conflitos, mas em uma sensibilização para o uso verdadeiramente democrático do espaço público.

05 *Monovolume: liberdade em equilíbrio*. Detalhe de cartão postal. [Arquivo MAC USP]

Escultura para o Rio poderia ser uma obra-praça, mas a delimitação de seu espaço conforma uma obra-trevo, asfixiada pela malha viária do aterro do Flamengo no Rio de Janeiro. Essa asfixia faz brotar daquele característico piso em mosaico português dois volumes em ascensão, em que os planos horizontais e verticais não se distinguem, são um só, irrompem do chão para apontar, vacilantes, para a atmosfera. Seria uma contradição falar em asfixia numa paisagem aberta e exuberante como a do aterro do Flamengo? Localizada no cruzamento das avenidas Presidente Antônio Carlos e Beira Mar, quase de frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a escultura se abstém de uma dimensão monumental naquele vasto panorama e, ainda assim, marca a paisagem, e respira. Em 2015, foi demolida, abrindo espaço para a instalação do VLT Carioca (linhas 1 e 3) e, em 2019, uma nova obra foi construída. O aterro do Flamengo constitui uma das mais belas obras da paisagem brasileira, aliando e equilibrando demandas funcionais e de eficiência rodoviária a um paisagismo e a obras de arquitetura excepcionais. Esse equilíbrio dinâmico, natural a qualquer processo de urbanização, deveria mesmo fazer menos de uma obra de arte? Não se trata de fazer juízo das perdas e dos ganhos pontuais, mas de pensar o papel que a arte possui nesse imaginário urbano e do quanto pode participar de seu desenho. E pensar como podemos encarar esse par destruição/ construção. Como no caso anterior, da obra de Mary Vieira, e apesar do nome, não é uma escultura/objeto que foi ali instalada, mas é esse espaço, enquanto forma.

06 *Escultura para o Rio*.
[Fonte: FUNDAÇÃO, 1997]

Fronteira/Fonte/Foz surge rasteira entre dunas e empreendimentos imobiliários da praia do Mar Grosso, em Laguna, no litoral de Santa Catarina. Sua localização é a praça Arquimedes Faria, entre as ruas Luiz Severino Duarte e Dr. Aurélio Rotolo/ praça Francisco Pinho, mas, para nós, assim como todos os demais objetos de estudo, a obra é a praça. Embora não exista um elemento escultórico, a obra marca a paisagem pelo vazio que cria. A obra é desenho, materializado pelo assentamento do mosaico português, não um desenho emoldurado no ou pelo espaço, mas desenho decalcado nos limites de um lote. Desenho que não se reconhece do ponto de vista pedestre, ou que ali se apresenta de forma abstrata, e cuja figuratividade só pode ser restituída quando olhado de cima. Desenho que é amputado pela malha viária: Carmela não conformou seu desenho ao espaço disponibilizado, mas o transbordou, como a areia das dunas transbordam os limites impostos pela rua. Que relevância pode ter esse desenho em escala urbana, que não se vê, sobre o qual se caminha, que não marca de maneira ativa a paisagem, e que não se articula a uma funcionalidade prescrita? Esse desenho parece questionar a ferramenta fundamental do projeto de arquitetura e urbanismo, que é o próprio ato de desenhar. E como estamos desenhando nossas cidades? E, mais uma vez, que papel a arte ainda pode ter nesses desenhos?

07 *Fronteira/ Fonte/ Foz*.
[Fonte: SALZSTEIN, 2005]

Esse conjunto de obras, tão distintas entre si – considerando as particularidades de cada uma, os períodos de realização e, sobretudo, as diferenças entre as produções e trajetórias de Caldas, Gross e Vieira –, têm em comum não só o fato de *estarem no e serem* espaço público, mas fazerem isso de uma maneira peculiar: a partir do chão. Essa superfície na qual e pela qual as obras se materializam passa a ser uma unidade de medida neste trabalho, pois é essa unidade que confere a essas obras uma interação direta, física, com o pedestre. Não se trata de um “público de arte” (o público do museu, da galeria etc.), mas do pedestre que, no seu simples gesto de deslocamento, tem a possibilidade de fruir e participar dessas obras. Ter muito chão, no nosso caso, não diz respeito ao distanciamento, mas à aproximação. A proposta é que esses chãos sejam reconhecidos como monumentos – não o monumento grandioso ou celebrativo, mas, em primeiro lugar, como monumento intencional (da intenção artística) e, naturalmente, como monumento histórico.²¹

Uma ressalva deve ser feita também em relação aos recortes geográficos expostos ao longo do texto: ainda que esses objetos se encontrem em localidades diferentes da sede de elaboração da tese – nas capitais mineira e fluminense, e no litoral de Santa Catarina –, muitos dos demais exemplos citados limitam-se à cidade de São Paulo. Isso não é resultado de uma visão restritiva, que ignora a vastidão do território brasileiro e a relevância da contribuição de outros artistas, mas do fato de ser o território paulistano aquele vivido pelo autor nos últimos quinze anos, onde desenvolve suas pesquisas acadêmicas, havendo maior familiaridade e conhecimento desses casos, podendo tratá-los com maior propriedade. Ainda assim, foi incontornável a seleção dos três objetos de estudo fora da cidade de São Paulo, por serem essas obras as mais significativas para as discussões que se quer desenvolver, ainda que o fato representasse empecilhos práticos, logísticos, na condução da pesquisa. A mesma ressalva vale para os referenciais teóricos, que serão comentados a seguir: ainda que sejam escolhas propositais, conscientes e justificadas, a concentração de fontes advindas de pesquisas levadas a cabo na Universidade de São Paulo, no Brasil, e vinculadas à figura de Cesare Brandi, na Itália, são devedoras do percurso de formação do autor e são uma escolha epistemológica.²² Não por isso as contribuições teóricas que se desenvolvem em outras localidades são menosprezadas ou desconhecidas,²³ mas acabam por ter um peso reduzido na condução do

21 Para os conceitos ligados aos monumentos, cf. RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos*. Goiânia: UCG, 2006.

22 Entre março de 2004 e março de 2020, o autor realizou a graduação, o mestrado e o doutorado sempre na mesma instituição, a FAU USP, em São Paulo, e realizou estágio doutoral entre setembro de 2018 e agosto de 2019, junto a “La Sapienza”, em Roma, sob supervisão da Profa. Simona Salvo, a quem agradeço pela acolhida, do processo de candidatura ao estágio realizado.

23 No que se refere ao tema central da tese, o restauro, basta pensarmos que no estado de São Paulo não existe curso de graduação (bacharelado) em conservação e restauro (o curso superior de Tecnologia de Conservação e Restauro da PUC SP foi extinto). O tema do restauro, entretanto, é historicamente vinculado à formação em arquitetura e, por meio dessas escolas, bem como de cursos de especialização e de pós-graduação, passa a ser discutido na maior parte do território brasileiro. Os bacharelados são oferecidos em Minas Gerais, Rio

trabalho e, consequentemente, na bibliografia apresentada.

Conhecidos os objetos que suscitaram o desenvolvimento da tese, resta comentar suas bases teóricas e posteriormente apresentar ao leitor a **estrutura da tese**. Embora a bibliografia no Brasil não seja abundante – menos ainda as pesquisas acadêmicas dedicadas ao tema do restauro da arte contemporânea –, é preciso dizer que muito foi produzido e pode ser encontrado em periódicos internacionais, bem como nas publicações de encontros sistemáticos²⁴ ou em bibliotecas especializadas, como a do Iccrom.²⁵ Diante dessa profusão de fontes, algumas tomam maior relevância na construção da tese, cuja contribuição é não só atualizar o debate, mas também fazê-lo a partir de um recorte brasileiro no que se refere aos objetos, a realidade política, econômica e cultural do país.²⁶ Também se buscou reatar o profícuo diálogo entre arte e arquitetura,²⁷ por meio de um debate interdisciplinar próprio do restauro.

A tese possui, em síntese, dois referenciais teóricos dos quais não se poderia abrir mão – seja pela complexidade das elaborações teóricas, seja pela distância espaço-temporal que os separam: Cesare Brandi e Beatriz Mugayar Kühl. Se os escritos de Brandi, dos anos 1940 aos anos 1980,²⁸ conformam a base para qualquer estudo sobre o restauro em âmbito internacional e em especial no

de Janeiro e Rio Grande do Sul; o CECI – Centro de Estudos Avançados em Conservação Integrada – tem sede em Pernambuco. Ainda em relação a variedade de fontes, não se pode ignorar as especificidades regionais, que existem aos montes na Itália e também no Brasil, e por isso as escolhas ficam claras desde já.

24 Para uma relação bastante completa desses encontros, cf. SANTABÁRBARA MORERA, C. *Conservación y restauración de arte contemporáneo. Historia, teoría y crítica*. [tesis doctoral]. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2015.

25 Acrônimo de *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*, em Roma. Existem outras bibliotecas especializadas no assunto ao redor do mundo. Destaco a biblioteca do Iccrom por ser um órgão supranacional, que se preocupa em constituir um acervo plural e amplo no que se refere às temáticas e à procedência de seus volumes. O autor frequentou tal biblioteca, quase que diariamente, entre setembro de 2018 e julho de 2019, enquanto participava do estágio no exterior junto à “La Sapienza” em Roma.

26 Durante a pesquisa, em relação às obras artísticas citadas, o autor cogitou trazer o repertório adquirido na bibliografia estrangeira e somá-lo a um repertório brasileiro, perscrutando por ele. Não tendo sido possível fazer os dois, optou-se por criar novas leituras a partir de casos brasileiros – uma movimento, inclusive, de superação entre nacional e internacional (que é preconceituoso e diverso da relação entre nacional e estrangeiro).

27 E podemos mesmo dizer que o diálogo entre arte, arquitetura e restauro, a despeito de especializações ou setorizações, ou de um período de dormência, é característico desta escola: já em 1977 foi realizado na FAU USP o I Curso de Conservação e Restauro do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, que gerou, por exemplo, os apontamentos publicados por N. Brotto, em que se lê: “No lato senso são campos de ação do restaurador não apenas o restauro propriamente dito, mas também a proteção e a conservação. A rigor todo valor cultural, histórico ou artístico, desde que reconhecido como tal, feito ou não pela arte e gênio humano, pertence ao domínio do arquiteto-restaurador”. A influência das reflexões teóricas italianas é também registrada no volume, especialmente nos capítulos II e III, em que o autor nomeia diversos “cânones” da área. Cf. BROTTTO, N. *Da conservação e do restauro das obras de arte*. São Paulo: Resenha Universitária, 1977, p. 37.

28 A produção bibliográfica de Brandi é vastíssima, vai de 1928 à década de 1980. Para a datação, faz-se menção a textos de maior circulação e diretamente ligados ao tema da preservação.

ambiente italiano, mesmo que tomados apenas do ponto de vista historiográfico,²⁹ os escritos de Beatriz Kühl, dos anos 1990 até hoje, renovam constante e criticamente contribuições esparsas e contextualizam, especialmente para o ambiente brasileiro, as mais recentes discussões no campo da preservação e do restauro.³⁰ A essas fontes se juntam colaborações das mais diversas áreas (em especial História da Arte, Geografia, Filosofia e, obviamente, Arquitetura e Restauro) e ambientes culturais (em especial Itália, Espanha, França e Alemanha, além de autores brasileiros³¹) que serão retomadas ao longo da tese.

A insistência na figura de Brandi merece ainda algumas considerações. No início da pesquisa, buscou-se a teoria brandiana como fonte, não como objeto. Entretanto, compreender sua teoria, com alguma profundidade, exigiu que sua produção fosse tratada como objeto da pesquisa, paralelamente às obras estudadas, e não só como aporte teórico. Essa compreensão poderia ser deixada em um segundo plano no texto, mas algumas situações, comentadas a seguir, levaram à decisão de assumir e expor esse percurso, sendo essa, pretensamente, uma das contribuições da tese: uma aproximação³² à sua produção. Em primeiro lugar Brandi não é, definitivamente, um autor conhecido no Brasil para além da *Teoria da restauração*, o que se constata não só pela ausência de textos traduzidos,³³ mas também pela ausência de seus títulos nas bibliotecas³⁴

29 Ponto de vista historiográfico relevante não apenas para a disciplina do restauro mas para a cultura italiana do século XX de forma ampla. Cf. BORSA, D. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000. Em relação ao nosso tema específico de estudo, a afirmação é corroborada pelo alemão Heinz Althöfer, figura central no debate: “La teoria italiana del restauro è la base di tutti gli aspetti del restauro dell’Arte Moderna e Contemporanea.” Cf. ALTHÖFER, H; BEHRMAN-FRIGERI, M. La teoria di Cesare Brandi e l’arte moderna. In: BASILE, G (a cura di). *Cesare Brandi oggi: prime ricognizioni*. Firenze: Il Prato, 2008, p. 53.

30 Beatriz Mugayar Kühl tem, pelo menos, dois papéis dentro desta tese: é quem a orienta e é também fonte bibliográfica. Para além disso, é professora e interlocutora, e então muitas das ideias que perpassam a tese acabam por não encontrar uma medida justa de referência – o que obviamente causa desconforto. Por uma espécie de economia, seu nome é referenciado sempre vinculado à sua produção científica; mas a influência de sua figura intelectual obviamente transborda os títulos citados e as notas em que aparecem. Para uma leitura circunstanciada de sua atuação cf. KÜHL, B. M. *Memorial circunstanciado* [Edital ATAC 040/2016]. São Paulo: FAU USP, 2016.

31 São poucos os autores brasileiros que tratam do tema específico do restauro da arte contemporânea. Para além de contribuições pontuais, vale citar as pesquisas de Isis Baldini Elias e Magali Melheu Sehn, mas que ainda assim não tratam do tema específico desta tese. Pode-se dizer que a teoria brandiana possui uma entrada difícil no ambiente cultural anglo-saxão, o que será comentado ao longo da tese. Por esse mesmo motivo, buscou-se permear a tese com autores de diversas nacionalidades, mesmo que não se tratasse de ideia original ou exclusiva, para demonstrar o alcance e validade da teoria brandiana.

32 Essa aproximação vem sendo feita há anos no que diz respeito ao restauro, mas não às demais produções do autor. Mais uma vez indica-se a produção de Beatriz Kühl.

33 O único texto traduzido para o português é a *Teoria da restauração*.

34 Foi feita uma busca nos catálogos online das Universidades Federais: para além da *Teoria da restauração*, poucos títulos aparecem. A UFMG possui o maior número de entradas: *Scritti sull’arte contemporanea*, *Teoria generale della critica* e *Quattrocentisti senesi*. Nas universidades estaduais, em São Paulo, o cenário é um pouco melhor (além dos já citados, na USP, aparecem *Struttura e architettura*, *Segno e imagine*, *Arcadio-Eliante* e, na Unicamp, *La prima architettura barroca*, *Disegno della pittura italiana*), mas ainda assim defasados em relação à produção geral do autor.

e pelo desconhecimento de sua figura entre aqueles que não são da área.³⁵ Uma vasta bibliografia – uma fortuna crítica recente – seria suficiente para verificar a validade³⁶ de sua contribuição, mas os preconceitos ainda existem, dentro e fora da Itália.³⁷ Insistir em Brandi não é negar outras contribuições, mas colaborar para que possa ser melhor compreendido.

Esse percurso também não se ofereceu de forma clara e automática. A primeira tentativa foi construir uma tese abrindo mão de Brandi, procurando outras bases teóricas. Impossível, pois não se pode ignorar o que já se conhece. O segundo passo foi buscar as novas contribuições. Um engano, não há nada de realmente novo a ponto de provocar uma cisão epistemológica. O que existe é a identificação de novas questões e novas abordagens, que somam, mas não se excluem. O terceiro e último passo, já em um momento de exaustão da escrita, foi reler a *Teoria da restauração*: o mesmo volume lido na graduação, no mestrado e várias vezes consultado no doutorado ainda apresentava espaços em branco para anotações, palavras a serem sublinhadas e construções a serem reinterpretadas. Todo o percurso foi válido, pois, obviamente, é ele que possibilita um olhar sempre renovado, mas é daquelas páginas, já marcadas pelo manuseio, que as reflexões surgem, e nelas encontra respostas para muitas indagações. E então com o que poderia colaborar esta tese? A contribuição é pontual, mas franca: ler Brandi a partir de seus objetos, a arte contemporânea no espaço público; ler esses objetos a partir de Brandi. O percurso, e o texto, foram sendo direcionados para a construção teórica e epistemológica,³⁸ e não empírica: a necessidade ou o desejo de pensar as fontes e conceitos acabou por

35 Dentro da bibliografia brasileira consultada, com exceção da tese de doutorado de Agnaldo Farias (que inclui *Arcadio-Eliante* em sua bibliografia sobre estética, ainda que não faça menção direta ao volume no corpo do texto), nunca me deparei com nenhum texto, fora aqueles dedicados ao tema do restauro, que citasse Brandi. Em conversas informais com docentes e curadores relacionados ao universo das artes, pude constatar que poucos o conhecem.

36 Validade que é sempre difundida na Itália, como o fez Paola Iazurlo ao tratar de Giuseppe Basile e seu trabalho com a arte contemporânea dentro do ICR (atual ISCR): “[...] sempre seguindo un’unica trácia, ovvero l’assoluta attualità della teoria del restauro di Cesare Brandi come strumento di metodo e la sua fattiva applicabilità anche al mondo del contemporaneo.” IAZURLO, P.; VALENTINI, F. Il restauro del contemporaneo. In CETTINA, M.; SARA, P. (ed.). *Una vita per il restauro: l’impegno di Giuseppe Basile*. Guidonia: Iacobelli Editore, 2017, p. 66. Agradeço Beatriz Kühl pela indicação do texto, que não havia aparecido nas buscas efetuadas, uma vez que não estava disponível nas bibliotecas consultadas no Brasil ou na Itália.

37 O que pode ser atestado por três fatos distintos presenciados por quem escreve: um resumo de artigo foi recusado para um evento científico internacional, questionando-se a validade da teoria brandiana; um resumo de apresentação em um evento científico internacional teve a frase que citava Brandi simplesmente omitida nos *preprints*; por fim, durante o estágio de pesquisa na Itália, muitos italianos (restauradores e arquitetos) perguntavam surpresos: mas por que Brandi? Ao devolver a questão (quem poderia ser?), titubeavam, ou citavam Alois Riegl. Agradeço Sandro Scarrocchia pela indicação do livro de Jean-Pierre Cometti, que será comentado no primeiro capítulo.

38 Não se trata de baratear o termo, mas a leitura das fontes, para além da compreensão dos textos, buscou a compreensão de suas trajetórias, genealogias, o que exigiu atenção às notas, às bibliografias de cada um e também resultou em um abuso das notas de rodapé na própria tese.

criar um determinado afastamento das obras (de Caldas, Gross e Vieira), enquanto objetos físicos, para que se pudesse criar uma aproximação das questões que se pretende discutir, sempre a partir dessas obras.

Paul Ricœur fala daquilo que move a tradução: a necessidade, a utilidade e o desejo. Se no início da introdução questioneei se a “contribuição para a urbanidade” seria uma constatação ou um desejo (e constatada ela não foi), enquanto desejo não gera trabalho. Já o desejo de “pensar as fontes”, em paralelo aos objetos, reconhecidas as limitações, gera a própria tese – o que envolveu traduzir essas fontes, no sentido de interpretá-las,³⁹ mais por desejo do que por necessidade ou utilidade.

Conhecidos sumariamente os objetos e as fontes,⁴⁰ apresenta-se a seguir a estrutura da tese e dos seus capítulos.

O **primeiro capítulo** da tese é dedicado à discussão dos temas de maneira mais ampla, **restauro, arte contemporânea e espaço público, juntos**, construindo um quadro, ou uma justificativa, para se chegar aos recortes propostos para os objetos e para a bibliografia.

Em relação aos objetos, o recorte estabelecido não é de fácil caracterização: arte contemporânea⁴¹ no espaço público poderia abarcar uma infinidade de casos e de expressões artísticas. Foram pesquisados casos específicos em que arte e arquitetura dialogam não *a posteriori*, mas *a priori*, como projeto, desenho do espaço urbano, de maneira permanente e não efêmera, em que a expressão artística toma sua *forma* entre a arte, a arquitetura e o urbanismo. São obras de artistas que, ao atuarem no espaço público, desempenham um papel tradicionalmente vinculado ao arquiteto. Ainda que possa parecer um recorte amplo, as obras selecionadas, de Carmela Gross, Mary Vieira e Waltercio Caldas, brevemente apresentadas acima, são casos bastante excepcionais.

Também interessava investigar casos que não estivessem ligados diretamente a instituições museais (que por si têm como uma de suas finalidades a preservação de seus acervos), ou seja, obras que de alguma maneira não são

³⁹ Para uma discussão conceitual e não apenas técnica do ato de traduzir, valem os três breves ensaios do autor, reunidos em RICCEUR, P. *Sobre a tradução* [2004]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁴⁰ Não cabe à introdução apresentar todos as bases teóricas e, para não incorrer em uma seleção débil, optei pela síntese máxima: Brandi e Kühl.

⁴¹ A questão do vocábulo moderno e/ou contemporâneo e seus problemas interpretativos serão retomados. Em 1980, o *International Symposium on the conservation of Contemporary Art*, realizado no Canadá, marcou o início sistemático das discussões internacionais: os autores não seguem um padrão e usam ora moderno, ora contemporâneo. Chama a atenção o texto de V. R. Mehra e J. Voskui: “... this paper reviews the nature of contemporary art as it developed during the past 30 years.” Ou seja, considera arte contemporânea desde 1950. A mesma dança entre os termos ocorre quase 20 anos depois, no Simpósio e publicação *Modern Art: who cares?*, de 1997/1999, considerado o primeiro grande projeto internacional, e interinstitucional, a tratar do tema... da arte contemporânea! Cf. MEHRA, V. R.; VOSKUI, J. *Conservation of Contemporary Art – Reflections on the Future*. In: *International symposium on the conservation of contemporary art*. National Gallery of Canada, 1980; SILLÉ, D. (ed.). *Modern art: who cares?* [1999]. Londres: Archetype Publications, 2005.

sistematicamente ou diretamente objeto de preservação, possibilitando discutir quem são os responsáveis por essas obras. Assim, jardins de esculturas vinculados a museus, bem como esculturas cujo projeto e ambientação não se dão contemporaneamente (ou seja, são inseridas em determinado espaço mas não desenharam esse espaço) são excluídas do recorte. Mesmo obras *site-specific* ou de *land art* não se enquadram no recorte: ainda que alterem o espaço onde se inserem, fazem-no *a posteriori*, e não *a priori*. O mesmo ocorre com o grafite ou a *street-art*, bastante em voga nos estudos de restauro: ao se apropriarem de variadas superfícies, alteram a paisagem e a percepção do espaço, mas não constituem o projeto desses espaços, no sentido arquitetônico. Ações efêmeras, como sinalizado, também não compõem os casos escolhidos. Ainda assim, não se poderia ignorar a existência dessa variedade de manifestações artísticas, mesmo porque compreender esse conjunto é fundamental para o desenvolvimento das hipóteses iniciais:⁴² de que a produção artística e sua preservação pode gerar um círculo virtuoso de produção do e no espaço público; e de que esse círculo só pode ser construído a partir de uma fundamentação teórica, e daí a insistência na hipótese da validade da teoria brandiana para a arte contemporânea. Essas variadas manifestações constituem um panorama que é apresentado como **alguns recortes da produção artística**, subdividido a partir dos lugares/suportes em que podem ser experimentados: **a rua, as instituições, os documentos**.

Em relação à produção teórica do restauro, quadro análogo será apresentado como **questões teóricas concernentes ao restauro da arte moderna e contemporânea**,⁴³ começando por problematizar a **crise metodológica** entre restauro de arte, arquitetura e mesmo arqueologia, que deveriam ser solidárias dentro da disciplina do restauro e cuja interação é das mais relevantes para a tese. Como já afirmado, foi preciso eleger um ponto de referência que fosse capaz de dialogar com os problemas a serem enfrentados atualmente, sejam de natureza teórica ou empírica. A *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi, é então a base sobre a qual se constrói a tese, à qual se somam outros escritos do autor bem como sua fortuna crítica, além de contribuições específicas do campo do restauro e da arte, sejam precedentes, sejam recentes, a serem apresentados como **contribuições teóricas, alguns recortes bibliográficos**. Isso não significa que o objeto do capítulo seja declaradamente a *Teoria*, ou que seu objetivo seja escrutiná-la,⁴⁴ esse é um meio, mas não um fim.⁴⁵ Interessava

⁴² Indicadas também na página 17 deste volume, *Sobre o título da tese*.

⁴³ Cabe registrar que a frase faz alusão ao livro de Beatriz Kühl, cujo subtítulo é “problemas teóricos de restauro”. Ainda que o título *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização* sugira um debate específico, seu conteúdo e abordagem tornam esse volume base para qualquer discussão na área, inclusive para o restauro da arte contemporânea, comprovando também uma unidade metodológica. Cf. KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio...*, 2008.

⁴⁴ Trabalho que já foi feito por outros autores, e aos quais recorro ao longo da tese, como Beatriz Kühl, Giovanni Carbonara, Jukka Jokilehto, Massimo Carboni e Paolo D’Angelo, entre outros.

⁴⁵ SANTOS, M. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1997. 4ª ed. p. 19.

pensar o percurso de construção desses debates em torno do restauro da arte contemporânea, e não exatamente o conteúdo dos debates em si, ainda que tenham sido considerados. Em seu conjunto, a produção teórica de Brandi colocou-se como objeto de estudo, complexo por sinal. Assim, os temas e os objetos são tratados sempre em relação ao restauro, e os autores são sempre lidos à luz da teoria brandiana. Como método, a teoria pressupõe o conhecimento de seu objeto, que deve ser indagado e considerado em sua consistência física e em sua dúplici polaridade, estética e histórica,⁴⁶ o que nos leva, no caso de obras de arte no espaço público, a indagar não apenas a obra de arte, mas também o espaço público, a cidade.

Não se pode dizer que essa teoria, que será comentada ao longo dos capítulos, não possua lacunas, mas seu mérito vai além do conteúdo propriamente dito: é aqui, também, eleita pelo método, presente na *Teoria da restauração* bem como em outros escritos. E essas lacunas não são falhas – assim como as lacunas na tabela periódica de Mendeleev, de 1869, completada em 2015, não eram falhas, e possibilitaram sua atualização e o desenvolvimento livre da ciência.⁴⁷ A *Teoria* mostra-se pertinente e relevante para o estudo pretendido, por indicar caminhos bem sedimentados para que os estudos na disciplina do Restauro possam ser desenvolvidos. Não se trata de uma adesão cega e acrítica à produção de Cesare Brandi: sua escolha tem lastro nas pesquisas anteriores desenvolvidas pelo autor, e é referendada por estudos consolidados no campo do restauro, no Brasil e no exterior. Trata-se, antes, de aprofundar o conhecimento de sua contribuição teórica para que se possa dela fazer uso adequado, enaltecendo suas contribuições e ponderando criticamente suas limitações.⁴⁸

Esse aprofundamento, ou atualização, é retomado no **segundo capítulo da tese**, em que se coloca **restauro e arte contemporânea como instrumento crítico**. Compreender a ideia defendida por Brandi e seus pares de que restauro é crítica⁴⁹ é fundamental para interpretarmos sua teoria como um sistema⁵⁰

⁴⁶ A definição de restauro de Brandi, da qual parte essa afirmação, será reproduzida e comentada nas próximas páginas, bem como ao longo de todo o corpo da tese: “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física, e em sua dúplici polaridade, estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”. BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 30.

⁴⁷ Agradeço Marina Vieira Santos por chamar atenção para esse caso, tão ilustrativo, dos limites circunstanciais e do contínuo desenvolvimento das ciências.

⁴⁸ Remeto à Beatriz Kühl: “O fato de o pensamento dos variados autores de um determinado campo não ser coincidente em tudo – algo que por vezes é invocado para contestar a relevância de utilizar esses instrumentos teóricos – não invalida a utilização dessas referências para uma reflexão. Não há, na história do pensamento humano, dois autores que coincidam integralmente em tudo, em nenhuma área do conhecimento.” KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio ...*, 2008, p. 29.

⁴⁹ A ideia de restauro como ato crítico é tratada de formas variadas ao longo do tempo por diversos autores e culmina na própria nomeação de determinada vertente como “restauro crítico”. Paul Phillipot foi um dos autores que melhor desenvolveu a ideia. Cf. PHILLIPOT, P. Il problema dell'integrazione delle lacune nel restauro delle pitture [1959]. In: *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*. Roma: Bonsignori editore, 1998; e KÜHL, B. M. Paul Phillipot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo. *Conversaciones*, n. 1, julho 2015.

⁵⁰ A palavra sistema pode causar desconfortos ou levar a interpretações equivocadas. Usa-

aberto que, se não pode e nem deve ser aplicado automaticamente para todo e qualquer artefato, fornece bases sólidas para uma prática consciente e responsável sobre o patrimônio como um todo. Essa compreensão passa pela **leitura de Brandi, hoje**, leitura de outros textos do autor, de estética e crítica, artística e arquitetônica, em que vocábulos e locuções que perpassam esses textos, como *aspecto e estrutura, astanza e flagranza, constituição do objeto e formulação da imagem*,⁵¹ deverão ser apresentados. Não se trata de “aplicar” esses conceitos à produção contemporânea, mas de compreender como podem colaborar para essa construção crítica, seja no restauro, seja na arte, tendo em mente não uma ação anacrônica, mas uma escolha intelectual – assim como se faz largo uso, em diversas pesquisas, de Foucault, Barthes e outros filósofos,⁵² e que não são obviamente exercícios anacrônicos.

A segunda parte do capítulo trata de **atualizar o debate**, problematizando **o tempo e a matéria**, e os papéis desempenhados pelo **autor e o mercado** na produção artística e no restauro. Os dois primeiros vocábulos, que constituem o próprio sumário da *Teoria da restauração*, não foram passivamente importados dali, mas surgem das análises bibliográficas e dos casos estudados. Não se trata de demonstrar a já reconhecida validade da *Teoria* para muitos casos da arte contemporânea, mas insistir nessa validade e demonstrar como a produção filosófica e crítica de Brandi poderia ser chave de leitura para a arte contemporânea em geral, como construção crítica e não apenas na disciplina do restauro. As questões de autoria e mercado, se não constituem itens problematizados na *Teoria*, foram tratadas por Brandi em outros momentos e, ademais, são temas constantes na bibliografia especializada e recente, em que o direito de autor, a propriedade intelectual e a interação entre o artista, a obra e o mercado muitas vezes ignoram a fundamentação teórica do restauro.

Casos específicos, entretanto, refutam o restauro (como prática), mas ainda assim devem ser considerados pela disciplina do Restauro, se concordarmos que a finalidade é sempre a mesma: a tutela e a transmissão para o futuro. Por conseguinte, tais casos serão objeto de reflexão no item **Não se restaura o que não pode ser restaurado**, em que questões de projeto, registro, reprodução, efemeridade e imaterialidade poderão ser colocadas. São questões distantes de nossos objetos de estudo, mas que não poderiam ser ignoradas neste volume. Também são consideradas porque as alternativas ao restauro, como prática direta sobre o objeto, não são novas, mas soluções e estratégias elaboradas há muitas décadas dentro do campo, como o arquivo e o restauro preventivo. Ademais, ainda que os objetos da tese aparentemente não coloquem novos

mos aqui no sentido comum da palavra, como organização, conjunto.

⁵¹ Para uma primeira aproximação com esses temas, cf. D'ANGELO, P. *Cesare Brandi: Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2006. Agradeço à Beatriz Kühl pela indicação e empréstimo do volume no início da pesquisa.

⁵² Não é o caso de listar os mais citados, fato é que, para a arte contemporânea, no ambiente brasileiro, estamos mais familiarizados com os autores estadunidenses ou franceses. Para uma primeira aproximação destes últimos, cf.: PERETTA, G. Questa non è una critica d'arte. *Rivista di Arte e Critica*, anno III, n. 6-7, pp. 16-17.

problemas para o restauro, algumas dessas questões lhes são intrínsecas, como o projeto e a reprodução – e basta pensar que a obra de Waltercio Caldas foi demolida em 2015 e uma nova obra foi construída em 2019.

O quarto item, finalmente, trata de como a arte contemporânea se aproxima dos problemas apresentados pelo restauro, ou seja, **uma via de mão dupla: reconhecimento e crítica em ato**. Como a arte contemporânea se vale de operações próprias da disciplina do restauro? Quem, hoje, efetua o reconhecimento? Quem produz crítica em ato? Baralhar o significado desses termos, caros à disciplina do restauro, é uma maneira de retomar o recorte da tese: a arte contemporânea no espaço público, a partir do restauro, e o fluxo entre arte-arquitetura-restauro, a partir de ações efêmeras, em sua maioria, mas que de alguma forma colaboram para o reconhecimento seja do espaço que ocupam, seja da própria produção artística. A escassez de iniciativas voltadas à instalação de obras permanentes, ou a fragilidade dessas iniciativas, leva-nos a questionar se ainda há espaço para o monumento ou qual seria sua alternativa, o evento como monumento.⁵³ Não o evento de arte propriamente dito mas, em extremo, manifestações estéticas variadas que cumprem o papel que um dia foi atribuído ao monumento: invocar a memória ou celebrar. O evento, como ação efêmera, é sintoma de um exacerbado presentismo ao qual estamos atrelados hoje, e também da débil capacidade que temos de projetar, no sentido do desenho e do destino, nossas cidades.

E por que não haveria espaço para o monumento? Poderíamos buscar uma resposta na arte, mas o percurso delineado pelo sistema da arte nas últimas décadas é demasiado autorreferencial, especializado. E então, mesmo que esse sistema seja constituído de propostas e redes alternativas ao próprio circuito (a *land art* ou a *mail art*), essas propostas são ao fim incorporadas ao sistema. Nem mesmo o “campo ampliado”⁵⁴ foge a isso, é um campo ampliado limitado pelo sistema, que se mostra mais privado do que público – e basta pensar no abismo que separa a obra *Tilted Arc* de Richard Serra em Nova York⁵⁵ de sua obra

⁵³ “A obra de arte pode ser uma intervenção em um determinado espaço, alterando sua conformação, requerendo outra forma de apreensão, provocando outras experiências. Ela pode ser essa afirmação de uma presença de uma manifestação particular, de uma particular interação com o lugar e com as outras obras. Nos dois casos, porém, é um acontecimento. Em vez de *monumentum* erguido pela cultura institucionalizada, é o *momentum* da criação artística.” BRISSAC-PEIXOTO, N. Arte e cidade. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 120. Agnaldo Farias trata também da subversão do monumento na produção artística contemporânea, a partir de obras *monumentais*, como as de Anish Kapoor. FARIAS, A. A. C. *Esculpiendo o espaço: A escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 1997. Das mais interessantes é a abordagem de Gerar Monnier, que discute o “edifício-evento” na arquitetura contemporânea. Cf. MONNIER, G. O edifício-evento, a história contemporânea e a questão do patrimônio. *Desígnio*, n. 6, set. 2006, pp. 11-18.

⁵⁴ Empréstimo do termo de Rosalind Krauss e Hal Foster. Para aprofundamento, cf. KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, n.1, Rio de Janeiro, 1984; FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosacnaify, 2015. O tema é retomado por WISNIK, G. *Dentro do nevoeiro: diálogos entre arte e arquitetura contemporânea* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2012.

⁵⁵ Sobre esse emblemático caso, vale a análise de Michael Brenson: “Se o processo pelo qual

Echo para o Instituto Moreira Salles (IMS) em São Paulo. O problema do monumento não parece estar restrito à produção artística, mas à própria ideia de espaço público e de como pensamos o desenho de nossas cidades e a sua urbanidade.

É preciso, pois, buscar no **espaço público** as **motivações para a produção e o restauro da arte**, o que será feito no terceiro capítulo. Justapor produção e restauro não significa apontar o início e o fim de um percurso, mas sinalizar a possibilidade de um círculo virtuoso. A partir da análise bibliográfica e dos objetos específicos da tese, ficou claro que esse círculo é composto por **produção, documentação, difusão e restauro**, uma vez que documentar e difundir colaboram para sensibilizar o público sobre o papel que a arte poderia ter no espaço público e são por si ações inerentes ao restauro.

Os casos brasileiros em análise, enfim as obras de Carmela Gross, Mary Vieira e Waltercio Caldas colocam questões diversas a partir da produção, documentação, difusão e restauro. E o que são essas obras? Por que preservá-las? Como preservá-las? Ocupam, nas palavras de Carmela Gross, “sobras” do tecido da cidade. E qual a perspectiva de criação na e a partir dessas sobras? São praças, jardins ou são os espaços que restam de uma malha viária? Qual a perspectiva do artista e a do arquiteto?

Articulados **Restauro, Arte contemporânea e Espaço público**, vislumbra-se uma conclusão ou, como diria Milton Santos,⁵⁶ um futuro. Uma conclusão prematura, mas que impõe, como proposta e defesa, a criação de um círculo virtuoso, no qual a produção artística contemporânea, o espaço público e o restauro são ora causa, ora consequência de um processo:

Por conseguinte, a paisagem é formada pelos fatos do passado e do presente. A compreensão da organização espacial, bem como de sua evolução, só se torna possível mediante a acurada interpretação do processo dialético entre formas, estrutura e funções através do tempo.⁵⁷

A partir do final dos anos 1950, especialmente nas décadas de 60 e 70, os artistas passam a se valer da paisagem – entendida aqui enquanto contexto em seus

o trabalho foi criado foi inadequado, o processo pelo qual ele foi removido foi injusto, se não ilegal. [...] Quem e o que, em última instância, decidia o que fazia a arte num cenário público ser bem ou mal-sucedida?” que retoma tema constantemente citado nos estudos sobre arte no espaço público. Cf. BRENSON, M. Perspectivas da Arte Pública. In: MIRANDA, D. S., op. cit., p. 27. Cf. também a análise do próprio artista: SERRA, R. ‘Tilted Arc’ destruído. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 26, março 1990, pp. 141-157. Para um aprofundamento da situação nos EUA, até a década de 1990, ver SENIE, H. *Contemporary Public...*, 1992.

⁵⁶ “Tal compenetração [a construção de uma síntese, a partir de uma equipe e suas tarefas] deve partir, também, da ideia de que o objeto de análise é o *presente*, toda análise histórica sendo, apenas, o indispensável suporte à compreensão de sua produção. Nesse caso, é importante levar em conta que não se trata de efetuar uma prospecção arqueológica que seja, em si mesma, uma finalidade. Trata-se de um meio. Isso não nos desobriga de buscar uma compreensão global e em profundidade, mas o tema de referência não é uma volta ao passado como dado autônomo na pesquisa, mas como maneira de entender e definir o presente em vias de se fazer (o presente já completado pertence ao domínio do *passado*), permitindo surpreender o *processo* e, por seu intermédio, a apreensão das tendências, que podem permitir vislumbrar o *futuro* possível e as suas linhas de força.” SANTOS, M. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1997. 4ª ed. p. 19.

⁵⁷ SANTOS, M., op. cit., p. 50.

08 Union Square em 16/03/1989, após a retirada do *Tilted Arc*, de Richard Serra. [Fonte: SERRA, 1990]

múltiplos significados – como condição de elaboração e lugar de apresentação de suas obras. Procuravam investigar e, frequentemente, agir nas camadas históricas, sociais e simbólicas do ambiente urbano.⁵⁸ [grifos nossos]

A formulação de Santos e o diagnóstico de Freire são válidos ainda hoje e, incluído aí o restauro, desenha-se o círculo: uma produção artística contemporânea vale-se de uma preexistência no espaço público. Para tanto, tal preexistência deve ser preservada (em sua totalidade: objeto que é espaço). Essa produção, ao agir na, ou, a partir da preexistência, enseja sua preservação. A preservação de determinada preexistência possibilita novas produções artísticas, e assim consecutivamente.

E a arquitetura (ou o arquiteto) que lugar tem neste trabalho? Não se revela de maneira explícita, mas está nos interstícios dessas articulações. A arquitetura não se evidencia, também, por um triste diagnóstico: sua omissão em relação a esses temas – o da arte e o do restauro –, com os quais deveria colaborar de maneira mais contundente, com **rigor e sensibilidade**. É com esse binômio que tecemos as **considerações finais** da tese. Talvez fosse a arquitetura (ou o arquiteto) a responsável por reger essas articulações, compreendendo o espaço público e por consequência projetando-o com mais dignidade, respeitando e valendo-se das preexistências, criando a possibilidade de experiências sensíveis. A superação desse diagnóstico passa, também, pela leitura circunstanciada e pela revisão constante dos instrumentos teóricos e operacionais que temos disponíveis, caso contrário, como nos lembra Claudio Varagnoli, a história do restauro estará fadada a uma sequência de fracassos.⁵⁹ Importante, em todo caso, é reconhecer os fracassos para que não se repitam.

⁵⁸ FREIRE, C. Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In: SALGUEIRO, H. A. (org.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

⁵⁹ “[...] la storia del restauro rischia di ridursi ad una sequela di errori che sono tali poiché non soddisfano i nostri attuali criteri metodologici e operativi; anche questi, peraltro, ben lungi dall’essere definitivi e universalmente condivisi.” Cf. VARAGNOLI, C. Introduzione. In: CIVITA, M; VARAGNOLI, C (a cura di). *Identità e stile: Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gamgemi, 2001, p. 12.

*Mas não penses que te arrasto a ver
algum Vitor Meireles, alguns Castagneto
apócrifos ou os trabalhos aclamados
pelos jornais. Não! Não é isso. Vamos
ver, levemente e sem custo, os pintores
anônimos, os pintores da rua, os heróis
da tabuleta, os artistas da arte prática.
É curiosíssimo. Há lições de filosofia nos
borrões sem perspectiva e nas “botas”
sem desenho. Encontrarás a confusão da
população os germes de todos os gêneros,
todas as escolas e, por fim, muito menos
vaidade que na arte privilegiada.*

João do Rio
A alma encantadora das ruas, 1908

RESTAURO, ARTE CONTEMPORÂNEA E ESPAÇO PÚBLICO, JUNTOS

CAPÍTULO 01

Se o tema do restauro da arte contemporânea no espaço público abre questionamentos gerais – o que é arte contemporânea no espaço público? o que é restauro? – admite-se que esta pesquisa parte de suas respostas: seus objetos – *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, 1982, de Mary Vieira; *Escultura para o Rio*, 1996, de Waltercio Caldas; *Fronteira/Fonte/Foz*, 2001, de Carmela Gross – foram escolhidos *a priori*, e são a própria definição do que se entende por arte contemporânea no espaço público; e restauro é o “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”,¹ como definido por Cesare Brandi. No decorrer da pesquisa, buscou-se questionar e verificar essas definições, que se mostraram pertinentes, suscitando questionamentos mais específicos: a arte contemporânea é definida por uma práxis ou por um recorte temporal? Quais as possibilidades de fruição da arte contemporânea? Qual a validade da teoria brandiana? É necessária uma nova teoria do restauro?

Há de se fazer uma ressalva em meio a tantos debates acalorados: ainda que a arte contemporânea tenha colocado, e coloque a cada dia, novas questões técnicas e conceituais no que concerne à sua preservação e ao seu restauro, grande parte dessa produção ainda se manifesta, de certa forma, de maneira tradicional. Desenhos, pinturas e esculturas conformam grande parte da produção artística contemporânea e podem muitas vezes apresentar novas complexidades para o restauro (sejam conceituais, sejam técnicas, pelo emprego de materiais não tradicionais ou a mistura destes). Isso é visível nos museus, galerias e feiras de arte. Não seria prudente negar a complexidade e a artisticidade de um desenho em grafite sobre papel, ou de uma pintura a óleo sobre tela, ou de uma escultura em pedra ou metal. A ressalva é necessária para que não se crie a falsa impressão de que por “restauro da arte contemporânea” entende-se apenas uma convulsão de problemas sem resolução, destacado do “restauro da arte tradicional.” Muito menos se deve levar à cisão da disciplina do Restau-

¹ BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê editorial, 2004, p. 30. Para tornar a leitura mais fluida, o volume será sempre referido como *Teoria*, as indicações de página são da edição em português, mas deve-se ter sempre em mente a data da publicação original, 1963, e que será discutida no segundo capítulo.

ro entre “restauro contemporâneo” e “restauro clássico.”² Essa cisão, bastante preconceituosa e que se tem difundido nos últimos anos, não diz respeito às diferenças entre o restauro da arte antiga e da arte recente (pois as diferenças, de ordem técnica, existem, e exigem também revisões conceituais), mas à desqualificação de teorias consolidadas para qualquer restauro hoje, seja de obras antigas ou recentes. Afinal, não é o método que deve variar (será sempre restauro), mas as respostas que o próprio objeto solicita (que podem ser diferentes entre uma obra “tradicional” e uma contemporânea, mas não necessariamente), como nos lembra Sergio Angelucci (1994: 113), ao tratar do projeto de conservação das obras da coleção Peggy Guggenheim em Veneza:

Una valida risposta al quesito sta proprio, a mio parere, nel fatto che questo metodo sta risultato applicabile anche a opere d'arte contemporanea e cioè nel superamento del confine tra antico, moderno e contemporaneo che permette l'agire sorretti da un metodo ben definito. Molti credono che per l'arte contemporanea e cioè per quella prodotta fuori della regole d'accademia, occorrono nuovi metodi di intervento; questo è vero ma soltanto in parte, perché se metodo è la somma di teoria e prassi, penso che non sia la teoria a dover essere riscritta.

Para circunscrever melhor o debate que se propõe, organizar e expor parte desse percurso de pesquisa, dois recortes são apresentados neste primeiro capítulo: um em relação à produção artística contemporânea e sua relação com o espaço público, com ênfase na produção brasileira;³ e outro em relação aos debates teóricos do restauro da arte contemporânea e das suas repercussões, cotejando fontes de variados países. Construir um quadro, ainda que restrito, da arte contemporânea no espaço público, pressupõe retomar exemplos que se distanciam dos objetos de estudo, para que se possa verificar a excepcionalidade desses objetos enquanto práxis artística em diálogo com a arquitetura e o urbanismo, e que colaboram para o desenho urbano e para a fruição da arte no espaço público de maneira permanente e direta. Em relação às fontes que tratam do restauro, ainda que debates recentes e contribuições pontuais de alguns autores sejam incluídas, pelo pioneirismo ou pelas polêmicas que representam, o que interessa é tratar de uma continuidade, de um amadurecimento constante da disciplina, no qual se verifica a possibilidade de enfrentar problemas distintos – da arte, da arquitetura e do urbanismo, de casos antigos ou recentes – a partir de uma unidade metodológica.

As discussões específicas acerca do restauro da arte contemporânea já acumulam algumas décadas, mas são recentes se comparadas com as discus-

² Essa adjetivação é encontrada em muitos textos, na maior parte das vezes, com sentido pejorativo. Paolo D'Angelo, de forma irônica, vai tratar da *inatualidade* de Brandi, como veremos no segundo capítulo, p. 117.

³ Diante de uma história da arte supostamente “oficial”, “internacional”, pareceu relevante que a tese fosse focada na produção brasileira, que raramente aparece nos debates internacionais sobre restauro. Ainda que essa separação seja artificial e fruto de uma historiografia colonizadora, a arte brasileira é também internacional. Apenas para citar dois casos, sempre no campo do restauro: a sobrecapa do livro que Heinz Althöfer publica em 1980, *Modern Kunst Handbuch der Konservierung*, é ilustrada pela obra *The Illustration of Art*, de Antônio Dias. O livro organizado por Paolo Martore em 2014, *Tra memoria e oblio*, é aberto com uma imagem de *Ocupação Descobrimento*, de Antônio Manuel.

sões do restauro em sentido amplo, que tem raízes seculares.⁴ O início dessas discussões, ou seja, a abertura de novos questionamentos em relação à arte moderna e contemporânea,⁵ coincide com o momento em que o restauro em sentido amplo alcança, senão uma estabilidade, algumas ideias consensuais, registradas na Carta de Veneza de 1964.⁶ Obviamente, esse marco é uma abstração, seja no sentido temporal quanto no teórico: a redação da carta é fruto de investigações pretéritas variadas e nem sempre consensuais,⁷ e buscam revisar e ampliar os conceitos explicitados anteriormente na Carta de Atenas, de 1931. Considerando que de 1964 até hoje esse documento não foi suplantado,⁸ muito embora outros documentos tenham sido elaborados para aprofundar o debate ou para desenvolver problemas específicos, as ideias ali contidas são válidas e deveriam guiar as práticas do restauro, respeitando os princípios deontológicos de cada território e cultura e, obviamente, o próprio objeto a ser restaurado. Desse esforço de convergência, registrado pela Carta de Veneza, passa-se a um movimento de divergência: a ampliação dos conceitos ligados ao patrimônio, as especificidades linguísticas e semânticas, as diferentes realidades pragmáticas de aplicação e, sobretudo, a variedade de artefatos que se colocam sob a ótica da preservação induzem a uma cisão metodológica e, de algum modo, à negação do restauro como disciplina que pudesse reger as práticas ligadas ao patrimônio como um todo – sejam objetos isolados, obras de arte, arquitetura, arqueologia, até conjuntos urbanos e paisagísticos.

⁴ Para o aprofundamento do tema, cf. CAMPANELLI, A. P. *La nascita del restauro: dall'antichità all'Alto Medioevo*. Milano: Jaca Book, 2015; CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997; KÜHL, B. M. *Arquitetura de Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre sua Preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria de Cultura, 1998.; KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

⁵ Consideremos, como marcos, as contribuições de Heinz Althöfer: primeiro na revista alemã *Das Kunstwerk*, em 1960, e depois no congresso trienal do Icom em Madri, em 1972. No segundo item do capítulo, as contribuições de Althöfer serão retomadas e indicada a bibliografia pertinente. Sua escolha como marco temporal justifica-se não só pelo pioneirismo, que não foi isolado, mas também pela frequência com que contribuiu para o debate. O uso das locuções arte moderna ou arte contemporânea varia dentro da bibliografia, e mesmo dentro de um mesmo texto, como já comentado na introdução, nota 41, p. 28.

⁶ Para uma leitura crítica desse documento, cf. KÜHL, B. M. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova série, v.18. n.2. jul.-dez. 2010, pp. 287-320. Fato é que o marco temporal poderia ser mesmo a publicação da *Teoria* de Cesare Brandi, como sugere Bruno Zanardi no texto “Le attività di tutela dopo il 1963”, cf. ZANARDI, B. (a cura di). *Conservazione, restauro e tutela: 24 dialoghi*. Milano: Skira, 1999. Indica-se a Carta de Veneza por se tratar de um documento internacional.

⁷ Participaram da redação da Carta, conforme as atas do congresso: Piero Gazzola (Itália); Reymond Lemaire (Bélgica); José Bassegoda-Noneli (Espanha); Luis Bonaventre (Portugal); Djurdje Boskovic (Yugoslávia); Hiroshi Daifuku (Unesco); P.L. de Vrieze (Países Baixos); Harald Langberg (Dinamarca); Mario Matteucci (Itália); Jean Merlet (França); Carlos Flores Marini (México); Roberto Pane (Itália); S.C.J. Pavel (Tchecoslováquia); Paul Philippot (Iccrom); Deoclecio Redig de Campos (Vaticano); Jean Sonnier (França); François Sorlin (França); Eustathios Stikas (Grécia); Gertrude Tripp (Áustria); Jan Zachwatowicz (Polônia); Mustafa S. Zbiss (Tunísia). Cf. ICOMOS. *Il monumento per l'uomo*. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro. Venezia 25-31 maggio 1964. Padova: Icomos; Marsilio, 1971.

⁸ A Carta de Veneza continua a ser o documento base do Icomos: as cartas seguintes têm caráter integrativo, e não substitutivo; são documentos que aprofundam temas específicos. Cf. KÜHL, B. M., Notas sobre..., 2010.

02 *The Illustration of Art*, de Antônio Dias, na capa de *Modern Kunst Handbuch der Konservierung*, de Heinz Althöfer. [Foto do autor]

A produção artística contemporânea participa desse cenário ao impor problemas então inéditos, intrínsecos e extrínsecos ao seu campo, não apenas em relação aos procedimentos técnicos, mas também em relação às formulações teóricas. Por intrínseco entende-se o conjunto de problemas identificados dentro da produção artística: novos materiais, novas técnicas, novas formas de manifestação, novos circuitos – em síntese, problemas ligados à Estética (ou à negação da disciplina estética). Por extrínseco entende-se o conjunto de problemas de disciplinas diversas que, se não nascem propriamente da produção artística, nela recaem: a falta de distanciamento histórico ao tratar de objetos recentes (passado), a relutância contra a passagem do tempo (presente), a falta de perspectiva (futuro) – em síntese, problemas ligados à História (ou à negação da disciplina histórica), ou a um regime de historicidade, como exposto por François Hartog (2015), e aos mais variados aportes das humanidades. A arte contemporânea encarna um espectro gigantesco de problemas que são atualizados constantemente, a começar pela própria definição do que seria arte.⁹ Mais que a busca por uma definição, é relevante para o restauro pensarmos como ou por que determinadas manifestações artísticas são reconhecidas ou não.

Os objetos escolhidos para a tese não são fortuitos, são exceções dentro da produção artística, e tampouco encontram respaldo na bibliografia sobre restauro da arte contemporânea: representam casos em que a produção artística e a sua preservação incidem diretamente no desenho urbano, enquanto projeto. Pensar esses objetos pressupõe pensar restauro, arte contemporânea e espaço público juntos, e não apartados – nem teoricamente nem na prática, pois não são objetos passíveis de serem tratados de maneira isolada em laboratórios de restauro nem sequer são destacados da realidade cultural em que se inserem. A leitura desses objetos a partir dos referenciais teóricos será retomada no terceiro capítulo da tese.

⁹ Para a construção da tese, foram fundamentais os debates levantados por Paolo D'Angelo, não só pela clareza ao tratar do tema – o que é arte –, como também pelas contribuições para a leitura da produção teórica de Brandi. Os títulos consultados encontram-se elencados na bibliografia, dos quais se destaca o volume *Estética*. À arte da qual fala Agamben, referida na introdução, podemos somar a afirmação de Massimo Carboni, ao tratar do tema específico do restauro da arte contemporânea: “Da più di un secolo l'arte si dichiara attraverso l'autonegazione, affermandosi nella contestazione dei propri presupposti.” CARBONI, M. Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico. In: MARTORE, P. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* Roma: Castelvichi, 2014, p. 14.

Alguns recortes da produção artística no espaço público

O que se entende por arte contemporânea no espaço público? A locução impõe dois problemas teóricos distintos: pensar o que seria a arte contemporânea e o que seria o espaço público. Apesar da bibliografia disponível, proveniente principalmente da Estética e da Geografia, da Crítica e da História da Arte, propõe-se construir um quadro que responda essa questão a partir de uma casuística, ou seja, da seleção de casos que deem corpo a uma possível resposta, dentre muitas. Desse primeiro recorte, os objetos desta tese são selecionados e passam a definir, eles mesmos, o que o autor entende, nesta tese, por arte contemporânea no espaço público – considerando também o período de produção dessas obras, afinal, como nos lembra Maurizio Calvesi (1999: 1), “a chamada ‘arte contemporânea’ torna-se sempre menos contemporânea, ao menos para aquela parte que contemporânea não é mais, mas já histórica.” Isso não significa que os demais casos não sejam exemplos de arte contemporânea no espaço público, mas nos ajudam a pensar que essa definição (do que é, do que foi) não pode ser apartada da possibilidade de fruição direta dessas obras e de sua relação com o espaço urbano. E como fazer esse recorte diante de uma casuística tão plural no que concerne às práticas artísticas, aos espaços em que se desenvolvem e também aos seus marcos temporais?

Estabelecer critérios cronológicos é sempre uma armadilha, pois não raro são abstrações grosseiras.¹⁰ Em nosso caso, a mera coincidência entre a ratificação da Carta de Veneza e o golpe civil-militar no Brasil, ambos ocorridos em 1964, ao menos nos possibilita ter em mente as estratégias adotadas em campos tão distintos, ou seja, do restauro e da produção artística – que no Brasil é afetada diretamente pelo cenário político da época e que tem seus desdobramentos até hoje. Outra possibilidade seria retomar uma perspectiva mais positiva, deslocando o recorte para o período de redemocratização com a Constituição de 1988 ou mesmo considerando as contribuições da Carta de Burra de 1980 ou do Documento de Nara de 1994,¹¹ mas perderíamos exem-

¹⁰ A respeito desses critérios, Mattia Patti escreve: “Resta tuttora aperta la delicata questione della periodizzazione, che lega il sintagma ‘arte contemporanea’ a tagli cronologici molto diversi fra loro. In ambito accademico, in Italia, si fatica a fisare una precisa cucitura tra quanto rientra nell’ambito della storia dell’arte contemporanea. Stando infatti alle dichiarazioni dei settori scientifici-disciplinari dettate del MIUR (Ministero dell’Istruzione, delle Università e della Ricerca), il settore L-ART/02, Storia dell’arte moderna, ‘comprende, con particolare attenzione all’arte europea, gli studi sulle opere architettoniche, scultoree, pittoriche, delle cosiddette arti minori e della produzione artigianale nell’età moderna.’ La voce che definisce l’ambito del settore L-ART/03, Storia dell’arte contemporanea, non fa di contro riferimento all’età contemporanea, ma parla di modo generico delle ‘più attuali tendenze artistiche.’ [...] In ambito internazionale, e in particolare modo anglosassone, l’estensione della produzione artistica contemporanea può limitarsi all’intero XX secolo, alla seconda metà del secolo (dal 1945) o addirittura limitarsi alla valutazioni dei soli artisti in vita e delle esperienze in fasi di sviluppo.” Cf. PATTI, M. La conservazione del contemporaneo, tra progetto e documentazione. Introduzione ai cantieri. In: MONTALBANO, L; PATTI, M. *Il futuro del contemporaneo*. Roma: MiBACT, 2013, nota 1, p. 19.

¹¹ Não se pode tomar esses documentos de forma indistinta, sem fazer uma leitura circunstanciada, como nos lembra KÜHL, B. M. Notas sobre..., 2010, e KÜHL, B. M. Questões

plos revelantes que devemos ter em mente para a construção de nosso percurso, como o da praça da Sé (cujo jardim de esculturas é inaugurado em 1979), as experiências de Walter Zanini na direção do MAC USP (entre 1963 e 1978),¹² ou de Frederico Moraes em Belo Horizonte (*Do corpo à terra*, 1970) e, claro, um dos nossos objetos (o *Monovolume* de Mary Vieira é inaugurado em 1982). No que se refere ao restauro, seria reforçar o momento de dispersão, e não de concentração, das reflexões teóricas, o que também não contribui para a tese.¹³ Ademais, o cenário atual do país exige que consideremos, cada vez mais, esse período de nossa história, para que possamos pensar em estratégias futuras. Dessa forma, não se elege, de forma estanque, nesta tese, uma data correspondente para o início da produção considerada contemporânea.

Dentre tantas experiências brasileiras de produção artística no espaço público, não podemos esquecer que é em 1964 que Hélio Oiticica propõe seus parangolés, ou a ação *B11 Bólide Caixa 09*, latas em combustão em terrenos baldios no Rio de Janeiro e, em 1968, Flávio de Carvalho instala seu monumento a Garcia Lorca em São Paulo – paradigmas da produção efêmera e permanente no espaço público brasileiro.¹⁴

A questão passa a ser não exatamente o que é a arte contemporânea no espaço público mas, antes, quais são as possibilidades de sua fruição. Por meio desse questionamento, os casos serão organizados a partir de diferentes experiências,¹⁵ mas que podem ser intercambiáveis:

contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. In: SALCEDO, R. F. B.; BENIN-CASA, V. *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. Bauru: Canal 6, 2017, pp. 89-107.

¹² Para uma primeira aproximação, cf. FREIRE, C. (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013. Vale também citar, no que diz respeito a essa periodização, o volume ZANINI, W. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.2. Ainda que o item 8 seja dedicado à arte contemporânea, seus capítulos (34 no total, divididos em 5 partes) começam retomando o modernismo no Brasil, passando depois pelas experiências construtivas. A quinta e última parte é intitulada “As variáveis artísticas nas últimas duas décadas”. Ou seja, em um processo histórico, que é contínuo ainda que marcado por dobras e saliências, a década de 1960 marcaria o início da então “arte contemporânea”.

¹³ Recorte explicitamente contrário àquele defendido por Salvador Muñoz Viñas: “It therefore seems important to precisely define what we are talking about. By ‘contemporary’ we mean those ideas about conservation that have been developed since the 1980s. It might be argued that this is an arbitrary date, and that several earlier examples of ‘contemporary’ conservation thinking do exist. However, these are exceptions, and so the 1980s must still be considered to be quite representative. In this decade, the second and third versions of the Burra charter were published, as well as the first consequential texts criticizing the principle of reversibility. Also, the notion of post-modernism became commonplace, with its emphasis on many ideas that have had a recognizable impact on conservation theory.” A edição original, em espanhol, foi publicada em 2004 com o título *Teoría contemporánea de la restauración*. Nesta tese, optou-se por utilizar a edição inglesa, publicada em 2005, e que foi responsável pela maior difusão das ideias do autor em âmbito internacional. Cf. MUÑOZ VIÑAS, S. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier, 2005, pp. xi–xii.

¹⁴ De um histórico mais recente, vale citar o projeto Arte/Cidade, concebido por Nelson Brissac-Peixoto, e que será comentado em outros momentos. Para uma análise da relação entre arte e cidade, para além desse projeto, cf. BRISSAC-PEIXOTO, N. Arte e cidade. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 113-120.

¹⁵ O vocábulo se repetirá exaustivamente ao longo da tese. A princípio, tomado em sua

• a experiência da arte na cidade a partir do descolamento pedestre, ou seja, a rua, com a qual se conectam outras unidades, como a rede de transporte coletivo (ônibus e metrô) ou as mídias publicitárias (outdoors, cartazes);

• a experiência da arte filtrada pelas instituições, ou seja, em que a experiência estética é de alguma forma condicionada pelo próprio status institucional, do museu, da galeria, ou de outros espaços cuja função é expor arte ou acervos análogos;

• e a experiência da obra mediada pelo documento, em que podemos ter o documento como produção artística, mas também como registro dessa mesma produção, o que nos impõe refletir sobre que tipo de experiência esses documentos nos possibilitam.

Buscou-se focar na produção de artistas brasileiros, mas a produção de artistas de outras nacionalidades também colabora para o entendimento desse conjunto, seja para que possamos situar o Brasil em um quadro geral, seja porque tais artistas trabalharam no próprio território brasileiro ou com temáticas que lhe são afeitas.

Um outro recorte possível seria acentuar a distinção entre arte efêmera e arte perene, como normalmente se encontra nos estudos do campo da arte ou do restauro.¹⁶ Essa distinção aparece dentro de cada uma das experiências identificadas acima, uma vez que a possibilidade de fruir uma ação efêmera, de maneira direta, está condicionada a um tempo restrito e pré-determinado. Concluso esse tempo, a fruição é posteriormente mediada por algum tipo de registro ou documento. Então a caminhada de Lygia Pape, em 1963, ou os anúncios de Alfredo Jaar no metrô de Nova York, em 1985, são experiências na cidade para aqueles indivíduos que viveram essas ações, mas, para a grande maioria, são experiências filtradas pelos museus e arquivos, além de mediadas por documentos. Esse cruzamento de critérios nos leva a uma impossibilidade de classificações estanques. Entretanto, interessa-nos compreender melhor os lugares que a arte ocupa em seu primeiro espaço de manifestação pública e, em um segundo momento, como ela ocupa esses lugares e em que medida se dispõe à fruição pública no presente.

Independente do tipo de obra (efêmera ou perene), percebe-se que o documento ou registro ganha um *status* sem precedente, que parece sobrepor-se

conotação usual. Não se pode negar, entretanto, seu uso dentro da filosofia da arte, como em John Dewey [*Arte como experiência*, 1934], ou quando Massimo Carboni comenta a estética brandiana, “essenzialmente indirizzata al reperimento delle condizioni di possibilità specifiche e indelegabili dell’esperienza artistica”, cf. CARBONI, M. *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell’arte* [1992]. Milano: Jaca Book, 2004. p.7. Por sua vez, Brandi refere-se a Dewey de formas variadas em seus escritos.

¹⁶ Uma listagem de obras em espaços públicos pode ser encontrada na publicação que registra o projeto Fronteiras, que resultou na obra de Carmela Gross, um de nossos objetos de estudo. O item “Projetos de implantação de obras em espaços públicos” é dividido em obras permanentes e obras temporárias, da década de 1960 até os anos 2000. Cf.: SALZSTEIN, S. *Fronteiras*. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, Contra Capa, 2005.

mesmo à própria obra como lugar privilegiado de experiência e fruição.¹⁷ Esses documentos ou registros podem se apresentar, ainda, de duas formas distintas: um como a própria prática artística, que cria novos e indefinidos lugares de circulação (basta pensarmos na arte postal, ou em obras que são coleções), e outro como registro de obras e ações (incluindo o próprio registro e difusão desses documentos, ou objetos remanescentes). Esses documentos, por sua vez, são ainda reproduzidos em outras mídias, como em livros, revistas (suportes impressos em geral), internet e televisão (mídias digitais¹⁸). As instituições, sejam museus, sejam arquivos, aparecem como o lugar privilegiado para fruir essas obras e documentos, o que é óbvio se pensarmos que esse é um de seus papéis.

Podemos traçar aqui um paralelo com a arquitetura: uma vez que a produção arquitetônica é, quase sempre, imóvel, sua experiência direta é bastante limitada. Habitamo-nos a conhecer arquiteturas distantes por meios diversos: fotos, desenhos de observação, desenhos técnicos, modelos físicos, modelos virtuais, vídeos, textos descritivos, textos críticos, entre outros. Ainda que possamos exaurir as possibilidades de estudo e interpretação dessas fontes secundárias, sabemos que elas jamais poderão suplantar a experiência do espaço arquitetônico em si. Podem, inclusive, deturpar a leitura de determinados dados, uma vez que o material produzido, seja qual for, é sempre uma versão, editada e mediada, e que não corresponde à experiência individual de cada um em determinado espaço arquitetônico – o qual, por sua vez, é alterado pela luz, pelo clima, pela sua inserção no ambiente, pela presença de outros indivíduos, pela função que desempenha em determinado momento e assim por diante. O mesmo ocorre com a produção artística: as informações que recebemos por meio de fontes secundárias¹⁹ jamais poderão substituir a experiência da obra em si, como veremos adiante. Michele Cordaro (2000: 52-53), ao comentar o trabalho de Argan, afirma:

Lo studio della storia dell'arte impone però, sempre e comunque, l'impegno di una presa diretta d'esperienza dell'oggetto artistico al punto da affermare [Argan] che lo storico dell'arte si forma, molto più che nelle aule universitarie, nei musei, nelle gallerie, nelle chiese, ovunque si conservino opere d'arte.

E nos lembra, nas palavras de Argan, o protagonismo da cidade nesse processo:

Lo studio della città è l'approdo naturale e inevitabile di questo studio, città che è intesa "... come creazione storica e come concentramento di valori storici ed

¹⁷ Robera Albertim, em sua dissertação de mestrado, admite que a produção da tese não se dá no embate com as obras que analisa, mas com seus registros. Cf. ALBERTIM, R. C. *Waltercio Caldas. Arquitetura da hospitalidade*. [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2012.

¹⁸ Na falta de um termo mais adequado, optou-se por "mídias digitais", ciente que pode ser restritivo. Jean-Pierre Cometti usa o termo *numérique* para tratar dessas mídias. Cf. COMETTI, J. P. *Conserver/Restaurer. Louvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Gallimard, 2015.

¹⁹ Esta tese é, em si, a demonstração dessa fragilidade: por mais que possamos falar dessas obras, o seu texto jamais poderá substituir a experiência individual e direta que o leitor poderá (ou poderia) ter dessa produção.

estetici"; come "...l'opera d'arte per antonomasia"; come "...un passato rimasto presente, una storia fatta spazio ed ambiente concreto della vita."²⁰

Diante dessa variedade de experiências que serão retomadas,²¹ é sempre importante lembrar que a tese não se propõe a sanar as questões de restauro específicas a cada uma delas. Com rigor metodológico, os instrumentos teóricos podem ser interpretados para tantas outras situações, excepcionais ou não. Nessa concatenação de experiências, vale uma citação bastante estratificada, de Paula Braga, que leu Ronaldo Brito, que leu Mario Pedrosa, os quais põem em xeque a determinação de um lugar único para a experiência da arte:

Os anos 1960 [afirma Paula Braga] lançaram a possibilidade do experimental (a ênfase no processual e no conceitual) na arte brasileira, insistindo na ativação do corpo como parte da obra, negando a arte retinal e tentando escapar do sistema das belas artes, das instituições, jogando-se na vida. [citando Ronaldo Brito] "O museu, naturalmente, não podia abrigar 'o exercício experimental da liberdade' (Pedrosa). Muito menos as ruas, replicou, implacável, a realidade", seja pela falta de liberdade dos anos 1970, seja pela atual adesão a uma nova força que domina o campo a partir dos anos 1980: o mercado."²²

Antes de passarmos aos nossos itens específicos, uma ressalva deve ser feita: refuta-se, energicamente, o uso das locuções *arte pública*²³ e *street art* como possibilidades de classificação, agrupamento ou qualificação da produção artística, ao menos dentro desta tese. Os termos são usados à exaustão²⁴ e, hoje, parecem mais servir a ideias publicitárias e de especulação financeira do que à defesa de processos de democratização da arte (produção ou fruição que seja), ideia com a qual as locuções se ligavam inicialmente. Buscando uma

²⁰ As citações que Cordaro faz de Argan são extraídas de ARGAN, G. C. *La storia dell'arte in Storia dell'arte*, n.1, 1969.

²¹ Em alguns momentos do capítulo, a escrita na primeira pessoa se impôs, ainda que em desacordo com as normas da escrita acadêmica.

²² A citação poderia ter sido reelaborada pelo autor, mas pareceu conveniente trazer, para o campo textual, da teoria, essa imagem estratificada, tão comum na cidade, na arquitetura e na arte. Cf. BRAGA, P. "Os anos 1960: descobrir o corpo". In: BARCINSKI, F. W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014, p. 322.

²³ Muitas publicações fazem menção a essa locução, inclusive em seus títulos. Vale destacar a publicação resultante dos *Seminários de Arte Pública* organizados pelo SESC em 1995, em conjunto com o USIS – Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos da América. Apesar da publicação insistir no uso dessa locução, apresenta contribuições valiosas e de diversas partes do mundo, oferecendo um panorama bastante interessante para o assunto. Os artigos citados serão indicados individualmente na bibliografia, incorrendo na repetição do volume. Cf. MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

²⁴ Obviamente, podemos encontrar a locução usada de maneira interessante, abrindo debates e fazendo leituras críticas de seu próprio uso, como já o fizeram, para citar alguns, Tatiana Ferraz e Carla Zaccagnini, no *Jornal número*, ou Elena Federici. O que se refuta é o uso imediato e propagandístico do termo, que acaba por esvaziar os debates que poderia suscitar. Um outro exemplo recente, vinculado ao restauro, é o da revista *Kermes*, que dedicou um número especial ao tema (n. 109, maio 2019). Cf. FEDERICI, E. *Public Art. Teorie e prassi, tra riflessioni critiche e riqualificazioni urbane*. Casi studio europei. In: BORDINO, C.; DINOIA, R. (a cura di). *La ricerca giovane in cammino per l'arte*. Roma: Gangemi, 2012, pp. 53-65.; FERRAZ, T. *A arte na cidade: o alcance da publicização*; e ZACCAGNINI, C. *Sobre arte pública. Jornal número*, n. 5, abril de 2005.

melhor interpretação da locução, Miwon Kwon²⁵ analisa três declinações: *art in public spaces*; *art as public spaces*; e *art in the public interest* que, embora ajudem a criar leituras dirigidas de determinadas obras, não resolve o mal entendido: a arte é pública, ou ao menos deveria sê-lo.²⁶ Apenas para esclarecer a ineficiência dos termos, que aparecerão em outros momentos: como classificar toda a série *Jogos de dados* de Geraldo de Barros? Seriam arte pública as três unidades que se encontram na estação do metrô Clínicas, por onde passam diariamente 27 mil pessoas?²⁷ Já aquelas, da mesma série, em posse de colecionadores seriam arte privada? E aquelas que se encontram em exposição pública em museus e galerias? Um museu que possui bilheteria é mais ou menos público que uma galeria privada cuja entrada é gratuita? Ainda que muito (senão a maior parte) da produção artística seja de posse privada e inacessível ao público em geral,²⁸ não parece razoável uma distinção entre arte pública e arte privada. Em relação à *street art*, não se pode ignorar a complexa variedade de expressões que se dão na rua: estamos falando de grafite? Pichação? De trabalhos comissionados? De trabalhos espontâneos e não autorizados? A pintura d'Os Gêmeos no viaduto do chá é *street art* e aquela sobre tela comercializada em sua galeria também? A exposição d'Os Gêmeos na Pinacoteca, em 2020, será uma exposição de arte ou *street art*? A pintura de Tomie Ohtake na Rua Boa Vista é *street art* e aquela sobre tela comercializada em sua galeria também? E os painéis que fez para o metrô ou para a escola privada? E a obra de Sandra Cinto em um muro de La Jolla²⁹ é *street art*? Ou são tão somente obras que passam a ocupar outros suportes e espaços? Não poderiam ser chamadas apenas arte?

25 KWON, M. *One place after another: Site Specificity art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 60. Da mesma autora, cf. *One place after another: Notes on Site Specificity*. *October*, vol. 80, 1997, pp. 88-110.

26 No seminário do SESC citado acima, Paulo Mendes da Rocha faz sua observação: “Adotando-se uma visão intrigante quanto ao que seja arte pública ou arte não-pública, é quase natural se dizer que a essência da arte é sua dimensão pública já que, enquanto discurso, ela tem de versar sobre a política do desenvolvimento dessas questões entre os homens, do apaziguamento das contradições, da ideia da fraternidade e da esperança quanto à realização dos destinos humanos.” ROCHA, P. M. O espaço como suporte para a Arte Pública. In: MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, pp. 30-32.

27 Considerando as entradas médias dos dias úteis em agosto e setembro de 2019. Fonte <https://transparencia.metrosp.com.br/dataset/demanda> [último acesso setembro 2019].

28 Ainda que a maior parte das coleções privadas não seja acessível ao público, muitas obras circulam publicamente, seja por meio de empréstimos pontuais, seja por meio da exposição dessas coleções, como as de Sérgio Carvalho ou Fadel; ou ainda por meio de comodato aos museus, como a de Roger Wright (Pinacoteca de São Paulo), Gilberto Chateaubriand (MAM RJ) ou de Eduardo Brandão (MAM SP), para citarmos algumas.

29 O projeto Murals of La Jolla consiste no comissionamento de intervenções artísticas em “paredes privadas” de visibilidade pública na cidade de La Jolla, na Califórnia, nos EUA, com obras de artistas consagrados como Alex Katz e John Baldessari. As informações podem ser obtidas no site do projeto: <https://www.muralsoflajolla.com/> [último acesso em novembro de 2019].

Caminhar pela orla de Copacabana suscita, sem dúvida, uma série de experiências estéticas. Mas deixemos a exuberância da paisagem de lado e pensemos naquela superfície banal³⁰ sobre a qual caminhamos: o piso em mosaico português, desenhado por Roberto Burle Marx em 1970. O desenho sobre pavimentos tem lastro milenar em nossa cultura, como superfície a ser valorizada ou distinta, seja a partir de composições abstratas ou figurativas. Podemos dizer que os projetos de Burle Marx (e de outros arquitetos e paisagistas que igualmente trabalharam essas superfícies) inserem-se nessa mesma tradição de decoro, seja arquitetônico, seja urbano. Burle Marx tem uma desenvoltura impressionante para tratar com a mesma sensibilidade artística objetos em escalas tão díspares: uma aquarela, uma tapeçaria, uma joia ou uma calçada. A constância das formas, e o próprio utilitarismo vinculado a essas superfícies, pisoteadas diariamente, as tornam quase imperceptíveis – muito mais lembradas pelas pedras faltantes que nos fazem tropeçar ou pelas poças d'água que respingam que pelo prazer de caminhar sobre uma verdadeira obra de arte. Mas está ali, disponível à burguesia carioca, aos mendigos, aos turistas que transitam pela cidade, às prostitutas e aos executivos, aos famosos e aos anônimos – ali não existe bilheteria, dia gratuito ou hora pra fechar.

Introduzir a experiência da arte na cidade, na rua, a partir das calçadas de Burle Marx é uma tentativa de retomar a discussão em torno do projeto utópico com o qual não fomos capazes de nos reconciliar: o projeto da síntese ou integração das artes, bravamente defendido pelos expoentes de nossa arquitetura moderna, mas que encontra limites em sua aplicação hoje, transformando-se em objeto isolado da história. Defender essa síntese ou integração, hoje, pode sugerir romantismo, ingenuidade, ou mesmo ignorância em relação aos motivos que levaram à declaração de seu fracasso.³¹ Renato Anelli (2009) afirma que os artistas, a partir dos anos 1960 e 1970, “buscaram sua inserção diretamente na sociedade, sem mediações da arquitetura e da indústria” e que portanto a integração, quando ocorre, “perde a contribuição dos novos artistas de vanguarda, resumindo-se aos antigos colaboradores.” Não podemos ignorar

30 Milton Santos chamou de espaço banal “o espaço de todos, todo o espaço.” Cf. SANTOS, M. O papel ativo da geografia: um manifesto. *Revista Território*. Rio de Janeiro, ano V, nº 9, jul./dez. 2000, p. 104.

31 Esse fracasso, ou crise, é anunciado por seus próprios sujeitos no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em 1959 – *Brasília, síntese das artes?* Cf. DOKOMO. 8 *Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, Fiocruz, IPHAN, 2009. Cf. também as contribuições em FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda. *Arte e arquitetura: balanços e novas direções* [Fórum Brasília de Artes Visuais]. Brasília: Fundação Athos Bulcão, Editora da UnB, 2010. Fernanda Fernandes vem debatendo o tema, também a partir das atas do referido congresso internacional, cf. FERNANDES, F. *Síntese das Artes e Cultura Urbana: arte, arquitetura e cidade em São Paulo, 1950* [tese de livre-docência]. São Paulo: FAU USP, 2015; e *Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade*. In: SEGRE, R. et al. (org.). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

03 Copacabana.
Foto de Leonardo Finotti
[Fonte: DOHERTY, 2018]

que esse projeto deixou um legado respeitável de obras de arte–e–arquitetura por todo o Brasil. A profusão de painéis decorados, mosaicos e esculturas traziam ainda uma novidade: a arte moderna para fora do museu. Obras de Cândido Portinari, Paulo Werneck, Di Cavalcanti e Alfredo Volpi, entre tantos outros, podiam e ainda podem ser contempladas pelos pedestres que passam pelo Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro,³² pela Igreja da Pampulha em Belo Horizonte, pelo Teatro Cultura Artística em São Paulo ou pela Capela Nossa Senhora de Fátima em Brasília.³³

Nesse conjunto de obras, em especial naquelas que se desenvolvem em superfícies (pisos ou paredes), fica evidente que o suporte a ser ocupado é uma diretriz, designa um programa claro a ser desenvolvido pelo fato artístico. Ainda que caiba aí alguma liberdade, os autores limitam-se a desenvolver suas obras no e para esse suporte preestabelecido. Se fosse válido marcar uma *dobra*³⁴ entre a produção considerada moderna e aquela considerada contemporânea, ela seria a própria subversão ou extravasamento dessa diretriz. É quando vemos um movimento contrário: artistas que deveriam produzir *obras* passam a produzir *calçadas*, essa arquitetura banal muitas vezes menosprezada pelos próprios arquitetos. Esse é o caso das obras objetos de estudo desta tese: são obras-monumentos que não se instalam sobre a superfície da cidade, ignorando um diálogo, mas nascem elas mesmas dessas superfícies e as desenham. Esse processo inverso, de apropriar-se do que não foi oferecido, é uma possível chave para a compreensão e distinção entre a produção artística moderna e contemporânea dentro desta tese. Mary Vieira, Waltercio Caldas e Carmela Gross não foram convidados a desenhar calçadas mas, no limite, foi o que fizeram. Ainda que possam ser obras-monumentos são, antes, obras-chão.

É certo que nesse conjunto Mary Vieira pode parecer deslocada (e seja constantemente empurrada para o moderno numa marcação historiográfica), mas suas obras instaladas em espaços públicos, ainda que sejam *formalisticamente*³⁵ conectadas a uma tradição construtiva, modernista, são *formalmente*

³² Uma análise extensa sobre essa síntese no Palácio Gustavo Capanema pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Marcia David de Oliveira. OLIVEIRA, M. D. O. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945* [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2005.

³³ Não se trata de fazer um inventário completo dessas obras. Os exemplos descritos não partem de um juízo qualitativo das obras mas, em primeiro lugar, do fato deste autor tê-las conhecido pessoalmente, depois, por serem nomes reconhecidos e constantes nesse panorama. Obviamente, recente-se da restrição geográfica, mas muitos estudos vêm sendo realizados para lançar luz à produção de artistas fora do eixo Rio–São Paulo, o que pode ser visto nas pesquisas dos Docomomo regionais em todo o Brasil.

³⁴ O termo *dobra* será aqui utilizado como metáfora de uma mudança operada dentro de uma continuidade, com possível alteração de direção, mas sem uma necessária ruptura. O tema da continuidade e ruptura é tratado de maneira pioneira por Cesare Brandi – muito antes de Peter Bürger (*Teoria da vanguarda*, 1974) – em *La fine dell'Avanguardia*, escrito originalmente em 1949 e publicado na revista *L'immagine* em 1950, e republicado sucessivamente com outros textos do autor. Cf. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda* [1974]. São Paulo: Cosac Naify, 2008; BRANDI, C. *La fine dell'Avanguardia* [1950; 1973]. Macerata: Quodlibet, 2008.

³⁵ Empresto a distinção que Paolo D'Angelo faz entre os termos ao tratar de Brandi: “Brandi si apparecchiava gli strumenti per una lettura rigorosamente *formale*, ma non *formalistica*

conectadas a essa apreensão generosa e dialógica do espaço, algo que definitivamente marca as primeiras pesquisas da arte contemporânea no território brasileiro. E daí que esse conjunto tão eclético (de obras e artistas) é considerado, por este autor, arte contemporânea.

Giorgio Agamben vai falar da *arte*, dessa negação operada dentro do próprio sistema pelos artistas, e então pede-se licença para usar a solução do tachado, também no título da tese. Podemos ver que o que é *arte* é aquele fato quase imperceptível e, por uma ausência de monumentalidade, alvo frequente de um não reconhecimento e, logo, abandono ou destruição. É o que aconteceu com o piso de Mary Vieira: ainda que a escultura, por sua monumentalidade dimensional, possa parecer resguardada, o piso, em sua banalidade, em sua existência como *arte*, foi logo descartado. Não foi diferente o tratamento destinado à obra de Waltercio, igualmente não reconhecida, foi demolida e mais uma vez construída sem constrangimento, afinal é *arte*. Assim como a obra de *arte* de Carmela Gross está longe de ser amplamente reconhecida em Laguna.³⁶

Retomemos outros exemplos, ainda caminhando pela cidade, que possam esclarecer a sugestão dessa dobra entre o moderno e o contemporâneo, e como pode ser lida em nossas ruas. Foi caminhando que Flávio de Carvalho realizou sua *Experiência n. 2*, já em 1931, e que podemos considerar paradigmática dentro da história da arte brasileira, antecipando *happenings*, ações, performances – obras efêmeras – que seriam retomadas com devida intensidade apenas nas décadas de 1960 e 1970. Aqui Flávio de Carvalho teria sido contemporâneo? Como não podemos viver essa experiência, senão a partir de documentos, trataremos dessa obra nos “documentos.” Pensemos, por ora, em uma obra sua posterior, sua homenagem a Garcia Lorca, uma escultura em ferro pintado realizada em 1968, instalada em uma praça no bairro Jardim América. Ainda que a obra seja a resolução de um programa bastante recorrente – o monumento como instrumento de rememoração, que viria a ser refutado por grande parte da produção artística contemporânea –, o uso de uma linguagem não figurativa marca seu caráter de novidade no espaço público. A dificuldade de uma identificação direta, visual, entre a obra e o personagem Lorca (o que comumente se dá com a modelagem de bustos, silhuetas), é superada pela inserção inusitada de textos, não em placas de identificação, mas no próprio corpo da obra, como elemento compositivo, e não apostado. Em uma das superfícies da escultura lê-se um trecho de autoria de Lorca: “Hay que abrirse del todo frente a la noche negra para que nos llenemos de rocío inmortal los álamos de plata”. Ainda que Carvalho possa ter inovado na forma com que construiu sua homenagem, o fez limitando-se ao objeto escultórico, sem avançar no que chamamos há pouco de dobra, em direção ao olhar generoso para o espaço que

dell'opera, scoprendo nello stile un modo di conoscere le cose, non un semplice ricettario desumibile dai caratteri dell'opera formulata”. Cf. D'ANGELO, P. *Cesare Brandi: Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2006, p.17; e também BRANDI, C. *Carmine o della Pittura* [1945]. Torino: Einaudi, 1962, p. 53.

³⁶ As especificidades dessas três obras serão tratadas no terceiro capítulo da tese.

04 Monumento a Garcia Lorca
[Foto: Chico Saragiotto. Acervo Preservação/DPH/SMC]
[Fonte: prefeitura.sp.gov.br]

a receberia. Dito isso, mais de 30 anos depois de sua *Experiência n. 2*, Flávio de Carvalho teria sido moderno ou contemporâneo? Seja qual for a resposta, a homenagem a Garcia Lorca marca o início de uma série de esculturas modernas e contemporâneas que passariam a fazer parte, de forma permanente, da paisagem urbana de nossas cidades.

Não cabe aqui um inventário de todas essas obras, mas, buscando criar terreno para as discussões específicas de nossos objetos, no terceiro capítulo, podemos avançar para alguns outros casos emblemáticos e pioneiros: as obras de Nicolas Vlavianos, Mary Vieira e o conjunto de esculturas instaladas na Praça da Sé, de diversos artistas com trajetórias bastante variadas, todos em São Paulo, nos idos da década de 1970.³⁷

A obra de Vlavianos, *Progresso*, foi inaugurada em 1976. Se naquele período a produção escultórica não figurativa já era bastante difundida nos meios especializados (basta pensar no histórico das Bienais e no ápice do projeto construtivo brasileiro), era ainda uma novidade como permanência no espaço público. A novidade, entretanto, se recente de uma solução pouco interessante em relação à forma como a obra foi instalada e reinstalada (originalmente na rua 24 de maio e, posteriormente, transferida para o largo do Arouche), ocupando um canteiro ajardinado e elevado em relação ao passeio. Sua presença poderia ser mais potente, mais inusitada, se suas fitas encarnadas tocassem o chão para depois se dobrarem vertiginosamente em meio à verticalização que o centro da cidade testemunhava. Ainda assim, colaborava para sua apreensão o fato da obra estar confinada naquele vale de concreto – e se não tivesse saído dali, hoje talvez pudesse ser vista refletida na fachada do SESC 24 de maio – o que não acontece hoje, uma vez que se encontra à deriva em um espaço que não guarda as mesmas relações de vizinhança e proximidade.

A obra de Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, foi inaugurada em 1979, instalada na praça Eisenhower, nas imediações do parque Ibirapuera. O monumento de Mary Vieira nos oferece alguns elementos para pensar sua contribuição para além de seu pioneirismo no quadro do movimento cinético.³⁸ Em paralelo à referida obra de Flávio de Carvalho, aqui temos também um programa recorrente – o monumento intencional

³⁷ A justificativa para este recorte é análoga à anterior, não havendo pretensão de esgotar esse inventário. Pareceu importante, de qualquer forma, incluir casos emblemáticos anteriores aos objetos de estudo e que pudessem criar uma coesão entre os casos e os temas que se quer discutir. Uma análise bastante preocupante da situação em São Paulo, ainda que já passados mais de 20 anos, é feita em AMARAL, A. A arte pública em São Paulo. In: MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, pp. 46-53.

³⁸ Cf. AMARAL, A. (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 9. Em 2015, a Pinacoteca do Estado de São Paulo produziu edição fac-similar da publicação, então esgotada. Aracy Amaral coloca Mary Vieira, ao lado de Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa, na linha de frente do construtivismo no país. Ao retirá-la dos conjuntos que habitualmente conformam as vertentes concreta ou neoconcreta, dá margem para que leituras menos engessadas sejam feitas sobre sua obra – o que venho buscando fazer em meus escritos sobre a artista, elencados na bibliografia.

de rememoração – tratado a partir das pesquisas vigentes da artista, e não a partir da figuração de Pedro de Toledo; e o mesmo uso de textos, que não são apostos, mas que constituem esse percurso formal da obra, uma vez que não se apresentam em placas de identificação, mas são gravados em baixo relevo nos próprios módulos de concreto que a formam. Duas características distanciam uma obra da outra: primeiro, pelo simples fato de se tratar de uma obra cinética exposta ao ar livre. Se nos museus o público é impedido de manipular as obras da artista, na praça Eisenhower essa interação é possível, algo imprescindível para uma fruição adequada dos polivolumes de Vieira. Depois, pelo fato de Mary Vieira ter se lançado ao desenho do espaço que não apenas conforma, mas *forma* sua obra. E aqui temos um primeiro indício daquela dobra, do moderno para o contemporâneo, em que o artista extrapola o escopo inicial de seu projeto ao propor e criar um diálogo com o espaço em que se insere. A dobra ali só não é mais enfática pelo fato da praça ser conformada por um grande gramado livre, o que banaliza, visualmente, a relação entre o monumento e sua inserção. Ela é ainda menos enfática depois de todas as alterações que a praça sofreu, diante de seu cercamento³⁹ e alteração de acessos.⁴⁰

Finalmente temos as esculturas na Praça da Sé,⁴¹ também em 1979. Todas foram instaladas em seus locais de exposição sem que determinassem, elas mesmas, o desenho desses espaços. Os casos mais interessantes são as obras de José Resende e, mais uma vez, Nicolas Vlavianos: ainda que sua obra não tenha participado ou determinado o desenho daquela porção da praça em que se encontra, o artista subverte o loteamento estabelecido, fazendo com que sua obra atravessasse os canteiros ajardinados, e se colocasse transbordando o que seriam limites preestabelecidos. Já a obra de José Resende, ainda que pudesse provocar de maneira mais enfática o espaço,⁴² inaugura ali o que viria a ser uma profícua atuação do artista para o espaço público. Percebe-se, no caso da Sé, que não é a linguagem de cada artista ou suas idades que lhes conferem um caráter de contemporâneo, mas seus posicionamentos diante das intervenções

³⁹ Uma leitura da “cerca” é apresentada na abertura do terceiro capítulo desta tese, pp. 182-183.
⁴⁰ Uma análise mais detalhada dessas alterações e das obras de Mary Vieira em espaços públicos encontra-se nas pesquisas pretéritas deste autor, elencadas na bibliografia.

⁴¹ Rada Abramo chama atenção para a relevância do envolvimento de equipes qualificadas no desenvolvimento de projetos como o da praça da Sé. Cf. ABRAMO, R. Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô. In: MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, pp. 56-60. Rita Ferreira, em sua dissertação de mestrado, usa construções que suscitam questionamentos em relação a como interpretamos esses trabalhos. Na “descrição” da obra de Resende, lê-se “Lembra uma lousa bem comprida” [?], nas “observações” da obra de Vlavianos, lê-se “Localizada num lugar inadequado” [?]. Cf. FERREIRA, R. *A nova praça da Sé de São Paulo e suas esculturas* [dissertação de mestrado]. São Paulo: IA Unesp, 2006.

⁴² Resende contesta a maneira como a obra foi instalada, exatamente por se apresentar confinada. Para além de sua produção escultórica, Resende é autor de “Ausência de escultura”, um texto essencial para o debate da arte no espaço público. Publicado originalmente em 1976, na revista *Malasartes*, o texto voltou a circular posteriormente sem as ilustrações e respectivas legendas, o que altera consideravelmente seu sentido. Recentemente, foi publicada uma versão fac-similar no catálogo de sua exposição realizada na Pinacoteca. Para as referências das publicações, cf. bibliografia. É interessante pensar sua volumosa produção de esculturas instaladas no espaço público à luz de seu próprio texto.

05 *Progresso*, de Nicolas Vlavianos, na rua 24 de maio.
[Fonte: PRIETO, 1980]

06, 07 *Polivolume: conexão livre. Homenagem a Pedro de Toledo*, de Mary Vieira.
[Fotos do autor, 2015]

08 *Progresso*, de Nicolas Vlavianos, na rua 24 de maio.
[Fonte: InfoArt]

09 Obra de José Resende na praça da Sé.
[Foto de Lucas Malkut]

propostas – e nesse caso, é preciso afirmar, Vlavianos conseguiu ir além do então jovem Resende, não pelo objeto escultórico em si, mas pela maneira que as obras se apresentam no espaço.

O exemplo da Sé é incluído aqui como uma negação: esta pesquisa não trata de projetos análogos e que iriam se multiplicar por diversas cidades, os chamados jardins de esculturas. Primeiro porque dificilmente encontramos, nesses jardins, obras que operam a *dobra* descrita anteriormente, configurando-se, na maioria das vezes, como acervos análogos aos de museus, só que ao ar livre.⁴³ Ainda assim é um exemplo excepcional, pois esse jardim de esculturas, ao contrário daqueles do MAM SP ou da Pinacoteca do Estado de São Paulo, não está vinculado a um museu, e por isso apresenta uma fragilidade em relação à sua manutenção que o aproxima de nossos objetos de estudos, órfãos institucionalmente. A questão da propriedade dessas obras, que são públicas, é fundamental para se compreender o movimento de produção, de um lado, e de restauro, do outro, e nesse sentido não poderíamos deixar de citar o caso do Skulptur Projekte em Münster, na Alemanha, em que as obras instaladas em diferentes pontos da cidade pertencem ou ao LWL Museum ou à municipalidade. Essa distinção não é visível para o público (pois não configuram “jardins de esculturas”), ainda que cada instituição seja responsável pela conservação de suas obras. Trata-se de uma realidade muito diferente e distante da nossa, mas que não deixa de contribuir para o debate, uma vez que se trata de um projeto consolidado, realizado a cada dez anos na Alemanha e que mobiliza questões relevantes para a arte contemporânea e sua conservação no espaço público.

Continuemos nossa caminhada, compreendendo que a vida pedestre não se restringe à calçada, mas ao deslocamento urbano vinculado ao sistema público de transporte, e entremos no metrô de São Paulo.⁴⁴ Podemos entrar pela estação Clínicas, com Geraldo de Barros, e, com o vagão ainda em movimento, enxergar Alex Fleming no Sumaré – e através de Fleming avistar a paisagem urbana. Podemos nem perceber que os coloridos na São Bento são Maurício Nogueira Lima e Odiléa Toscano, ou que reproduções de pinturas no Trianon Masp são na verdade Wesley Duke Lee, e não uma peça publicitária do museu na superfície. Em um sistema complexo como o metroviário de São Paulo, que recebe diariamente um fluxo de milhões de pessoas, mais importante do que qualificar a experiência estética que esse público pode ter em suas estações é considerar a possibilidade dessa experiência, cotidiana, banal e não

10, 11 *Jogos de Dados*, 1992, de Geraldo de Barros na estação de metrô Clínicas [Fotos do autor, 2019]

⁴³ Ainda que usemos com frequência a locução “museu ao ar livre”, já em 1959, o Icom faz uma ressalva: “The ICOM General Assembly, at its 6th session, held in Stockholm on 8 July 1959/ Expressed the wish: / a. that the term open-air museum be applied only to such collections of buildings as are mentioned in the above first paragraph,/ b. that the experts and organizations responsible for the presentation of groups of sculptures in the open, in a spirit of comprehension, avoid applying the term open-air museum to these collections.” Cf. ICOM. *Resolutions adopted by ICOM's 6th General Assembly*. Stockholm, 1959.

⁴⁴ As informações sobre o projeto Arte no metrô podem ser consultadas no site do Metrô de São Paulo, e estão publicadas também em SACRAMENTO, E. *Arte no metrô*. São Paulo: A&A Comunicação, 2012.

programada, algo diverso do que costuma ser a visita a museus.

Um estudo científico, quantitativo e qualitativo, amparado em métodos das humanidades, nos faria compreender melhor a relação que esse público pedestre – que caminha pela praça da Sé ou pelas estações de metrô – estabelece com essas obras de arte, o que não é o caso desta tese. E este autor, uma vez que possui um olhar já voltado a essas obras, acaba por ser um termômetro frágil dessas relações. Frágil porque, antes de uma experiência estética,⁴⁵ sua fruição é orientada pela noção de autoria: identifica e frui essas obras mediado pelo fato de conhecer a autoria e, automaticamente, reconhecê-las enquanto obras de arte.

E se na linha amarela do metrô de São Paulo não temos obras de arte, podemos analisar o fato a partir de duas perspectivas bem diversas: ou isso é um problema, se admitirmos que a arte ainda possui um papel dentro de nossa sociedade; ou isso é uma solução, se pensarmos que (a despeito da questionável qualidade arquitetônica de muitas das novas estações), a arquitetura-estrutura ali presente é *forma* que possibilita uma experiência estética. E então o ato de descer as diversas escadas rolantes e acompanhar o movimento contrário da ascensão dos dutos de ar, carmim, que serpenteiam as instalações elétricas e as estruturas em concreto, possibilita-nos pensar que aquilo é arte, ao proporcionar uma experiência estética. Se isso for verdade, o que diferencia isso da obra de Marepe? E se não houver mesmo uma diferença (e então só se pode partir de uma radicalidade do fato), a obra de arte de Marepe⁴⁶ é indefensável. E se a obra de Marepe se justifica – como quero crer – então existe uma diferença, e voltamos a encarar o fato (da ausência da obra de arte⁴⁷) como problema. E se o problema existe, é preciso questionar: por que as estações geridas pelo poder público têm arte e aquelas sob concessão privada não?

Neste ponto, peço licença para passar ao discurso na primeira pessoa, abruptamente, e relatar uma experiência recente e que de certa maneira me reconciliou com o tema da pesquisa.

Durante o estágio de pesquisa em Roma, caminhando pela cidade, deparei-me diversas vezes com cartazes publicitários – tão comuns naquela cidade –, entre os quais sempre me chamava atenção uma série específica: eram cartazes de fundo vermelho ou verde, sobre os quais eram grafadas palavras em branco, que aumentavam de tamanho com a quebra das linhas, criando um ritmo inusitado, poético, de leitura: “Il vecchio mondo sta morendo. Quello nuovo tarda a comparire. E in questo chiaroscuro nascono i mostri.” A recorrência dos cartazes, em diversos pontos da cidade, ao lado de peças publicitárias

⁴⁵ Em sua *Estética*, Paolo D'Angelo apresenta os “predicados estéticos” que qualificam essas experiências. Cf.: D'ANGELO, P. *Estetica*. Bari: Laterza, 2011.

⁴⁶ Refiro-me à obra de Marepe no Inhotim, que tem como conformação, matéria, esse mesmo tipo de estrutura de ventilação. Também não se trata de questionar o “ready-made” e seu deslocamento da vida comum para a arte; mas o movimento oposto: a visão de arte para a vida comum, o que seria libertador.

⁴⁷ E faço mais uma vez menção ao texto de José Resende. Cf. RESENDE, J. Ausência de escultura. In: RIBEIRO, J. A. (curadoria). *José Resende*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, pp. 98-105.

rias das mais diversas, causava-me estranheza e, mais do que isso, obrigava-me a uma pausa para reflexão. Uma frase de Antonio Gramsci. A forma com que a escrita se apresentava, seu suporte, os lugares que ocupava e, obviamente, o momento político, determinavam em mim uma suspensão. Não entendia o que poderia ser aquilo, nem como poderia ter parado ali, tampouco a autoria dessa ação. Primeiro pensei que fossem protestos estudantis, mas alguns carimbos atestavam que se tratava de algo oficial, não transgressor. Mas como uma iniciativa “oficial”, ainda que “anônima”, poderia apresentar algo de fato transgressor? Fotografei, compartilhei com amigos. Fui arrebatado por essa singela, mas profunda experiência nas ruas de Roma. Meses depois, por meio de redes sociais, descobri que se tratava de uma obra de Alfredo Jaar. Foi, sem dúvida, das mais relevantes experiências por meio da arte que tive nos últimos anos. Na rua. Porque não sabia, porque não esperava, e porque tive essa possibilidade.

A partir de então, dando continuidade às minhas peregrinações artísticas, museais, fui ao MAXXI (Museu de Arte do século XXI), para conferir a exposição a qual se vinculava a obra de Jaar: *La strada. Dove si crea il mondo* [A rua. Onde se cria o mundo]. E então podemos passar à experiência da arte filtrada pelas instituições.

A experiência da arte filtrada pelas instituições

Existem muitos tipos de museus, e nem todos são voltados à fruição da produção artística, ainda que todos estejam aptos a oferecer ao público uma experiência estética e possam inclusive conter em seus acervos obras de arte⁴⁸ – museus de ciências naturais, história, língua, arqueologia, antropologia etc. A lista é gigantesca e, mesmo diante de uma variedade tão díspar de assuntos e acervos e da qualidade com que são apresentados ao público, a experiência estética nesses espaços é um fato. Por sua vez, a arte não se encontra apenas em museus, mas também em uma variedade de instituições, públicas e privadas: centros culturais, galerias de arte, exposições temporárias em espaços *sui generis*. Para os fins desta tese, chamamos de instituição não a atribuição jurídico-administrativa, mas aquilo que nomeia, e que, por sua vez, acena e determina: dentro desses lugares o público encontrará arte. Não é uma escolha, mas quase uma imposição, ainda que o juízo em relação ao objeto/ação em si seja sempre facultado ao observador. Em outros termos: retomar a experiência do urinol de Duchamp, que não deixa de ser um urinol, mas passa a ser arte porque assim é nomeado. E por isso falamos que a experiência da arte é *filtrada* pelas instituições: a nomeação do que é arte antecede o próprio reconhecimento que o indivíduo poderia ter da obra, antecede a fruição ou qualquer tipo de mediação. Buscando fugir desse filtro institucional, os artistas passaram, cada vez

⁴⁸ Todo objeto artístico possui alguma historicidade, todo objeto histórico possui alguma artisticidade, algo já explicitado por Alois Riegl.

mais, a tomar espaços teoricamente não institucionalizados, buscaram sair do cubo branco. Ainda assim, essas experiências podem ser divididas entre aquelas anônimas (não no sentido de não ter autoria, mas de não serem anunciadas ou enunciadas) e aquelas institucionais que, ainda que não sejam conhecidas pelo grande público, pelo deslocamento efetuado, mantêm a potência de algum estranhamento.⁴⁹

Nessa perspectiva, e para nossa discussão sobre o restauro da arte contemporânea no espaço público, entende-se por instituição também o evento de arte que se realiza nesse espaço – como o Arte/Cidade, que é iniciativa totalmente diversa daquelas realizadas por indivíduos ou grupos, como o 3NÓS3 –, além dos jardins de esculturas vinculados a museus – como os do MAM SP ou da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por sua vez totalmente diversos do já referido jardim de esculturas da Sé; ou mesmo parques inteiros, como o Inhotim. Isso para dizer que, ainda que ofereçam objetos dos mais interessantes para se pensar o restauro da arte contemporânea e a situação específica do “ao ar livre”, não é esse o problema da tese.⁵⁰ Estar ao ar livre coloca antes problemas de ordem técnica, e menos de ordem teórico-metodológica, e não problematizam o verdadeiro caráter público que se quer discutir. E o que seria isso?

Ainda que algumas instituições tenham uma constituição privada, o caráter de utilidade pública é comum a todas elas, quando pensamos no universo da arte. Assim, o MASP, apesar de não ser um museu submetido à administração pública, é um museu público; ou o Instituto Moreira Salles, o Instituto Figueiredo Ferraz, o Inhotim, entre tantas outras instituições distribuídas pelo país. Se o museu (que encarna aqui a variedade de “centros culturais”, guardadas suas diferenças) é por si o lugar privilegiado para o encontro com a arte (o que), resta saber quais as formas desse encontro (como). E então temos duas maneiras de investigar isso: primeiro, a partir do acesso, da entrada; depois, uma vez dentro, pelas possibilidades de interação entre o público e a obra. A arquitetura tem um papel fundamental nessa investigação, bem como a localização⁵¹ e também as políticas administrativas – quanto custa, e isso não é assunto secun-

⁴⁹ Como a obra comentada anteriormente de Alfredo Jaar. Talvez o exemplo máximo seja o projeto *White Cubicle Toilet Gallery*, em Londres: com alguma frequência o banheiro de um pub recebe intervenções artísticas. No Brasil, uma experiência recente foi o projeto *1:1* vinculado à galeria Jaqueline Martins, com curadoria de Bruno de Almeida: a obra de João Loureiro, por exemplo, foi instalada no supermercado Futurama, nas adjacências da galeria. São ações anunciadas e enunciadas, mas que podem alcançar outros públicos para além dos frequentadores da galeria.

⁵⁰ Para essas questões, cf.: CONSIDINE, B. et al. *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010. Para uma primeira aproximação ao projeto da Praça da Sé, cf. PRIETO, Sonia (pesquisa). *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*. São Paulo: IDART, 1980; ABRAMO, R. “Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô”. In MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, pp. 56-60; e ao projeto do MAM SP, cf. OLIVEIRA, M. A. M. “Jardim das Esculturas – MAM de São Paulo”. In MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, pp. 61-67.

⁵¹ No sentido atribuído por Flavio Villaça: a localização não é o local, referência geográfica, mas insere-se numa dinâmica social e de infraestrutura. Cf. VILLAÇA, F. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Lincoln Institute, 2001.

dário, muito menos em um país como o Brasil. Pensemos em alguns exemplos.

Se hoje estamos habituados a entrar na Bienal de São Paulo sem pagar, é preciso lembrar que essa é uma conquista recentíssima, mas que mudou fundamentalmente a relação do público com esse evento. Entrar no MAC USP, logo ali ao lado, é hoje quase constrangedor: estamos tão acostumados a nos identificar, pagar ou passar por algum tipo de controle que entrar em um edifício sem ser interpelado, e logo ali enxergar Maria Martins e Alexander Calder, é algo de se estranhar, no bom sentido. O mesmo acontece no Centro Cultural São Paulo ou nas unidades do SESC, em especial no Pompéia, em que quase não há distinção entre a rua e o espaço expositivo. Mérito de generosas arquiteturas e administrações. Outro marco arquitetônico, o MASP, talvez seja a síntese, hoje, de uma arquitetura pública – seu belvedere tornou-se o espaço dos mais variados encontros. Mas fica por aí: a retomada do que seria o museu mais importante da América Latina não passa por uma preocupação pública em sentido lato, mas é governada por um sistema de gestão empresarial, a despeito da qualidade e da relevância de seu projeto artístico. Ao descer as escadas, lê-se:

O MASP, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras.

Acontece que para descer as escadas, paga-se R\$40,00. E isso talvez não seja muito inclusivo.⁵²

Ao entrar no MAC USP, lê-se:

Museu público
Museu universitário
Museu gratuito

Não cabe à tese abarcar as discussões próprias ao campo da museologia ou da sua história, porém, diante do cenário cultural brasileiro, seria interessante pensar não apenas na distinção entre o papel que o poder público e a iniciativa privada possuem nesse cenário, mas, também, outras instituições, como a Igreja. Nessa revisão de sujeitos, por que não pensar nos lugares não diretamente ligados à produção artística? Igrejas, mas também escolas, hospitais, agências de correios, bancos, balneários.

Poderíamos falar em religião, mas usamos Igreja não como o lugar de manifestação religiosa, mas como instituição que foi, e poderia ainda ser, fundamental para o campo artístico – e basta pensar que o Museu Vaticano é uma das mais antigas coleções organizadas de arte no mundo (a coleção tem início oficial ainda no século XVI, porém sua abertura sistemática ao público ocorre

⁵² Via de regra os museus que cobram entrada possuem alguma ou algumas políticas de gratuidade. Não é o caso de analisar cada uma delas, mas fato é que, diante da realidade social brasileira, oferecer gratuidade durante a semana no horário comercial, por exemplo, é muito diverso de oferecer gratuidade aos domingos – quando grande parte da população trabalhadora talvez possua tempo para ir a um museu.

apenas no século XX), ou que o Museu Capitolino – considerado então o primeiro museu de arte de acesso público no mundo (1734) – é fruto da doação de obras por parte do Papa Sisto IV ao povo romano. Para além dos acervos de objetos móveis, a Igreja foi também a responsável, direta ou indiretamente,⁵³ pelo desenvolvimento de pesquisas artísticas das mais variadas, que ressoam inclusive na arquitetura e no urbanismo. Se a partir do século XIX, com o crescimento de uma burguesia ilustrada e a defesa de um Estado laico, assiste-se ao divórcio entre a arte e a Igreja, no século XX esse é um processo litigioso: negar os processos constitutivos e a busca por uma autonomia parecem dissipar qualquer possibilidade de contribuição válida entre produção artística contemporânea e Igreja – o que não é de toda verdade. O que se quer discutir é mais simples: muitas igrejas são lugares públicos em que se pode ter uma experiência estética, a partir da arte, ainda que não sejam nomeadamente destinadas a esse fim. E se a Igreja católica, por mais conservadora que possa ser, mudou ao longo do tempo, assim como a arte, por que não poderia ser abrigo para suas recentes manifestações?⁵⁴

Pensar na possibilidade de encontrar arte em instituições não voltadas a esse fim seria uma forma de questionar os entraves desse “filtro”. Os exemplos existem, e mais uma vez são vinculados a experiências ligadas à arquitetura moderna – como Waldemar Cordeiro no Clube Esperia em São Paulo, ou Mary Vieira, Athos Bulcão e Sérgio Camargo no Itamaraty em Brasília. Mesmo antes disso, já nos anos 1930, diante da escassez de espaços especializados, as exposições eram realizadas em livrarias, hotéis, clubes e hospitais, como relata Gláucia Kruse Villas Bôas (2014: 270).

Exemplos recentes podem ser encontrados, até mesmo em shopping centers, como o JK Iguatemi em São Paulo. Em edifícios vinculados à educação, podemos citar, também em São Paulo, o painel de Speto na Escola Ataliba Leonel (FDE⁵⁵) ou, um exemplo bastante excepcional, da Chapel School. A comparação entre esses dois casos levanta uma primeira pergunta: por que a “arte” escolhida para a Chapel School é um painel de Tomie Ohtake, e a “arte” escolhida para a FDE é um grafite? Alguns defenderão que é uma questão de pertencimento e reconhecimento, contrária a uma imposição ou hegemonia

⁵³ Essa afirmação deve ser lida no contexto dessa responsabilidade, que é vinculada ao poder político, logo econômico, que a Igreja possuía, principalmente do século XV ao XVIII, e que vai perdendo protagonismo diante das reformas religiosas e sociais ao longo do tempo. A Igreja tem responsabilidade direta quando pensamos em seu patrimônio construído, mas também indireta quando pensamos que palácios privados ou projetos de urbanização são levados a cabo por indivíduos ligados à Igreja: e basta identificar os estemas nas construções de Roma para se dar conta que a Igreja não se limita ao patrimônio religioso.

⁵⁴ Um exemplo é a San Fedele, em Milão, que possui obras de artistas como Jannis Kounellis, Lucio Fontana e Mimmo Paladino. Agradeço Tommaso Palazzi por me receber na cidade e Chiara Cardini da Fundação San Fedele pelos esclarecimentos em relação ao seu funcionamento.

⁵⁵ A Fundação para o Desenvolvimento do Ensino do Estado de São Paulo (FDE) criou um dos modelos mais interessantes para a construção dessa tipologia de edifícios. Cf. FERREIRA, A. F.; MELLO, M. G. (org.). *Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo: FDE, 2006.

12 Polivolume: ponto de encontro, de Mary Vieira, no Itamaraty, Brasília. [Foto do autor, 2014]

13 Painéis de Speto na Escola Ataliba Leonel [Foto de Nelson Kon. nelsonkon.com.br]

cultural. Alguns (incluído este autor) dirão que é simplesmente preconceituoso atribuir à escola pública e periférica um, à escola privada e suburbana⁵⁶ outro. Polêmicas à parte, e para além do juízo da qualidade das obras, é louvável a iniciativa de se incluir no projeto de uma escola uma obra de arte. Se estamos falando de educação, podemos também falar de uma educação estética. Já em 1916, Max Dvorak (2008: 67-68) chamava atenção para a origem dos perigos que acometem o patrimônio, sendo um deles ligado à educação estética:

1- na ignorância e na negligência; 2- na cobiça e na fraude; 3- nas ideias equivocadas a respeito do progresso e das demandas do presente; 4- na busca descabida de embelezamento e renovação, na falta de uma educação estética, ou numa educação estética equivocada.

Elisa Vieira (2012:80), ao tratar das “cidades educadoras”, vai expor a tensão entre a educação e a doutrina:

[...] parece tratar-se sempre, ao mesmo tempo, de transmitir conhecimento e de forjar um cidadão de acordo com determinados moldes, produzindo não apenas aptidões, mas, sobretudo, arranjos subjetivos. Ora, há aí uma oposição entre os âmbitos educativo e doutrinador, mas uma íntima vinculação entre os planos pedagógico e psicagógico, de modo que é praticamente impossível discerni-los; afinal, mesmo quando se está formando o sujeito em direção a capacidades e saberes que ele não possuía, está-se também operando com vistas à modificação de seu próprio modo de ser.

Independente de se tratar de educação ou doutrinação estética, parece relevante oferecer aos cidadãos essa possibilidade, em suas escolas, hospitais – em suma, em lugares que não são, *a priori*, voltados à arte. Entretanto, os museus são ainda os espaços privilegiados para a sua fruição, onde o encontro com a história e o autêntico é algo esperado, ainda que sua função seja “incompleta”, como afirma Giovanni Urbani (1972: 5). A obra já está apartada de sua realidade fenomenológica originária, transformando-se em artefato (D’ASSAY, NORLOFF, 1995), o que é tema dos mais relevante para o debate do restauro da arte contemporânea.

Tomemos um exemplo não contemporâneo: *Madonna dei Palafrenieri* de Caravaggio, hoje exposta na Galleria Borghese. A obra foi encomendada para a Basílica de São Pedro, no Vaticano, e não para uma coleção privada, muito menos para um museu. Se esse dado pode parecer irrelevante diante da fruição dessa obra, em verdade, não o é: as relações de dimensão, iconográficas, de iluminação e mesmo de intencionalidade original transformam, no limite, a obra de arte em artefato – e estamos falando de 1600, ou seja, essa transfiguração⁵⁷ não é um dado novo do século XX, mas a regra de formação dos acervos que hoje conhecemos, e mais uma vez, a fala é de Urbani (1972: 5): “Il museo

⁵⁶ Uso suburbana como evidência de uma leitura preconceituosa: aos pobres, a periferia; aos ricos, o subúrbio – ainda que estejam ambos, quase que de forma equivalente, fora do centro.

⁵⁷ Empréstimo do termo do livro de Arthur Danto não para polemizar, mas para insistir que os problemas (de forma geral, como na pesquisa acadêmica) não são novos, mas sim a identificação e a abordagem que deles se faz. Cf. DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte* [1981]. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

infatti nasce per assicurare l’uso estetico delle opere d’arte, una volta che il complesso delle loro originarie motivazioni culturali (d’ordine religioso, mitopoietico, cosmologico, ecc.) è divenuto inattuale e incomprensibile per i posteri.”

Ainda assim, como nos lembra Christian Greco, para além de lugar de conservação, o museu é também lugar de pesquisa e inovação:

Il Museo, da quello archeologico a quello di arte contemporanea, non è un’entità statica bensì una sorta di campo magnetico in cui entrano in gioco, distinti e autonomi, tre elementi: chi produce oggetti, chi li espone, chi va a vederli. Da qui scaturisce quel ‘nuovo’ e contemporaneo che sempre si produce quando giocano simili interazioni.⁵⁸

É pensando nessa interação que podemos falar de Caravaggio para discutir *também* a experiência da arte contemporânea.

Retomemos o caso de Alfredo Jaar no MAXXI de Roma. Não se coloca o mérito da qualidade das obras ali expostas – independentemente de um juízo pessoal, eram obras relevantes de artistas já consagrados pela crítica, e a exposição contava com obras históricas de Le Corbusier e Archigram –, mas da contradição inerente ao tema da curadoria: como tratar da rua dentro do museu? Apenas dois artistas, Jaar e Liu Qingyuan extrapolaram os limites da instituição e espalharam pelas ruas da cidade suas obras. Se a exposição valia a visita, é preciso dizer que as obras de Jaar e Qingyuan ali eram praticamente anuladas, tornavam-se documentos de si mesmas e perdiam aquilo que tinham de melhor: estar fora do museu. O que o museu apresentava, em última instância, não eram suas obras, mas seus documentos. E então passamos a esse outro lugar da experiência da arte.

A experiência da obra mediada pelo documento

Talvez alguém nunca tenha pisado na calçada de Copacabana, e talvez nunca tenha lido a primeira edição da *Experiência n.2* de Flávio de Carvalho. Mas são grandes as chances de ter visto imagens dessas obras, ilustrando livros, revistas e na própria internet. Entretanto, os exemplos acima não representam camadas similares de mediação entre obra e documento. Para cada caso, a mediação vai ganhando espessura, e, se os documentos podem colaborar nessa mediação, podem também desviar o olhar, que nunca encontra *aquilo* que foi documentado, distante no tempo ou no espaço.

Burle Marx não criou um documento específico para que pudéssemos

⁵⁸ Christian Greco é diretor do Museo Egizio de Turim, na Itália, desde 2014, e vem trabalhando para renovar as atividades do museu. O texto “il museo e la sua natura” foi publicado no âmbito da exposição *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, realizada em 2018, e que contemplava a exposição do acervo arqueológico com obras de arte contemporânea. Cf. GRECO, C. *Il museo e la sua natura*. In: CICCOPIEDI, C. (ed.). *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* [catalogo della mostra]. Modena: Franco Panini Editore, 2018, pp. 21-27.

14 *Experiência n. 2*, 1933, Flávio de Carvalho.

15, 16 *Mosquito*, 1983, Carmela Gross para o projeto Arte na Rua I, do MAC USP. [Fonte: GROSS, 2017]

17 *Madonna dei Palafrenieri*, 1605-1606, Caravaggio. [Fonte: wikipedia/ domínio público]

tomar conhecimento de sua obra (pelo menos não com o mesmo estatuto do livro de Carvalho), o que torna cada novo registro uma forma nova de interpretá-la, no tempo e no espaço (fotos de época, fotos atuais, fotos tomadas de cima, fotos tomadas da altura do olhar pedestre, e assim por diante). No caso de Flávio de Carvalho, temos uma situação diferente: ele executa uma ação (a *Experiência n.2*) e, a partir dessa ação, escreve e ilustra um livro (o *Experiência n. 2*), o qual, por sua vez, ganha novas edições. Não há registro fotográfico dessa ação, e então a capa desse livro é, com frequência, utilizada para ilustrar esse acontecimento (mas o que é o acontecimento? A ação ou o livro?). Anos mais tarde, Carvalho realiza sua *Experiência n.3*, essa sim com registros fotográficos, que passam a ilustrar o pioneirismo do artista. Em verdade as duas experiências não podem ser comparadas, pois se uma (n.2) nasce como meio, pesquisa, que culmina no livro, a outra nasce intencionalmente como um ato performático e, junto desse ato, um aparato que o registra. Os documentos que essa obra (n. 3) gera, por sua vez, distinguem-se, bastando pensar nas fotos e no vestuário utilizado, ou nos desenhos preparativos. Mas é só a partir desses documentos que alcançamos a obra de Carvalho. Não estamos na rua com ele.

O mesmo acontece com uma infinidade de obras efêmeras realizadas em espaços públicos, como aquelas do grupo 3NÓS3, ou os *outdoors* do Arte na Rua, promovidos pelo MAC USP, ou as já referidas experiências de Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Tornemos então à *Madonna dei Palafrenieri* de Caravaggio: a reprodução de obras de arte em meios impressos, ou mesmo virtuais, por mais avanços que tenhamos nas técnicas de captura e reprodução de imagem, jamais poderão suplantar a experiência da obra real. Diversas publicações foram consultadas e nenhuma delas dá conta de reproduzir tal pintura, em particular o efeito de luz na porção superior esquerda. Não se trata simplesmente de reproduzir com exatidão suas cores: para além da matéria, existe uma atmosfera entre a obra e o observador que não se repete. Essa singularidade atmosférica não é uma metáfora, é um fato: a *Êxtase de Santa Teresa* de Borromini, localizada dentro de uma igreja, é totalmente diversa na parte da manhã ou da tarde, devido à posição do sol, e o mesmo vale para o Panteão, já tratado por Brandi (2004: 40), uma vez que a luz natural (e as sombras projetadas) alteram enfaticamente a percepção do espaço.

Tomemos então uma obra contemporânea para pensarmos a reprodução: *Desenho de classe* (2014–), de Clara Ianni. A obra traz, num primeiro momento, duas informações legíveis: uma gráfica – uma linha que designa um percurso em um mapa –, e uma textual – a renda mensal, a profissão e uma declaração de uma pessoa. Como informações legíveis, talvez fossem suficientes para compor a obra, mas a obra não é um conjunto de informações (estariamos no campo da sociologia ou da antropologia, por exemplo, se assim fosse), mas também o tratamento material, formal que se emprega. E assim, junto com essas informações, temos a dimensão do “quadro”, a sobreposição de um papel

translúcido ao papel opaco, o grafite, a distribuição do texto (no “quadro” e fora dele), a justaposição de dois sujeitos (a obra funciona como díptico) e assim por diante. E esse conjunto, que resulta em uma imagem, é a obra. Um dos dípticos de *Desenho de classe* foi traduzido, se assim pudermos dizer, para o projeto Dupla Central. Não se tratou da reprodução da “imagem” da obra, mas de uma nova solução – material e formal – que pudesse introduzir no espaço bidimensional da revista uma versão da obra. Temos assim que o *Desenho de classe* exposto no MASP é uma obra, e aquele que ocupou a dupla da revista A Recreativa é outra, e, se cada uma delas suscita leituras diferentes, as abordagens no que se refere à preservação dessas obras também são, ou deveriam ser.

É exatamente das possibilidades e das impossibilidades (ou das restrições) impostas pela produção gráfica que muito se produz na arte contemporânea, e Waltercio Caldas é um exemplo esclarecedor: ao consultar aquele que seria seu primeiro livro monográfico, *Aparelhos*,⁵⁹ o leitor se depara com uma série de imagens de obras que, num primeiro momento, parecem carecer de uma boa reprodução. Olhando com mais cautela, passa-se do defeito da reprodução para a exatidão geométrica do desenho, o que seria retícula volta a ser ponto. E imagens de retas tornam-se retas, e curvas são curvas. Não sabemos se são fotos ou se são desenhos, mas não são reproduções: é Waltercio produzindo dentro do suporte e das técnicas que lhe foram oferecidas. E se aqui ainda paira a confusão, anos mais tarde, em *Manual da ciência popular*, o artista coloca tudo com grande clareza: o manual traz as reproduções de suas obras, e seus “modos de fazer”. Sobre esses livros, Waltercio afirma (SCOVINO, 2009: 103):

Tanto *Aparelhos* (1979) quanto *Manual da ciência popular* tratam de ser livros que falam de arte, mas por imagens. Não devemos confundir a imagem dos objetos com os objetos. Esta afirmação parece simples, mas é pertinente em tempos televisivos, eletrônicos, virtuais, em que vivemos.

Se o livro ilustrado teve um papel fundamental na difusão da produção artística e na formação específica da História da Arte e da Arquitetura – e poderíamos remontar às gravuras e depois aos álbuns de fotografia, mas nosso recorte nos permite partir do século XX, com o uso do *offset* para a reprodução de fotografias, seja em cores ou em preto e branco –, uma outra forma de documentação indireta é a imagem da obra de arte como ilustração em outros campos. Podemos ver isso, principalmente, na literatura, mas também no jornalismo: é, grosso modo, a arte como matéria para o design gráfico. E então um público amplo, que não necessariamente busca as artes visuais, depara-se com sua produção em capas de livros e periódicos dos mais variados. Para alargarmos ainda mais as possibilidades, depara-se até mesmo nas capas de discos – e é por meio delas que se pode fazer uma *Introdução à História da Arte Brasileira*, como o fez o artista Bruno Faria. Durante as décadas de 1960 e 1970, na esteira

18 *Aparelhos*, 1979, Waltercio Caldas. [Foto do autor]

19 *Manual da ciência popular*, 1982, Waltercio Caldas. [Foto do autor]

⁵⁹ Livro com textos de Ronaldo Brito. Cf. CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979.

20, 21 Waltercio Caldas para edição especial de *A alma encantadora das ruas*.
[Fotos do autor]

da síntese das artes, vemos não só obras ilustrando obras literárias,⁶⁰ mas também artistas – principalmente aqueles ligados ao movimento concreto – produzindo especificamente para esse fim, como Mary Vieira, Waldemar Cordeiro, Mira Schendel, entre outros. O assunto mereceria uma pesquisa específica em profundidade,⁶¹ mas basta pensarmos em boa parte das capas dos livros editados pela Companhia das Letras, Cosac Naify, Editora 34 ou Edusp (entre tantas outras editoras) para nos darmos conta da circulação da arte fora de seu próprio meio. Exemplo significativo, mais uma vez, vem de Waltercio Caldas: na edição bilingue de *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, o artista é convidado para criar “ilustrações”.⁶² Não são imagens achatadas reproduzidas nas páginas do livro, mas sim verdadeiras gravuras produzidas com um requinte indescritível, em que uma mesma “matriz”, a partir da alteração e sobreposição das tintas, da matéria, resulta em imagens e atmosferas totalmente diversas.

Há casos também em que o artefato, antes obra, torna-se documento do que a obra *foi*. É o caso das trouxas ensanguentadas de Artur Barrio, jogadas no ribeirão das Neves, em Belo Horizonte, durante a exposição *Do corpo à terra*. O que essa trouxa, confortavelmente acomodada na sala de estar de um colecionador, tem a ver com a obra? Essa trouxa, ainda que artefato, matéria, autêntica, é documento do que foi sua ação, tanto quanto (talvez um pouco mais, pelo preço, não pelo valor) as fotos que a registram. É indício, traço, mas está longe de ser a obra. E isso não é um problema, nossos museus estão cheios desses documentos, artefatos. O mesmo vale para o *New Look* de Flávio de Carvalho, de 1956, sua experiência n.3. Se a camisa e a saia desenhadas e vestidas pelo artista são um traço inegável de sua experiência, não podem ser confundidas com seu ato de desfilar pelas ruas de São Paulo vestindo-as. O filósofo Jean-Pierre Cometti (2015:51), ao tratar do restauro da arte contemporânea, comenta essa questão:

O valor da arte parece dissolver-se onde a dimensão autográfica e/ou única das obras desaparece, em favor de uma experiência ou evento memorável. Na verdade, não é bem assim, porque pode ser que o valor da arte seja atraente para uma dimensão que é, de fato, a do valor da história ou da historicidade, de modo que a última tende a ocupar o lugar da primeira, onde a arte integrou – através de seus canais de disponibilização ao público – o campo de objetos e bens culturais; pois é claro que, no que diz respeito a esta última, além de seu valor de uso e prazer, a preocupação com a autenticidade continua a prevalecer. Que consequências devem ser tiradas disso?⁶³

⁶⁰ Tal prática tem início muito antes. A datação indicada aqui apenas acompanha o recorte estabelecido para a tese.

⁶¹ No simples folhear do livro *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, organizado por Chico Homem de Mello e Elaine Ramos Coimbra, e que discorre sobre a produção do design gráfico até os anos 1990, podemos ver uma boa amostragem disso: em capas de periódicos e livros encontramos Di Cavalcanti (Rio), Cícero Dias (Região), Renina Katz (*Suplemento literário*), José Resende (*Jornal de resenhas*), Maliévitch (*Tudo que é sólido desmancha no ar*) e Waltercio Caldas (*Terapia*). Cf. COIMBRA, E. R.; MELLO, E. R. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

⁶² Trata-se de uma edição especial, publicada em 2010 pelo Instituto Cultural Cidade Viva (ICCV), dentro da coleção “River of January – o Rio de Janeiro visto por seus escritores”.

⁶³ O termo autografia/ autográfico (e seu par alografia/ alográfico) foi introduzido por Nelson Goodman, *Il linguaggio dell'arte* [1968], 1976. Goodman e Brandi são os dois autores

Então voltemos à obra de Jaar. Antes de ir ao MAXXI, mais uma vez caminhando pela rua, encontrei dois daqueles cartazes, pisoteados. Eu os recolhi, os limpei (na medida do possível) e os guardei – tornaram-se para mim um traço, um registro, marcados ainda por alguma sujeira inerente ao espaço urbano. Só quando fui ao MAXXI me dei conta que os cartazes eram distribuídos ali, e só então me dei conta que aqueles que recolhi na rua não eram, obviamente, os mesmos cartazes colados pela cidade, os quais possuíam dimensões maiores, como as demais peças publicitárias. O cartaz do MAXXI era um *souvenir*, uma lembrança. Recolhi um, talvez coloque uma moldura, talvez vá para a parede. O cartaz não é a obra que experimentei, é um dos possíveis documentos dessa obra que talvez muitos dos que o pegaram, pois foram ao museu, não puderam experimentar se não andaram pela cidade.

Podemos encontrar imagens das obras de Caldas, Gross e Vieira em muitos livros; podemos inclusive encontrar suas obras em alguns museus. A tese não faz mais que defender que possamos experimentá-las também na rua, o que só é possível se forem conservadas de maneira satisfatória.

mais citados na obra de Cometti. Cf. COMETTI, J. P. *Conserver/Restaurer...*, 2015, p. 51.

Questões teóricas concernentes ao restauro da arte moderna e contemporânea

O campo da preservação vem assistindo, desde meados do século passado, a um grande alargamento das definições daquilo que é considerado bem de interesse cultural e que portanto deveria ser tutelado, incluindo aí também as manifestações imateriais. Não apenas obras de arte ou monumentos isolados,⁶⁴ mas também variadas manifestações da operosidade humana passam a ser objeto da preservação. No que concerne ao restauro da arte, partimos de um terreno relativamente seguro, pois essa seria, por definição, seu objeto. As formulações conceituais do que seria patrimônio passam a variar, buscando acomodar essas mudanças: se antes tínhamos patrimônio histórico e artístico, agora temos histórico, artístico, arquitetônico, antropológico, científico, industrial e assim por diante. Essas mudanças são saudáveis, porém é preciso cautela na análise da forma que tomam nesses documentos: se a inclusão de termos visa à abertura de discussões, não deveria denotar uma listagem de itens estanques, e esse é um perigo real. Se histórico e artístico podem parecer restritivos, eles também podem ser lidos como conceitos abrangentes, universalizantes, sob os quais qualquer outra categoria poderia ser lida. Ao incluirmos outros termos, corremos o risco de trocar uma leitura abstrata, teórica, por uma leitura pragmática, empírica, e então essa lista estará sempre defasada em relação à própria realidade – e veremos que o mesmo ocorre com as definições de restauro, quando desconsideram uma formulação teórica abrangente e partem exclusivamente da categoria do objeto.⁶⁵ O patrimônio arqueológico, da arquitetura moderna ou da industrialização são, antes e também, patrimônio histórico e artístico.

O que desestabiliza nosso terreno, do restauro da arte, não é a disciplina do restauro, que vem trabalhando continuamente para enfrentar problemas – teóricos, metodológicos e técnicos – impostos por novas categorias de bens de interesse cultural mas, antes, a própria produção artística. A arte é reconhecida, historicamente, como objeto de preservação, o problema é a abertura efetuada dentro do próprio campo da arte, diante da enorme variedade de objetos e ações que passam a ser consideradas arte, *strictu sensu*. Os recortes apresentados no primeiro capítulo, aos quais estão circunscritos os objetos da tese, buscam sinalizar essas aberturas, ao mesmo tempo em que coloca as obras de Caldas, Gross e Vieira em um terreno aparentemente mais seguro.

⁶⁴ Por monumento não se entende apenas a construção monumental na acepção comum do termo, mas naquela que há mais de um século vem sendo elaborada a partir da contribuição essencial de Alois Riegl, em especial a partir do *Culto Moderno dos Monumentos*. Uma leitura bastante polêmica e que nos interessa por tratar do tema “arte e cidade” é feita por Nelson Brissac-Peixoto, e deve ser contextualizada, senão relativizada: “Em outras palavras, a arte não está nos monumentos”. Cf. BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. Arte e cidade. In MIRANDA, D. S. *Arte pública...*, 1998, p. 119.

⁶⁵ Obviamente, Brandi não foi o primeiro a usar o par “estética” e “história”, sua contribuição seria a análise das “instâncias” “estéticas” e “histórica” em uma “dúplice polaridade”, tornando-as indissociáveis para quem trabalha com o patrimônio.

Uma vez que a produção artística dissolve cada vez mais suas fronteiras, é fundamental observarmos os avanços efetuados na disciplina do restauro no que concerne aos problemas impostos por outros campos ou categorias de patrimônio, e não só dentro do restauro da arte: o patrimônio arquitetônico, da industrialização ou do movimento moderno, urbano,⁶⁶ paisagístico, antropológico,⁶⁷ arqueológico, entre outros, podem fornecer caminhos para pensarmos alguns dos novos problemas impostos pela produção artística moderna e contemporânea. O movimento contrário é também fundamental e especialmente caro a esta tese: como o restauro da arte moderna e contemporânea poderia colaborar para os problemas específicos do restauro arquitetônico?⁶⁸ Não se trata de importar e aplicar fórmulas e procedimentos, mas de pensar esses problemas a partir de uma unidade metodológica, que encontra no objeto específico suas soluções.⁶⁹

Ademais, esse terreno seguro do restauro da arte conformou-se atrelado à figura dos museus, que tem como um de seus objetivos, desde os primórdios, a preservação dos bens que possui. No caso das obras de arte em espaços públicos, temos um novo problema: quem seriam os responsáveis por essa tutela? Como se dá a interação entre a obra e o espectador nesses espaços, não especializados, não monitorados e sem qualquer padrão preestabelecido? Como se dá a interação entre a obra e esse espaço?

Se os museus enfrentam questões, teóricas e técnicas relacionadas à preservação de seus acervos, ao menos possuem algum grau de ingerência sobre esses problemas, o que parece não ocorrer com as obras instaladas em espaços públicos. Por estarem desvinculadas (espacial, física ou visualmente) de alguma instituição, essas obras também padecem da falta de um reconhecimento – seja institucionalmente, seja por parte do público em geral. Gostando ou não do que se vê em um museu, é tácito que se trata de uma obra de arte⁷⁰ e que ela

⁶⁶ As pesquisas na área aumentaram consideravelmente em todo o país, graças aos programas de pós-graduação e também à organização de seminários específicos de cada tema, como o Docomomo (para o patrimônio moderno) ou o TICCIH (para o patrimônio da industrialização). Não poderia deixar de mencionar o trabalho sistemático que vem sendo realizado dentro do departamento de História da FAU USP, a partir das dissertações e teses orientadas por Beatriz Mugayar Kühl, no caso específico do patrimônio da industrialização, mas também do patrimônio urbano (Manoela Rossinetti Rufinoni) ou moderno (Silvio Oksman), por exemplo.

⁶⁷ Alfred Gell problematiza a relação entre arte contemporânea e antropologia a partir da distinção entre arte e artefato sugerida por Arthur Danto. Cf. GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Revista do programa de pós-graduação em artes*, ano 8 n. 8. Rio de Janeiro: EBA UFRJ, 2001, p. 174-191.

⁶⁸ Essa leitura foi feita por Simona Salvo em seu recente livro, em especial no item “Esperienze in altri ambiti figurativi: il restauro dell’arte contemporanea de della cinematografia”. Cf. SALVO, S. *Restaurare il novecento: storia, sperienze e prospettive in architettura*. Macerata: Quodlibet, 2016, pp. 96-113.

⁶⁹ Assim, obviamente teremos soluções distintas ao tratarmos da preservação do *Palm Pavilion* de Rirkrit Tiravanija e da *Maison Tropicale* de Jean Prouvé; ou da obra *Fabiola*, de Francis Alÿs, e da *Fabiola* (1885, desaparecida) de Jean-Jacques Henner; no entanto, o procedimento metodológico poderia ou deveria ser o mesmo, sempre guardando suas especificidades.

⁷⁰ É uma afirmação tautológica: é um museu porque guarda obras de arte; são obras de

está sob sua tutela, o que não ocorre com obras no espaço público desvinculadas dessas instituições. Antes mesmo de serem depredadas, são simplesmente ignoradas, deixando livre o caminho para o vandalismo – inclusive executado pelo poder público.⁷¹ Ainda que colaborassem para a criação de um imaginário urbano,⁷² não constituem de fato esse imaginário, ao menos não em uma escala ampla. O que não é um problema limitado à obra ou ao espectador, mas à débil interação entre o cidadão e o espaço público, por motivos que os extrapolam.⁷³

As discussões teóricas acerca do restauro da arte moderna e contemporânea surgem, assim, vinculadas a museus e a centros especializados, e apresentam certa dificuldade em serem desenvolvidas para os casos que extrapolam esses territórios. Isso se deve a uma ultraespecialização, ou à negação de uma possível unidade metodológica, que colocaria em diálogo campos distintos da preservação. Para que possamos reatar esses diálogos, é necessário compreender essa cisão metodológica, o que será feito na primeira parte deste subcapítulo. Na sequência, alguns recortes das contribuições teóricas relativas ao restauro da arte moderna e contemporânea serão apresentados, para que possamos compreender os percursos da discussão e avançar no que se refere às obras localizadas nos espaços públicos, objetos desta tese – e que não coincidem, simplesmente, com o restauro de “obras ao ar livre”.

E o que seria essa unidade metodológica?⁷⁴

arte pois estão em um museu. A afirmação obviamente é uma construção social e não deve impedir que se efetue um juízo crítico individual sobre o que é ou não arte dentro de um museu.

71 A pintura dos bancos de concreto da obra de Mary Vieira em São Paulo, executada pela prefeitura da cidade, é um ato de vandalismo, que acarreta problemas muito mais graves, em número e grau, que um adesivo ou uma pichação isolada.

72 Faço menção ao sempre atual livro de Cristina Freire e sua bibliografia. Cf.: FREIRE, C. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Anna-blume, 1997.

73 Questões de segurança e de bem-estar social, basicamente e, em outra escala, de luta de classes, uma vez que, num país ainda marcado por abruptas diferenças sociais, as interações plurais – entre diferenças, que definiriam o espaço público – são simplesmente indesejadas. A bibliografia aqui é extensa, mas vale destacar as leituras de Milton Santos, da nova geografia.

74 A locução ganha amplo uso a partir de Umberto Baldini: “La ricerca di unità metodologica nell’intervento stimolata e guidata da razionale atteggiamento critico poggiato su una precisa impostazione etica fu, per l’acuta e limpida azione chiarificatrice di Cesare Brandi, il principio fondamentale che premise la redazione della ‘carta del restauro’ [...]”. O autor varia o uso de *método*, *metodologia* e *metodológica* no texto, o que não é um problema para o seu desenvolvimento, mas pode acarretar erros interpretativos por parte de leitores menos atentos ou generosos. Cf.: BALDINI, U. *Teoria del restauro e unità di metodologia*, v.1 [1978]. Firenze: Nardini, 1995, 6a ed. p. 5. No campo do restauro arquitetônico, a ideia é desenvolvida por Giovanni Carbonara já em 1976: “[...] non esiste una differenza di metodo teorizzabile fra i problemi che pone la ricucitura di un tessuto urbano lacerato o l’interrotta figuratività di un monumento guasto o di un esempio di cosiddetta arte ‘minore’: si tratta sempre di reintegrare un’immagine nel rispetto delle due fondamentali istanze, l’estetica e la storica.” Cf.: CARBONARA, G. *La reintegrazione dell’immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore, 1976, p. 21. Ao longo dos anos, a locução vai sendo usada de forma variada, o que colabora para um entendimento equivocado: Amadeo Bellini usa “unidade de método e princípios”. Cf. BELLINI, A. Cesare Brandi, una teoria dell’arte, una teoria del restauro? In: BORSA, D. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000, p. 9.

Pensemos em como essa unidade metodológica pode ser inferida na própria escrita que trata do restauro, a partir do seguinte trecho, o qual trata do tema da lacuna:

Resta quindi acquisito il tema della tridimensionalità della lacuna, forse il più interessante nel dibattito attuale, rilanciato in un contributo di Anna Valeria Jervis, che sottolinea come anche nel pensiero di Cesare Brandi, in realtà, la lacuna sia concepita in una visione stratigrafica dell’*opera d’arte*, non dissimile dell’approccio *archeologico* e *architettonico*. Aspetto che effettivamente Brandi condivise con alcuni protagonisti della contemporanea ricerca artistica che cercavano di superare l’assoluta bidimensionalità del quadro.⁷⁵ [grifos nossos]

Do que fala essa texto? De restauro de pintura? De escultura? De arquitetura? De arqueologia? Fala do tratamento de lacunas urbanas – e, não por isso, o autor, Claudio Varagnoli, abstém-se de mobilizar assuntos diversos, mas que são pertinentes e colaboram para o desenvolvimento do problema do qual trata. Isso é, enquanto impostação teórica, unidade metodológica.

Ou ainda, como nos lembra Ulpiano Bezerra de Meneses:

[...] para a problemática da preservação, as diferenças entre acervos contemporâneos ou antigos têm, sem dúvida, implicações técnicas e práticas muito relevantes, mas do ponto de vista conceitual, nada que seja significativo. É bom ressaltar que no universo empírico tudo o que existe sincronicamente é contemporâneo. Tudo sobre que eu ajo (interajo) integra meu tempo. A arte negra e a arte renascentista são, para minha consciência e minha sensibilidade, componentes do meu presente.⁷⁶

Não cabe aqui uma análise morfológica profunda, porém algumas distinções devem ser evidenciadas nessa locução. Unidade não diz respeito à unidade de medida, ao numeral, um, mas sim à união, à combinação, ao encontro. Metodológico é adjetivo, que faz referência, concomitantemente, aos métodos e à metodologia, substantivos. Por conseguinte, não se trata de defender uma única forma de proceder (método) ou uma única forma de estudo desses procedimentos (metodologia), mas sim de uma forma solidária entre compreensão teórica e procedimento prático, que exige o diálogo de métodos e metodologias distintas, reunidas em uma unidade. Ou ainda, uma reunião (unidade) de procedimentos teóricos e práticos de diversas disciplinas. Portanto, restauro é unidade metodológica, sem a qual corre o risco de tornar supérflua suas próprias questões, e por isso é interdisciplinar e disciplina autônoma ao mesmo tempo.⁷⁷

Uma defesa dessa unidade metodológica, que vale ser transcrita na íntegra, é aquela feita por Michele Cordaro ao comentar a atuação de Giovanni

75 O autor vai adiante, e inclui em sua análise outras disciplinas para falar da lacuna, como a Literatura e a Biologia. Cf.: VARAGNOLI, C. Formazione, significato e trattamento delle lacune urbane: esempi recenti. In DALLA NEGRA, R; VARAGNOLI, C. *Le lacune urbane tra presente e futuro* [atti della giornata di studi, 2015. Roma: GBE, 2017, p.18.

76 MENESES, U. T. B. Preservação de acervos contemporâneos – problemas conceituais. In: AJZENBERG, E. (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004., p. 100.

77 Beatriz Mugayar Kühl trata do tema em vários escritos. Para esse tema específico, cf. KÜHL, B. M. A restauração como campo disciplinar autônomo. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 40, pp. 351-373, 2008; e também FARAH, A. P. *Restauro arquitetônico: a formação do arquiteto-urbanista no Brasil para preservação do patrimônio edificado – o caso das escolas do estado de São Paulo* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2012.

Urbani, no editorial da revista *Materiali e strutture*:

Ma una tendenza ancora più insidiosa, che si pensava morta per sempre dopo la fondamentale teorizzazione brandiana, è risorta negli ultimi anni. La ricerca di una “specificità” nella definizione della metodologia del restauro e della conservazione a seconda della caratterizzazione disciplinare. I principi cui si riferisce l'intervento conservativo su un edificio o su un manufatto archeologico, su una pittura o su una scultura non potrebbero essere comuni, rinviando ciascuno ad un'area determinata di studi e di esigenza conoscitive e di risultati differenti e non conciliabili. E la situazione appena descritta è rispecchiata con fedeltà assoluta delle sempre più numerose pubblicazioni periodiche che ai problemi della conservazione e del restauro sono dedicate, nella gran parte dei casi ciascuna chiusa nel proprio *particolare*. Non è ben chiaro a quali esiti e miglioramenti operativi o a quali nuove acquisizioni di conoscenze disciplinari tale separatezza sia di utilità. Non si nega certo la differenza definizione delle procedure e delle tecniche di intervento, né la maggiore o minore complessità dell'apparato diagnostico e progettuale. E di queste differenze e specificità questa Rivista ha dato ben conto e continuerà ancora a darne. Si vuole fundamentalmente proporre un riferimento generale, una esigenza comune, razionale e, se si vuole, perfino “illuminista”, che al di là delle diversità, pur importanti, di tecnologia applicativa rinvii ad una omogeneità di criteri metodologici. Si sente ancora forte il richiamo che Urbani esprime nell'editoriale del primo numero della Rivista, laddove, indicandone le finalità, affermava che “... la ragione ultima di ogni disciplina particolare sta nel rispondere alla ragione di tutti.”⁷⁸

Essa ideia de restauro encontra abrigo (ou poderíamos dizer que parte da) na definição de Cesare Brandi (2004: 30): “[o restauro como] momento metodológico do reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e em sua dúplici polaridade, estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”, e que, por sua vez, pautou boa parte das discussões teóricas e das atividades práticas do restauro desde pelo menos os anos 1940⁷⁹ até hoje.⁸⁰ Esse pode ser, inclusive e contraditoriamente, um dos motivos para a resistência que vem sendo criada nas últimas décadas em relação à aceitação da teoria brandiana e ao reconhecimento de sua validade, principalmente para a arte contemporânea: sua constância e permanência incomoda seus detratores, exatamente pelas qualidades que possui. Algo que parece não acontecer com a teoria de Alois Riegl pois, de acordo com Francesca Valentini (2009: 30-31), “la maggiore distanza cronologica, insieme al movimento di oblio e riscoperta critica del pensiero di Riegl, consentono una rilettura forse più funzionale del semplice ‘è ancora valida?’ che si rivolge alla *Teoria* brandiana.” Tendo sido “redescoberto”⁸¹ mais de meio século depois de sua elaboração, o texto recebe

⁷⁸ Texto originalmente publicado em 1994, como editorial da revista *Materiali e Strutture. Problemi di conservazione*, fundada por Urbani. Cf. CORDARO, M. Il ‘senso del lavoro comune’ in Giovanni Urbani [1994]. In: CORDARO, M. *Restauro e tutela. Scritti scelti* (1969-1999). Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli. Roma, 2000, pp. 99-100.

⁷⁹ Se a *Teoria* é publicada em 1963, essa ideia de restauro é desenvolvida por Brandi já desde 1939, com a criação do ICR em Roma, e seus escritos passam a ser difundidos já em 1951, com o Bolletino do ICR, o que também será comentado nas próximas páginas.

⁸⁰ Se a *Teoria*, em sua definição, fala apenas em obra de arte, o texto mostra como outros “produtos da atividade” são também considerados. Brandi também é responsável pela redação da Carta de Restauro italiana, de 1972, em que esses “produtos” são ampliados, já no artigo 1º, incluindo também a arte contemporânea. Cf. BRANDI, C. *Teoria...*, 2004, p. 228.

⁸¹ O percurso da retomada de Riegl é contextualizado por Sandro Scarrocchia [transcrevo

uma roupagem nova, tem ares de novidade, e pode mesmo ser lido com um devido distanciamento histórico.⁸²

Nas últimas décadas, o meio acadêmico viu-se pressionado a produzir cada vez mais e em menos tempo, fato agravado pelas publicações *online* e pela quantificação de um suposto impacto. Nessa corrida, a suposta originalidade, as possíveis novas contribuições saem na frente.⁸³ E então se toma por original aquilo que se opõe ao que já existe (no nosso caso, seriam originais todas as contribuições que negam a validade de Brandi e se colocam como alternativa, ou até mesmo se apresentam como novas teorias), sem analisar a verdadeira coerência e relevância desses novos aportes. Menos original parece ser a contribuição que se insere num caminho já sedimentado e conhecido, mas que ainda assim possibilita desvios, bifurcações e a visada de novos panoramas (e portanto esta tese pode parecer pouco original para muitos leitores).

Dito isso, reitera-se que a teoria de Brandi é eleita para conduzir a pesquisa: se bem interpretada, coloca-se em uma perspectiva de soma e abertura, e não de exclusão, enrijecimento e segmentação – o que é fundamental para a análise dos objetos da tese, que não são objetos-de-arte, mas sim obras-de-arte-e-arquitetura; não são monumentos isolados, mas sim arte contemporânea no espaço público. No decorrer do texto deverá ficar clara a permeabilidade, no tempo e no espaço, de sua contribuição teórica, demonstrando seu alcance e sedimentação, inclusive para a arte contemporânea.

A insistência no nome de Brandi e na validade de sua teoria, como já exposto, não é aleatória: outros autores foram analisados, e buscou-se também compreender as críticas voltadas à teoria brandiana e às suas limitações. O problema é que raramente essas críticas se aprofundam, ou então são construí-

sem a citação dos títulos traduzidos]: “[...] inizia negli anni Ottanta e si basa sulla riscoperta e traduzione in italiano, inglese, francese e spagnolo del suo saggio *Der Moderne Denkmalktus* del 1903, introduttivo al progetto di riorganizzazione della tutela austriaca. Si tenga tuttavia nel debito conto che quest'ultimo, cioè l'applicativo del dispositivo teorico, che è dello stesso anno, di fatto viene riconsiderato solo a partire dal 1995 grazie alle edizioni austriaca e italiana dei suoi scritti sulla.” SCARROCCHIA, S. La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi. In: ANDALORO, M. (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006, p. 36].

⁸² De fato, a resistência a Brandi, principalmente pela comunidade científica anglo-saxã, tem origem muito antes da publicação de sua *Teoria*, e antes mesmo do que ficou conhecido como a “polêmica das limpezas” a partir dos restauros da National Gallery e das discussões travadas na Burlington Magazine, o que será retomado adiante. Para a relação da teoria de Riegl e o restauro da arte contemporânea, cf. VALENTINI, F. *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea* [tese de doutorado]. Roma: Roma Tre, 2009, pp. 30-31; 113-116; e BARASSI, S. The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication. Tate Papers, n. 8, Autumn, 2007. Para um aprofundamento das contribuições de Riegl, cf. os textos de Jukka Jokilehto, Stefano Gizzi e Sandro Scarrocchia reunidos em ANDALORO, M. (a cura di). *La teoria del restauro*, 2006.

⁸³ Michele Cordaro, ao comentar a espetacularização do restauro, afirma: “[...] Si cerca l'eccezionale, la novità. Non si privilegia una politica globale di conservazione, l'attenzione verso i piccoli interventi.” CORDARO, M. Intervista sul restauro in Italia [1994]. In: CORDARO. *Restauro e ...*, 2000, p. 79. Um movimento análogo ao que se vê em outras áreas: da produção acadêmica à produção artística.

dos textos de fácil compreensão, mas que poderiam ser elaborados no sentido oposto, de adesão, e não de desacordo, com os mesmos elementos interpretativos. Então qual texto é correto, válido ou confiável?

O trabalho de compreender essas leituras e críticas evidenciou, no momento da escrita da tese, que a teoria brandiana é, ao fim e ao cabo, também um objeto da pesquisa – o que tomou tempo para se assumir –, pois essa insistência deveria poder ser justificada para muito além deste texto e dos objetos em análise. Essa compreensão também colocou em evidência “fatores outros” e “jogos de saber-poder”,⁸⁴ que não estão desvinculados da geopolítica e de um programa de hegemonia que passa pela língua inglesa. Se a língua da globalização deveria conectar pessoas e ideias, transpor fronteiras e promover o conhecimento, ela também cria barreiras, segmenta e limita a produção e difusão intelectual,⁸⁵ nada diferente do que acontece nas esferas política, econômica e social.⁸⁶

A leitura crítica das fontes, primárias ou secundárias, é indispensável em qualquer trabalho acadêmico, mas se deve admitir que uma leitura crítica *negativa*, que busca evidenciar as inconsistências e não os acertos, é muito mais delicada e pode causar desconforto entre os autores (ou, entre os que leio e eu mesmo). Assim, essas críticas são trazidas à tese quando possibilitam um diálogo frutífero para nosso entendimento. Tomemos dois exemplos, as conclusões de Lícia Vlad Borelli e Amadeo Bellini, que tratam da validade (ou não) de Brandi também para a arqueologia e a arquitetura:

Certo, per essere calata in una prassi, la sua teoria va di volta in volta interpretata: egli stesso ci ha insegnato che ogni nuovo restauro va affrontato come un caso a sé. Per non fallire occorre esercitare costantemente gli strumenti della ragione e affinarli. Ma egli ce ne ha fornito i mezzi. [LVB] [grifo nosso]

⁸⁴ Remeto mais uma vez à análise de Elisa Vieira a partir da teorização foucaultiana: “Ela [a verdade] é, pois, intrinsecamente passível de variação, o que não se deve – como supõem demais construções teóricas – a um progresso científico, a uma evolução do conhecimento que atualize proposições tidas como ultrapassadas, mas sim às condições de possibilidade e aos jogos de saber-poder em voga a cada tempo e lugar. Desse modo, *verdadeiro* e *falso* não são atributos inerentes às formulações discursivas; são, antes, adjetivações que estas adquirem a depender de fatores outros que não sua própria lógica interna.” VIEIRA, E. *A cidade e o governo dos homens: sobre o lastro educacional da urbanidade contemporânea*. [tese de doutorado]. São Paulo: FE USP, 2012.

⁸⁵ Esse não é um dado novo – já em 1972, durante a conferência trienal do Icom-CC, Giovanni Urbani coloca o problema: “In fact, the shortage of funds is the main reason why a number of research reports of major interest to working group have not been presented to the Madrid Conference – in several cases, only because no one would pay for their translation. A comprehensive list of these reports is provided below; we will gladly distribute the Italian texts on application.” –, e não deveria ser tratado como secundário pela “elite intelectual”, que, no Brasil, é elite e intelectual, se pensarmos que dominar não apenas uma, mas duas ou três línguas estrangeiras não é um direito, mas sim um privilégio. Em sentido contrário: quantos dos anglófonos se proporiam a ler em italiano? Ou, no nosso caso, em português? Cf. URBANI, G. Foreword. In: ICOM CC. *Analysis of creep curves on lining canvas*. [atas do Icom CC Conference]. Madrid, 1972.

⁸⁶ Não é o caso de estendermos as discussões, que em verdade são fundamentais. Uma anedota: nas aulas da Scuola di Specializzazione da “La Sapienza”, um dos professores insistia na necessidade dos alunos dominarem a língua inglesa, não apenas para “importar” conteúdos mas, principalmente, para que pudessem “exportá-los” novamente, para que a Itália pudesse retomar a posição de maior prestígio que já teve no campo da preservação numa escala internacional.

Brandi, in definitiva, è l'autore di una teoria compiuta, di un pensiero strutturato, che sembra chiudere il passato piuttosto che aprire al futuro, oggetto di riflessione storica, in grado di darci molto per la finezza e la complessità del pensiero, ma che non può esserci di guida per il presente se non per quanto (che comunque non è poco) possa sussistere a prescindere dall'accettazione del sistema. [AB] [grifos nossos]

Fora de contexto, esses dois parágrafos não são suficientes para nos informar a validade ou não da teoria brandiana, mas nos mostram posturas interpretativas diversas, em que Vlad Borelli coloca-se aberta a novas interpretações e Bellini (e não Brandi) fechado em leituras restritivas. Nesta tese, assumiremos a postura de Vlad Borelli, ao usar os meios que nos foram fornecidos para alargar a interpretação de Brandi para o restauro da arte contemporânea.

Mais uma vez, sobre a recorrência das fontes de matriz italiana, estrangeira – fato que deve ser sempre debatido –, o desconforto causado não é exclusividade da produção teórica, mas também da própria produção artística brasileira, como nos lembra Francisco Alambert:

Por outro lado, se a história das cidades brasileiras remonta à época da chegada do colonizador, somos uma extensão da história de Portugal e de suas cidades, tanto quanto somos parte de seu processo de expansão pelo mundo. A origem das cidades no Brasil (tanto quanto a origem das ‘ideias’) confunde-se com a história do próprio colonizador e sua empresa colonial, que é parte de nossa história como brasileiros – na verdade, é sua forma básica.⁸⁷

Para o autor, a dificuldade de se produzir uma “arte brasileira”⁸⁸ ou escrever sua “história” é uma constante, muito bem sintetizada pela mediocridade advinda de um estado de subdesenvolvimento, que não deve ser negado, mas reconhecido para ser superado: “Quanto mais criativos em nossa incapacidade de copiar, menos medíocres somos, mais nos afastamos e podemos aprender, e até mesmo formalizar, nossa base subdesenvolvida.”⁸⁹ O trajeto é longo e guarda suas contradições: só podemos ser *incapazes* de copiar se conhecermos o que seria objeto de cópia. Uma abordagem descolonizadora, para usar um termo em voga hoje, só é possível a partir do conhecimento do que seria colonizador. O movimento antropofágico (deglutição do que é externo e interno) pode parecer datado, mas nos parece ainda válido para pensarmos nossa produção, teórica e artística.

⁸⁷ Para o aprofundamento do tema, o autor cita, por sua vez, o paradigmático texto de Roberto Schwartz, “As ideias fora do lugar”. Cf.: ALAMBERT, F. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, F. W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014, p. 15.

⁸⁸ Sobre essas classificações, Waltercio Caldas afirma: “Nunca me preocupei em fazer arte brasileira porque, afinal, arte brasileira é o que os artistas brasileiros fazem. Sei que, ao tratar das questões que me interessam, acabarei fazendo algo relacionado ao meu ambiente cultural.” SCOVINO, Felipe (org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 98. A tese, apesar de muitos referenciais estrangeiros, é *brasileira*.

⁸⁹ ALAMBERT, F. Para uma história ..., 2014, p. 19. Por sua vez, o autor parte da leitura que Paulo Emílio Salles Gomes faz da ideia de mediocridade em “Uma situação colonial?”

Para que possamos, adiante, criar um recorte das contribuições teóricas relativas ao restauro da arte contemporânea, é necessário discutir uma cisão metodológica ocorrida no campo do restauro. Se a consolidação da disciplina foi alcançada graças a contribuições de campos que eram relativamente apartados até o século XIX – o restauro dos monumentos arquitetônicos, o restauro dos artefatos e dos sítios arqueológicos e o restauro de obras de arte –, a partir de finais daquele século, essas experiências passam a ser articuladas⁹⁰ e, em meados do século XX, convergem para propostas de unidade metodológica, capazes de conduzir as ações nesses campos, observadas suas especificidades. Os profissionais envolvidos são os mais variados, com destaque para historiadores da arte, arquitetos, arqueólogos e, claro, restauradores. Lícia Vlad Borelli (2007: 45), ao comentar o papel que uma revista como a *Bollettino d'Arte* teve para a consolidação da disciplina (a revista foi fundada em 1907 por Corrado Ricci), chama atenção para a vontade de fazer confluir, em um único meio, arqueólogos, arquitetos e historiadores da arte. Sugere também que a leitura dos sumários da revista evidenciam pontos nodais para a disciplina do restauro. Ao final, conclui:

Nell'immediato futuro – mai come oggi quello più remoto appare indecifrabile – dovrà confrontarsi con il difficile equilibrio fra le molteplici voci alle quali è affidata la scienza della conservazione. Poiché quella complessità, che ha significato un'enorme conquista, può trasformarsi anche in una pericolosa deriva.

Outro destaque dessa interdisciplinaridade, pelo pioneirismo e pela abordagem, é o próprio Istituto Centrale per il Restauro (ICR), hoje Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR), criado a partir de proposta de Giulio Carlo Argan em 1938 e que passou a se denominar ICR já em 1939 sob a direção de Cesare Brandi.⁹¹ É nesse momento que os restauradores deixam de ser artesãos para serem técnicos qualificados com uma visão alargada e crítica, com sólida formação naquilo que hoje no Brasil é chamado de ciências da natureza (física, química e biologia) em diálogo com uma visão humanista, principalmente a partir da história da arte. Ou, como coloca Brandi, o restaurador passa a ser crítico e técnico. Cordaro (2000: 13) nos lembra ainda da visão alargada que Brandi possuía:

[...] son proprio questi gli anni in cui si precisa l'intenzione di Brandi di elaborare una definizione teorica della varia problematica del restauro e come questa proceda in strettissimo rapporto con l'esperienza concreta e il pratico operare,

⁹⁰ Experiências como as contribuições de Camilo Boito. Cf. BOITO, C. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

⁹¹ Giulio Carlo Argan foi o autor da proposta e do projeto do que seria o “gabinete centrale del restauro” vinculado ao então Ministério da Cultura, em 1938. O ICR foi então criado, em 1939, sendo Brandi seu primeiro diretor. O Conselho técnico do instituto era formado por Toesca, Longhi, Argan, Brandi e De Angelis d'Ossat – cito este último por ser arquiteto-engenheiro, ou seja, o ICR não estava longe de discussões caras à arquitetura. Cf.: CORDARO, M. “Introduzione” [1994]. In BRANDI, C. *Il restauro*. Roma: Editori reuniti, 2000, p.11.

allargando sempre di più il suo angolo di visuale, non più limitato ai manufatti pittorici e scultorei, ma rivolto ad individuare gli aspetti caratterizzanti anche il restauro architettonico e il restauro dei manufatti archeologici, soprattutto per quanto concerne il mantenimento e la conservazione del rudere.

No caso da arquitetura, essa maturação pode ser observada na possibilidade de uma atividade conservativa que é ao mesmo tempo crítica e criativa, como vem enfatizando Beatriz Kühl⁹² nos últimos anos e que é uma aquisição irrefutável em nosso campo.

Atingido esse ponto de maturação, testemunhou-se, de forma inversa, a superespecialização imposta não só pelos objetos e casos, mas também pelo próprio sistema de formação dos profissionais: as escolas de arquitetura, arqueologia e restauro multiplicaram-se e, em vez de explicitarem uma base comum, preocuparam-se em definir e acentuar suas especificidades. Varagnoli (2003: 53-ss) chama atenção para essa excessiva especialização:

il tentativo di frammentare discipline multiforme e eterogenee come il restauro in tante sottoaree, perimetrare sulla base a volte di definizione registrate acriticamente (il “restauro dei monumenti”), a volte partendo dalla datazioni degli stessi edifici (“il restauro dell'architettura moderna”), a volte infine riferendosi alla condizione di degrado e ai metodi d'indagine, come è appunto il caso del restauro archeologico.

Mais uma vez, é Cordaro que nos lembra que é sobretudo dos arquitetos e dos arqueólogos que chegam as críticas mais duras (porém impertinentes) à *Teoria*: “atribui-se a Brandi uma visão elitista que teria do restauro, não atenta ao tecido histórico e cultural menor, como por exemplo as construções antigas[...];”⁹³ algo que não está dito na *Teoria* e que pode facilmente ser desmontado quando se analisam outros textos seus e a própria *Teoria* de forma idônea, pois ali Brandi assimila às obras de arte, do ponto de vista do método, aquilo que obra de arte não é, como as belezas naturais e os ambientes urbanos.

Assistimos também à criação, a partir de subdivisão, de novos campos, como o das Ciências da Conservação (*Conservation Sciences*) ou o da Conservação Preventiva (*Preventive Conservation*) – e que parece ignorar a contribuição pioneira de Brandi. Já em 1956, no *Bollettino* do ICR, Brandi publica o

⁹² Beatriz Kühl trata do tema em diversos textos. Para uma primeira aproximação, cf. KÜHL, B. M. Desconstruindo os preconceitos contra a restauração. *Revista Restauro*, nº 0, 2016; para aprofundamento, cf. KÜHL, B. M. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*. São Paulo, 2006, n. 6. pp. 19-34. Claudio Varagnoli, ao recordar a atuação didática do arquiteto Mauro Civita, fala que “il restauro diventava così un'attività a tutto campo, scevra dagli specialismi che creano fittizie separazione fra l'attività creativa e quella conservativa”. VARAGNOLI, C. Un'introduzione e un ricordo di Mauro Civita (1933-2002). In: VARAGNOLI, C. (org.). *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici* [Atti del convegno]. Chieti-Pescara. Roma: Gangemi Editore, 2003, p. 12.

⁹³ No original: “si rimprovera a Brandi la visione elitaria che avrebbe del restauro, per nulla attenta al tessuto storico e culturale minore, ad esempio l'edilizia antica [...]” Contra tal crítica, basta ver seus escritos sobre o patrimônio em geral, em especial aqueles reunidos em *Il patrimonio insidiato*, mas também em *Il restauro*, a propósito organizado por Michele Cordaro, que afirma: “È la più sicura verifica di un método e dei suoi principi.” CORDARO, M. Introduzione. In: BRANDI, C. *Il restauro*. Roma: Editori reuniti, 2000, pp. 23, 28.

artigo “Cosa debba intendersi per restauro preventivo”,⁹⁴ retomado no último capítulo de sua *Teoria*, intitulado A Restauração preventiva, mas que nunca é citado nessa área.⁹⁵ Todo o esforço de construção de uma unidade metodológica, multi e interdisciplinar, que encontra na palavra Restauro sua âncora, foi diluído não só por essas divisões disciplinares como também pela falta de parâmetros no uso dos vocábulos empregados nas diversas línguas e ambientes culturais. Um quadro de correspondência entre os termos é apresentado adiante.

Valerie Magar Meurs e Renata Schneider Glantz (2018: 15), de maneira muito clara e direta, lembram-nos da validade de uma reflexão teórica constante e mesmo exaustiva, uma vez que a profusão de informações em nosso meio não significa exatamente a aquisição de conhecimento, o que dá margens a muitos equívocos: “La persistencia de esos desencuentros, ambigüedades y contradicciones, tanto en vocabulario como en conceptos, hace indispensable conocer a profundidad el desarrollo histórico de nuestra disciplina”. Lembram então que, no que se refere a uma terminologia comum, o Icom-CC,⁹⁶ em 2008, optou pelo uso de “conservação” [conservation] como término genérico para a disciplina, abarcando outros como conservação preventiva, conservação curativa e restauração, com campos específicos de ação. Iwona Szmelter (2012:16) questiona essa terminologia: “Shouldn’t the term *care of the culture heritage*, or alternatively art *preservation* be used as the ‘umbrella term’ to a greater extent, both in the cases of tangible and intangible care of the legacy of visual arts?” A colocação de Szmelter pode ter fundamento, afinal, as novas questões fazem parte do processo de maturação de qualquer campo disciplinar, mas isso não significa que seja necessário abrir mão do que já foi colocado e consolidado: e então por que não insistir no termo restauro?

Se esta tese repete e insiste em muitas questões já debatidas em outros textos⁹⁷ e que aparentemente já foram resolvidas, é por acreditar que ainda temos mais equívocos do que acertos na leitura de algumas ideias e conceitos, e que o trabalho de interpretá-los é contínuo e não se esgota aqui. Coloquemos, por conseguinte, mais uma fonte para esclarecer a questão, e tomemos as

⁹⁴ BRANDI, C. Cosa debba intendersi per restauro preventivo. *Bolletino dell’Istituto Centrale del Restauro*. Fs. 27-28. Roma: ICR, 1956, pp. 87-92.

⁹⁵ O último encontro do IIC, realizado em Turim em 2018, foi nomeado “Preventive Conservation: The State of the Art”. Na apresentação, Sarah Stainiforth lembra que o IIC debucou-se sobre esse tema específico há longos 24 anos, em 1994, em Ottawa (“Preventive Conservation: Practice, Theory and Research”). Durante o seminário causou espécie a fala de um dos participantes, italiano, que disse ser muito importante debater o tema na Itália, país que não se dedicou ao assunto! Anotações pessoais do autor. Ignorar a contribuição de Brandi, seja dentro ou fora da Itália, é recorrente.

⁹⁶ Essa terminologia está disponível e descrita no site do Icom-CC, no item “Terminology for conservation”, em inglês, francês e espanhol.

⁹⁷ E, mais uma vez, recorro ao trabalho de Beatriz Mugayar Kühl, que vem se repetindo, no melhor dos sentidos, para sanar esses problemas interpretativos. Ainda que a abordagem varie [pensemos em apenas três títulos: 2006, 2008 e 2016], apresentando-se com maior ou menor grau de complexidade de leitura, o tema central – o restauro – é sempre tomado de perspectivas análogas: o restauro como ato de cultura, sua fundamentação teórica e seus princípios éticos.

definições da American Institute for Conservation (AIC)⁹⁸ e também o Art & Architecture Thesaurus elaborado pelo The Getty Research Institute.⁹⁹

AIC	AAT
Preservation: The protection of cultural property through activities that minimize chemical and physical deterioration and damage and that prevent loss of informational content. The primary goal of preservation is to prolong the existence of cultural property.	Preservation (function) (protection (maintenance function), maintenance, ... Functions (hierarchy name)) Note: The maintenance of objects as closely as possible to their original condition through appropriate environmentally controlled collection maintenance, repair, and physical treatment. Refers to actions taken to prevent further changes or deterioration in objects, sites, or structures. When such actions are taken on buildings or other structures specifically for cultural, aesthetic, or historic reasons, see "historic preservation." For changes that return an object or structure to a state of historical correctness, see "restoration (process)." For actions taken to return to sound condition an already deteriorated structure, see "rehabilitating." For the activity of keeping people and things safe from harm or deterioration generally, see "protection." More generally, for the treatment, preventive care, and research directed toward the long-term safekeeping of cultural and natural heritage, see "conservation." [no italiano: conservazione; no espanhol: conservación]
Conservation: The profession devoted to the preservation of cultural property for the future. Conservation activities include examination, documentation, treatment, and preventive care, supported by research and education.	Conservation (discipline) (cross- and interdisciplinary fields, disciplines (concept), Disciplines (hierarchy name)) Note: The discipline involving treatment, preventive care, and research directed toward the long-term safekeeping of cultural and natural heritage. For actions taken to halt changes or deterioration in objects, sites, or structures, see "preservation (function)"; for changes made to an object or structure so that it will closely approximate its original or other past state, see "restoration (process)." [no italiano: conservazione; no espanhol: conservación]
Preventive Care (also referred to as preventive conservation): The mitigation of deterioration and damage to cultural property through the formulation and implementation of policies and procedures for the following: appropriate environmental conditions; handling and maintenance procedures for storage, exhibition, packing, transport, and use; integrated pest management; emergency preparedness and response; and reformatting/duplication.	sem entrada análoga
Treatment: The deliberate alteration of the chemical and/or physical aspects of cultural property, aimed primarily at prolonging its existence. Treatment may consist of stabilization and/or restoration.	sem entrada análoga
Stabilization: Treatment procedures intended to maintain the integrity of cultural property and to minimize deterioration.	sem entrada análoga
Restoration: Treatment procedures intended to return cultural property to a known or assumed state, often through the addition of nonoriginal material.	Restoration (process) (<restorative processes and techniques>, <processes and techniques by specific type>, Processes and Techniques (hierarchy name)) Note: The process of making changes to an object or structure so that it will closely approximate its original state or other state at a specific time in its history. For changes not considering historical correctness, see "remodeling" or "renovation." When changes are made to prevent further deterioration, see "preservation." More generally, for treatment, preventive care, and research directed toward long-term safekeeping of cultural and natural heritage, see "conservation." [no italiano: restauro; no espanhol: restauración]

⁹⁸ American Institute for Conservation. Volume 18, Number 2 May 1996. Disponível também em: <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/what-is-conservation/definitions#.Wae8K8irSuk> [último acesso em outubro de 2019].

⁹⁹ Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> [último acesso em outubro de 2019].

Uma comparação, mesmo que superficial, entre as duas fontes americanas, mostra que não existe correspondência entre os termos nem mesmo em um mesmo país, tampouco quando traduzidos para outros ambientes culturais. O que não se pode perder de vista é que a opção por conservação, e em especial por conservação preventiva naquele país, está ligada tanto a uma tradição cultural – a forma como o campo se constituiu em países de língua inglesa que, desde as colocações de John Ruskin, confere uma carga muito negativa associada à palavra restauro – quanto a uma visão pragmática calcada também em questões de gestão e economicidade: promover a conservação de coleções inteiras, especificamente de museus, buscando soluções homogêneas, ainda que eficientes, nasce em contraposição à exigência do “caso a caso”¹⁰⁰ vinculado ao restauro italiano, que, por sua vez, não ignora a possibilidade de pensar esses conjuntos – o que Brandi debate com maior atenção no último capítulo de sua *Teoria*, dedicada exatamente ao restauro preventivo, ou que Urbani leva a cabo com o projeto do Piano Pilota para a região da Umbria.

E se a circulação das ideias promove o avanço da disciplina, ela também causa seus curtos-circuitos, como nos lembra Francesca Valentini (2009: 34): “Infine, la distinzione anglosassone fra restoration/ conservation/ preservation, un problema di in traducibilità e non corrispondenza di termini fino a pochi anni fa, è penetrata nel linguaggio del restauro italiano.”

Para insistir na confusão, ou na falta de clareza, basta retomarmos o texto de introdução de Paolo Martore (2014: 27, 262) ao volume por ele organizado, *Tra memoria e oblio: percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, que se inicia com “Questo libro tratta di conservazione e restauro...” e, após repetir a dupla, esclarece, em nota:

S'intende qui conservazione come l'insieme di tutte le attività per la salvaguardia (restauro, ricostruzione, prevenzione, stabilizzazione, documentazione, ecc.) del patrimonio culturale; in questo senso il termine include e supera quello di restauro (tutte le pratiche di protezione e risarcimento materiale delle opere), che pure in molti testi resta il termine di riferimento.

Não se nega, de forma alguma, a validade do uso do vocábulo conservação – seria um contrassenso, pois mesmo Brandi (2004: 31) faz largo uso dele, para citar um único exemplo: “A conservação se desenreda em uma gama infinita, que vai do simples respeito à intervenção mais radical, como ocorre no caso de se remover afrescos ou de se fazer a transposição de pinturas sobre madeira ou sobre tela.” Na Itália, ou no Brasil, a palavra conservação é constantemente utilizada, sem maiores prejuízos em seu entendimento.

A defesa é pelo uso do vocábulo restauro como denominação de um campo disciplinar, e não é uma militância vazia, pois tem rigor científico: trata-

100 O “caso a caso” deve ser localizado: para uma elaboração teórica, ética ou filosófica, ocorre um afastamento; para o exercício prático, ele é sempre necessário. E por isso não se pode confundir a *Teoria* (que propõe tratar de uma totalidade, *teoricamente*) com guias práticos (que, na ânsia de abarcar um conjunto ou uma totalidade, muitas vezes falham, pois a prática só pode ser resolvida no caso a caso). Cf. CARBONI, M. *Tra memoria...*, 2014.

se da defesa da autonomia e interdisciplinaridade desse campo disciplinar, da defesa de sua complexidade contra simplificações grosseiras. E se a disciplina é complexa, as práticas poderiam digerir essa complexidade e buscar uma certa simplicidade no ato – a começar pelo respeito de que fala Brandi, que parece ter desaparecido do horizonte da arquitetura em nossas cidades. Se defendermos que intervenções simples (e não simplistas) são também restauro, atribuímos determinada complexidade a essas ações e, logo, responsabilidade por quem as projeta ou as executa. Desenhar uma calçada, um guarda corpo ou um sistema de iluminação poderia ser encarado como um simples ato de respeito (às normas, aos usuários do espaço), mas deve ser elaborado em toda a complexidade que a disciplina exige. É restauro. Quando chamamos por outro nome (conservação, adequação, manutenção) tem-se a sensação de afrouxamento dessa complexidade, e das suas responsabilidades inerentes. Não se trata de uma visão fundamentalista – Brandi, outros e nós podemos usar a palavra que quisermos, desde que tenhamos consciência de que estamos falando de restauro.

Um exemplo louvável e que expõe a complexidade de usos e significados do termo é a recente iniciativa editorial da revista propriamente intitulada “Restauro”:¹⁰¹ no editorial da primeira edição impressa, passando pelo sumário e enfim pelos artigos, a palavra “preservação” domina, seguida por “conservação” e, em momentos muito específicos, “restauro”. Isso não é um problema, pois, independentemente do termo, sabemos que ali são empregados de forma conscienciosa e guardam alguma coerência com o panorama que vem sendo construído no Brasil. Nas palavras de Beatriz Mugayar Kühl:¹⁰²

No Brasil, a palavra preservação possui sentido lato e abarca grande variedade de ações como inventários, registros, leis de tombamento, educação patrimonial e intervenções nos bens para que sejam transmitidos da melhor maneira possível ao futuro. As intervenções em si assumem denominações variadas, podendo, como explicitado na Carta de Veneza, serem caracterizadas como manutenção, conservação e restauro, com graus crescentes de ingerência sobre o bem. Ou, por exemplo, serem sintetizadas na palavra restauro, como proposto por Cesare Brandi. Existem ainda outras linhas, com raízes no pensamento de John Ruskin, que diferenciam conservação e

101 A identificação/contagem dos termos não pode ignorar, também, a qualificação do uso: os órgãos oficiais citados normalmente são denominados “órgãos de preservação” e os projetos de intervenção normalmente são denominados “projetos de restauro”. Obviamente, o vocabulário presente nos artigos é vasto e utilizado de forma coerente ao que se quer discutir. Disponível em formato digital desde 2016 e impressa desde novembro de 2019.

102 KÜHL, B. M. Desconstruindo os preconceitos contra a restauração. *Revista Restauro*, nº 0, 2016. Essa elaboração é constantemente utilizada pela autora. Para uma discussão aprofundada e definição de termos, cf. KÜHL, B. M. K. *Preservação do Patrimônio...*, 2008, em especial o item “A conformação do campo; os fundamentos da restauração”. Ou ainda: “Essa é a proposta de Cesare Brandi, por exemplo. Existem outras linhas, com raízes no pensamento de John Ruskin e Alois Riegl, que caracterizam conservação e restauro como ações de natureza diversa. Neste texto, será discutida a necessidade de utilizar preceitos teóricos para guiar atuações práticas, qualquer que seja a definição dos termos adotada. É bom lembrar que, em Portugal, a palavra conservação é usada também com um sentido abrangente, semelhante ao uso da palavra preservação no Brasil. Para a transformação do pensamento sobre intervenções em bens culturais e para circunstanciar de maneira mais adequada o debate atual, ver: CARBONARA, 1997; CHOAY, 2001; JOKILEHTO, 1999; SCARROCCHIA, 1995.” KÜHL, B. M. *Questões contemporâneas...*, 2017, p. 90.

restauro, não como parte de um mesmo processo, mas como ações de natureza diversa.

Apesar da diversidade dos usos das palavras em diversas línguas e âmbitos culturais e no mesmo ambiente cultural, até mesmo na Itália onde as palavras e os conceitos a elas associados têm sido debatidos com maior frequência e profundidade, restauro é entendido como a denominação do campo disciplinar, enquanto conservação não o é, mesmo entre os autores que consideram a conservação como sendo de natureza diversa.¹⁰³

Ainda que as reflexões apresentadas a seguir partam de um recorte específico (o restauro da arte contemporânea), não buscam uma superespecialização ou apartamento, pelo contrário: buscam circunscrever uma dada discussão para que possa ser lida dentro de um conjunto amplo, reafirmando a validade dessa unidade metodológica – que no caso da tese não é apenas um problema teórico, mas uma unidade imposta pela própria natureza dos objetos de estudo: obras que exigem abordar os aspectos inerentes ao objeto artístico e ao tecido urbano estratificado. Já Varagnoli (2003a: 53), comentando a excessiva especialização que se vê atualmente, chama atenção para

il tentativo di frammentare discipline multiforme e eterogenee come il restauro in tante sottoaree, perimetrare sulla base a volte di definizione registrate acriticamente (il ‘restauro dei monumenti’), a volte partendo dalla datazioni degli stessi edifici (‘il restauro dell’architettura moderna’), a volte infine riferendosi alla condizione di degrado e ai metodi d’indagine, come è appunto il caso del restauro archeologico.

Ou seja, no caso da tese, mas não só, é preciso pensar o restauro artístico, arquitetônico e urbano de maneira solidária.¹⁰⁴ Ao tratar da “arte pública”, Patricia C. Philips (2002: 3) nos lembra que esse tipo de obra é em si transdisciplinar: “Art, architecture, planning, ecology, social and cultural theories, and material culture have shaped, as well as sometimes clouded, the discourse on public art.”

Não se quer com isso dizer que o uso de conservação, preservação ou manutenção esteja errado, mas é preciso insistir que essas subdivisões servem à prática, sempre vinculada a uma reflexão teórica, do restauro, como sempre enfatiza Kühl (2017: 98):

É importante notar, ainda, que os meios técnico-operacionais são essenciais e devem ser arduamente debatidos e pesquisados, mas não podem ser entendidos como desvinculados das discussões [teóricas e das humanidades], pois um dos

¹⁰³ A esse respeito, cf. TORSELLO, P. (ed.). *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio, 2005. Para fazer menção a um tema que trata especificamente da arte contemporânea, vale citar MARTORE, P. *Tra memoria...*, 2014.

¹⁰⁴ E que neste caso específico é feito por um arquiteto e urbanista, mas que poderia ser feito por um restaurador ou um historiador da arte disposto a enfrentar essa complexa unidade metodológica de um campo disciplinar autônomo e ao mesmo tempo multidisciplinar. Para aprofundamento do tema, cf. KÜHL, B. M. *A restauração como campo...*, 2008; e FARAH, A. P. *Restauro arquitetônico: a formação...*, 2012. Para os temas específicos do restauro urbano, cf. RUFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013.

riscos que hoje corremos é o de excessiva especialização, de fragmentação do conhecimento, que leve a uma fé cega no tecnicismo.

Aproximando-se mais de nosso recorte específico, Sergio Angelucci (2007: 27), analisando a questão do restauro de obras ao ar livre, esclarece a correlação entre restauro e conservação:

La conservazione, finalità insita nel restauro insieme al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, viene da quel momento distinta concettualmente dal restauro stesso ed assume un'importanza del tutto particolare; questa distinzione infatti, dotandosi degli opportuni strumenti, permette nell'operatività di agire preventivamente per conservare e successivamente, con il restauro, per rendere possibile fruire della potenzialità comunicativa dell'opera d'arte nella sua pienezza.

Além disso, Angelucci (2007:45) chama atenção para o fato de a conservação, e não o restauro em si, ser operação fundamental para uma atuação em larga escala, baseada nas ideias já difundidas por Giovanni Urbani no Plano Piloto para a Conservação da Umbria,¹⁰⁵ fazendo uma ressalva: “La ‘Conservazione programmata’ è rimasta un’idea meravigliosa di Giovanni Urbani che purtroppo non ha mai avuto nessuna applicazione.”

A dança entre restauro preventivo e conservação preventiva ou programada será retomada em momento oportuno, por ora basta estarmos informados que nem mesmo no ambiente italiano existe um uso homogêneo desses conceitos.¹⁰⁶ Fato é que essa elaboração ganha ares de novidade quando circula em inglês, como afirma Simona Rinaldi (2008: 13):

La conservazione è infatti in Italia geneticamente preventiva, poiché acquisisce forma compiuta grazie al buon Cavalcaselle come eliminazione delle cause di degrado e riparazione dei loro effetti per consegnare le opere d'arte al futuro della storia. L'orizzonte culturale muta però radicalmente quando si adotta la terminologia inglese: la *preventive conservation* ha infatti una storia ben identificabile, che dall'equivalenza di *conservation* con *restauro* risale al *restauro preventivo* discusso da Brandi nel capitolo ottavo della sua Teoria, e circa vent'anni dopo la sua prima pubblicazione (nel 1963) viene recepito dall'Iccrom, per essere accolto oggi, dopo oltre mezzo secolo della sua formulazione, come principio metodologico interdisciplinare a livello internazionale.

Ainda sobre a unidade metodológica, não apenas entre arte-arquitetura, mas também entre obras antigas e recentes, Maria Grazia Castellano (1997: 147) afirma:

È altrettanto importante, per l'esecuzione di un buon intervento, che sia ben chiara l'intenzionalità artistica. Deve quindi essere studiata l'iconografia, e le vicende storiche legate alla committenza, alla nascita dell'opera e alla biografia dell'artista. Questo metodo di lavoro è valido sia per il restauro dell'arte antica che per quello dell'arte contemporanea.

¹⁰⁵ URBANI, G. (cura di) *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria*. Roma: ICR, 1976.

¹⁰⁶ Pietro Petrarola comenta algumas interpretações, evidenciando as diferenças entre os trabalhos de Brandi e Urbani, e depois Urbani e Andaloro, mas sempre retomando a ideia inicial de restauro preventivo em Brandi. Cf. PETRAROLA, P. *Appunti sul 'restauro preventivo'*, oggi. In: BORDI, G et. al. (a cura di). *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma: Gangemi, 2014.

A defesa do uso do termo restauro também visa a refutar a recorrência, cada vez mais inadequada e pejorativa, dos já radicados re: requalificação, reuso, reciclagem... e do pior deles, revitalização. Não que não possam ser usados, pois podem ter alguma serventia na aproximação do tema com um público não especializado. O problema é sua instrumentalização. Qualquer lugar/obra possui, de antemão, uma qualidade, um uso, uma vida. Requalquercoisa significa, antes, operar uma mudança na ocupação e gestão desses espaços e, na grande maioria dos casos, não tem como foco o objeto, a forma, enfim, não são atos que têm como motivação e objetivo principal as questões culturais, mas são atos que partem essencialmente de motivações político-econômicas e a elas são finalizados. Assim, revitalizar a praça Rio Branco em Belo Horizonte tem como objetivo claro uma higienização social, de afastamento da população pobre daquele lugar; assim como a requalificação do Largo do Arouche ou de toda a área da Luz em São Paulo; ou da Praça Mauá no Rio de Janeiro, entre tantos outros exemplos. Obviamente, qualquer intervenção no espaço construído pode incorrer em alterações de uso (quem, como, quando etc.), mas o restauro, *a priori*, incide sobre o objeto, a forma, pautado pelo respeito aos aspectos formais, documentais e materiais, em que o uso é o meio para preservar – pode e deve ser considerado –, mas não o fim por si.¹⁰⁷

Essa restrição pode também ser mal interpretada, levando a crer que o restauro desconsidera as questões sociais envolvidas, de disputa de território e de legitimidade. Muito pelo contrário: abre-se a essas discussões, cada vez mais, que passam a ser dados de projeto. O restauro, como intervenção na preexistência, não tem outra alternativa a não ser levar em consideração todos os aspectos dessa preexistência como dados de projeto. As demais requalquercoisa, as regurgitações lexicais como denominadas por Gaetano Miarelli Mariani,¹⁰⁸ parecem fazer o contrário: valem-se de uma preexistência, mas não consideram seus variados aspectos, propondo antes um corte que uma continuidade na história.

Esse uso inapropriado dos termos, ao serem associados a programas de obras de infraestrutura e arquitetura, tem consequências perversas para as duas partes: retira a responsabilidade de encarar com rigor o problema do restauro, no que diz respeito aos aspectos materiais e formais, estéticos e históricos; e escamoteia uma responsabilidade que não é direta da arquitetura, mas de pro-

¹⁰⁷ Considerar a destinação e o uso de determinado patrimônio é questão das mais relevantes e que deve ser enfrentada, mas o uso não deveria concorrer, antes deveria colaborar, com a preservação. A ideia de uso como meio e não finalidade, encarando o restauro como ato de cultura, como vem sendo amplamente debatido por Beatriz Kühl.

¹⁰⁸ MIARELLI MARIANI, G. Riflessioni su un vecchio tema: il nuovo nella città storica. *Restauro*, n. 164, 2003, pp.11-48. Ascensión Hernández Martínez problematiza o uso dos termos a partir do preconceito com a palavra restauro por parte de muitos arquitetos hoje, e o resultado disso na produção arquitetônica. Cf.: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. Restauración, transformación, reciclaje. La deriva de la disciplina más allá de los criterios consolidados. In: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (org.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, pp. 89-106.

gramas sócio econômicos. Afinal, restaurar a praça Rio Branco é uma coisa; qualificar as condições sociais de seu público não passa pelo seu restauro, mas por políticas de habitação, emprego, assistência social – o que obviamente não rende placas e votos aos nossos políticos, muito menos lucros máximos à iniciativa privada ligada à especulação imobiliária ou à construção civil, ainda que as obras de restauro possam sim ser lucrativas (e basta pensarmos que existe um mercado para isso e empresas especializadas nessa atividade).

Pietro Petrarola (2014: 320) adverte: “[...] se sfuggiamo all’esigenza di tenere unite le discipline della conservazione e quelle del riconoscimento del valore culturale (fra queste, certo non da sola, è la storia dell’arte), rischiamo di perdere il senso dell’operare per la conservazione del patrimonio culturale.” Não se quer, contudo, defender essa unidade como a pasteurização de disciplinas, que continuam a ter suas especificidades (para a arte, a arquitetura ou a arqueologia). Sobre este ponto, Varagnoli (2003) faz uma lúcida ressalva, e da maior importância para a tese, não só por ser feita numa faculdade de arquitetura, mas por tratar de obras de arte que são também arquitetura:

Se gli architetti tendono a fare proprie le metodologie tipiche dell’archeologo, con un’adesione per forza di cose solo parziale, si rischia di lasciare proprio la progettazione, attività di elezione per l’architetto, in una sorta di terra di nessuno, in balia dei tanti specialismi che oggi parcellizzano il settore dei beni culturali.

Passemos então a alguns recortes bibliográficos, tendo em mente a constante defesa por essa unidade metodológica, para a qual restauradores, arquitetos, historiadores da arte e muitos outros profissionais podem colaborar.

Contribuições teóricas, alguns recortes bibliográficos

Os princípios teóricos do restauro como o concebemos hoje consolidaram-se em meados do século XX graças a contribuições de diversos campos disciplinares. São elaborações que têm raízes seculares, amadurecem ao longo do século XIX e que passaram por uma grande revisão no período pós-Segunda Guerra, sintetizando essas ideias na Carta de Veneza publicada em 1964.¹⁰⁹ Fazer um recorte que abarque as discussões sobre o restauro pertinentes à arte contemporânea parte obviamente de quando o assunto é debatido publicamente, o que começa a ser feito de maneira discreta nesse mesmo período e ganha maior repercussão a partir da década de 1980.¹¹⁰ Não podemos, entretanto, esqui-

¹⁰⁹ Para aprofundamento, cf. KÜHL, B. M. *Arquitetura de Ferro...*, 1998; e no panorama internacional cf. CARBONARA, G. *Avvicinamento...*, 1997; CAMPANELLI, A. P. *La nascita...*, 2015.; JOKILEHTO, J. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.

¹¹⁰ Tal datação provém da análise bibliográfica: é a partir dos anos 1980 que o assunto ganha maior difusão nos encontros científicos. Cf. também VALENTINI, F. *Teorie della conservazione...*, 2009.

var-nos de algumas digressões para que possamos entender a complexidade da situação atual. Não se trata também de identificar no curso da história todas as novas contribuições – que são numerosas –, mas somente aquelas que marcaram as discussões em torno da arte moderna e contemporânea e que hoje conformam seu corpo teórico.

A realização de congressos especializados, encontros científicos, pesquisas institucionais e individuais resultaram em um número avassalador de publicações que poderiam nos servir como fontes, mas que precisam ser costuradas para que não resultem em uma simples listagem cronológica ou em uma lista de autores que não conversam entre si. O fato é que existem diferenças entre as abordagens no tempo e no espaço – basta pensarmos nas contribuições italianas (capitaneadas pelo ICR), ou estadunidenses (capitaneadas pelo Getty) –, e, por mais que iniciativas supra ou internacionais sejam criadas (como o Icom ou o Iccrom, ou ainda as redes vinculadas ao INCCA), sabe-se que sempre haverá parcialidade, preconceito e mesmo ignorância na leitura dessas contribuições, por mais bem intencionada que seja. O que se propõe é admitir tais limitações, partir de alguns pressupostos (ou conclusões, aqui antecipadas, e que serão circunstanciadas ao longo do texto) e apresentar três recortes que se sobrepõem:

- no que se refere aos autores: Cesare Brandi é figura central no debate; Heinz Althöfer é considerado pioneiro; Jean-Pierre Cometti, uma das contribuições mais recentes;¹¹¹ Alois Riegl, um pivô,¹¹² no melhor dos sentidos; por fim, Salvador Muñoz Viñas, um mito.¹¹³ A partir da análise de como esses textos são construídos, onde e quando circulam, ficam claras as relações que as novas contribuições teriam com a teoria brandiana, seja por concordância, seja por discordância, e se conclui que **todos leram Brandi**, admitindo, assim, que é a base teórica deste trabalho e a fonte incontornável para o avanço das discussões;

- no que se refere à abordagem dos problemas: se partirmos de uma unidade metodológica, a complexidade apresentada por um Giotto não é menor, como pode parecer, que a apresentada por um Ai Weiwei. Apontar **algumas contribuições pioneiras** é artificial, ou ao menos relativo: se quem coloca a nova questão é o sujeito (o teórico do restauro), ela em verdade está enucleada no objeto (a obra de arte), que o antecede, então, por pioneira, entende-se a iniciativa de problematizar a questão (que, no caso do restauro, deve ser constante e sempre voltada à singularidade da obra – portanto, ela sempre será pioneira, pois não pode ser diferente disso). A encadeação dessas iniciativas nos possibilita uma leitura historiográfica dessas contribuições e mesmo um desenho ins-

¹¹¹ Tão recente que ainda deve passar pelo escrutínio dos leitores. Para uma resenha não muito positiva sobre o volume de Cometti, cf. LEVEAU, Pierre. Existe-t-il une philosophie de la conservation-restauration? *CRBC*, n. 34, 2016. Agradeço Cecile Gallon pela indicação do artigo.

¹¹² Obviamente, Alois Riegl (1858-1905) não leu Brandi. Buscou-se, na brevidade do parágrafo, indicar os autores mais citados sobre o tema.

¹¹³ Tomo a liberdade de citar, neste momento, apenas autores já falecidos, com exceção de Muñoz Viñas, o que deverá ser justificado nas próximas páginas.

titucional. Algumas iniciativas e autores buscam uma continuidade, inserindo suas contribuições no fluxo da história; e outros buscam uma ruptura (que deveria também se inserir nesse fluxo), e podemos dizer mesmo uma abordagem anti-histórica (no sentido de ignorarem as estratificações do debate).

- no que se refere à natureza dos problemas: costuma-se classificar os novos problemas como técnicos, vinculados aos materiais e às tecnologias de tratamento; ou conceituais, vinculados à poética dos artistas e à ética do restaurador.¹¹⁴ Retomar alguns desses problemas nos permite **atualizar o debate** a partir de uma abordagem temática dos conteúdos tratados nessas últimas décadas, conciliando aspectos teóricos e técnicos, e que podem, finalmente, colaborar para esta pesquisa, ou seja, para pensar o restauro de obras de arte contemporânea no espaço público. Seja como for, ficará evidente que os problemas são equacionados entre a estética e a história, entre a matéria e o tempo – como já colocava Brandi. E por isso esse terceiro recorte é apresentado apenas no segundo capítulo, em que se busca uma maior aproximação de sua produção teórica.

Antes de prosseguirmos, um exercício de apresentação deve ser feito em relação à *Teoria da restauração*, para que os leitores não familiarizados possam acompanhar a discussão. São transcritos a seguir a definição de restauro e alguns princípios, mas que, em hipótese alguma, deveriam ser lidos fora do contexto, pois, descolados de uma leitura abrangente da fonte, podem ser mal interpretados. São transcritos pois é a partir deles, e do ato de descontextualizá-los, que muitas dúvidas ou polêmicas surgem na literatura.

a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e em sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro. (p. 30)

restaura-se somente a matéria da obra de arte. (p. 31)

a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (p. 33)

[...] a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir. (p. 47)

[a matéria de que resulta a imagem] é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. (p. 48)

[...] qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras. (p. 48)

¹¹⁴ Mais uma vez, faz-se menção aos textos de Kühl que tratam diretamente do tema: KÜHL, B. M. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. *Revista CPC*, n. 1, 2005, pp. 16-40.; Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. [S.l: s.n.], 2009.; Ética na preservação no século XXI. In: HERNANDEZ MARTÍNEZ, A. (org.). *Conservando el pasado...*, 2016, pp. 53-68.

A escolha das fontes, como já comentado na introdução, busca varrer contextos culturais e intelectuais diversos, mas é evidente a preponderância das contribuições italianas para o cenário que se quer construir. O volume de autores é tão grande que seria constrangedor eleger nomes mais representativos – eles ficarão evidentes pela recorrência das citações. Também porque naquele país o tema é tão debatido que as ideias acabam por se sobrepor. Não que as leituras não sejam originais, pelo contrário, a produção atingiu uma maturidade em que as ideias são compartilhadas e que não é difícil chegar a conclusões semelhantes partindo de pressupostos comuns.¹¹⁵

O Brasil certamente possui uma trajetória que forma um corpus (teórico e prático) a ser analisado partindo do mesmo recorte¹¹⁶ e deveria mesmo ser investigado, a partir de suas fontes primárias; ou seja, uma análise rente aos museus, aos restauradores e às discussões que foram travadas sobre o assunto, entre curadores, diretores e demais envolvidos, desde a criação de nossos museus de arte moderna e contemporânea, nas décadas de 1950 e 1960 – o que não é o caso desta tese, já que seu interesse está exatamente no que está fora dos museus, físico e institucionalmente. É importante termos consciência de que os debates teóricos e as práticas – os nossos museus e os seus restauradores que o digam – existem há pelo menos duas décadas,¹¹⁷ mas também é preciso

¹¹⁵ O maior exemplo disso, que cito com orgulho e apreensão, é a tese de Francesca Valentini. Meu primeiro contato com a produção da autora foi em 2016, por meio da publicação IAZURLO, P; VALENTINI, F (org.). *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi – un'esperienza didattica*. Veneto: Il Prato, 2010. Depois de avançada a pesquisa, e já realizando o estágio em Roma, tomei conhecimento de seu doutorado, desenvolvido junto à Universidade Roma Tre: ainda que os contextos e as abordagens sejam obviamente diferentes, a concordância com as ideias descritas em sua tese em um primeiro momento me levou à estagnação – a sensação paralisante de quando se encontra o que gostaria de ter feito. Superado o susto, retomei sua tese: a confluência de ideias, no momento da escrita da tese, confirma algumas escolhas efetuadas ao longo do percurso. Agradeço Paola Iazurlo pelo volume e pela visita ao ISCR, meu primeiro contato com o instituto.

¹¹⁶ Refiro-me ao recorte específico da arte contemporânea, e não da arquitetura ou patrimônio em sentido amplo – que tem um longa trajetória e já foi objeto de análise a partir de recortes variados. Basta pensar na ação do SPHAN (atual IPHAN), desde 1937, ou nos vários órgãos estaduais e municipais, que vêm sendo pesquisados.

¹¹⁷ Tais práticas e debates existem há muitas décadas, mas ganham maior visibilidade, no Brasil, apenas no século XXI. Em relação às práticas, são pouco numerosos os estudos voltados especificamente a esse histórico no país – vale citar a pesquisa de Maria Sabina Ubizarren (2015), que trata de temas afins a partir do setor de obras de arte do SPHAN. URIBARREN, M. S. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2015. Agradeço Beatriz Kühn pela indicação da fonte. Fato é que os nossos museus possuem acervos de obras de arte contemporânea cujas obras certamente são, há muito, objeto de intervenção. Entretanto, a elaboração teórica sobre o tema é recente, como atesta Isis Baldini Elias e Magali Mehleu Sehn e suas pesquisas, referidas na bibliografia. Em relação à organização de eventos, no Brasil, vale citar o encontro *Conservar para não restaurar*, organizado pelo Itaú Cultural em 2000, sendo os textos de diversos autores disponíveis online (ver http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/) e a exposição *mac em obras* (ver http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAOES/2011/mac_em_obras/), que contou com encontros sistemáticos, com artistas e especialistas, durante sua realização, de 2011 a 2013. Em 2014, a Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicou uma exposição ao tema do restauro de plásticos, a partir das intervenções sobre a obra Fonte das Nanás, 1997, de Niki de Saint-Phalle, e de outros estudos de caso a partir de conservação e restauro de obras do acervo do museu. Cf.

reconhecer que esse é ainda um tempo de aquisição, elaboração e maturação de ideias, que precisa de um período estendido para se consolidar.

Basta pensarmos que, no Brasil, os cursos de graduação em conservação e restauro foram criados há pouquíssimo tempo, bem como o código de ética do conservador-restaurador (2005). Ou que a condução de pesquisas acadêmicas ligadas ao restauro se avolumam nesse mesmo período: um processo exponencial, mas lento, uma vez que cada pesquisador, mestrando ou doutorando, é um potencial orientador de novas pesquisas no futuro. Esse processo exponencial (ou rizomático se quisermos) pode ser demonstrado pela atuação da Magali Melheu Sehn, que desenvolveu doutorado sobre o tema da preservação da arte contemporânea na USP (2010), publicou a tese (2014) e passou a lecionar/orientar na UFMG, originando um dos mais recentes estudos referidos na bibliografia: a dissertação de mestrado de Camilla Ayla de Oliveira dos Anjos (2019) entre outras orientações vinculadas ao tema. Ou também, para ficarmos nesta instituição, o caso de Beatriz Mugayar Kühn, que desenvolveu doutorado sobre o tema da preservação do patrimônio da industrialização (1998) e passou a lecionar/orientar na mesma escola, além de ter traduzido a *Teoria da restauração* (2004), que passou a ser uma constante nas bibliografias sobre o tema. Sua primeira orientanda, Manoela Rossinetti Rufinoni, realizou o mestrado (2004) e o doutorado (2009) aprofundando as questões para o restauro urbano e, por sua vez, passou a lecionar/orientar na Unifesp, estendendo para outros espaços (institucionais e disciplinares) o tema da restauração; o mesmo se pode falar de Silvio Oksman, cuja pesquisa de doutorado (2015) voltou-se às questões do patrimônio moderno e que, por sua vez, leciona e orienta na Escola da Cidade e no Mackenzie.¹¹⁸

Esse recorte, estreito em excesso, é uma forma de mostrar a recente, mas contínua, construção e consolidação das discussões no Brasil, quando comparadas ao cenário exterior. Cotejar tantas fontes não é tarefa simples e deve-se assumir os benefícios e os prejuízos das escolhas que, no caso desta tese, privilegiam as fontes já consolidadas pela historiografia em âmbito internacional, sem ignorar as contribuições em nosso território. Retomando o exemplo de Dos Anjos: ainda que sua pesquisa traga contribuições relevantes para a discussão do tema do restauro da arte contemporânea (o trabalho é voltado à aplica-

PINACOTECA. *Acervo em plástico da Pinacoteca: problemáticas de conservação e restauro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Também em 2014, o MAC USP realizou o seminário *Arte contemporânea – preservar o quê?*, que originou a publicação homônima, lançada em 2015, cf. FREIRE, C. (org.) *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: MAC USP, 2015.

¹¹⁸ A listagem de autores, pesquisas e seus desdobramentos em outras instituições de ensino seria extensa. Cita-se Rufinoni e Oksman pois suas pesquisas tangenciam os temas desta tese, a primeira numa perspectiva espacial (o urbano), a segunda numa perspectiva temporal (o moderno). Cf. OKSMAN, S. *Contradições na preservação da arquitetura moderna* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2017.; RUFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: teoria e prática de intervenção em sítios industriais de interesse cultural* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2009 e *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013.

ção de métodos específicos de análise de riscos,¹¹⁹ e não às questões teóricas do restauro), chama atenção a ausência de Cesare Brandi em sua bibliografia. Isso não é um problema ou um demérito, antes, atesta a pluralidade de ideias e formas de conduzir pesquisas similares; entretanto, dificulta a interlocução com um trabalho que investiga, inclusive, a validade, a atualidade e a disseminação desses preceitos teóricos (ainda mais quando se sabe que as fontes que ela cita *leram Brandi*, como será exposto adiante).

Todos leram Brandi

Que instrumentos teórico-metodológicos temos para tratar do restauro das obras de Carmela Gross, Mary Vieira ou Waltercio Caldas? Desconsidera-se uma abordagem empirista: há muitas décadas o restauro não é trabalho apenas técnico, mas também crítico, e possui seus fundamentos, então essa fundamentação não é ornamentação acadêmica e, por mais que esses princípios estejam introjetados na prática de alguns profissionais, isso não exclui a necessidade de recorrer às fontes. Se amanhã surge um concurso, e uma equipe precisa embasar suas escolhas projetuais ou simplesmente expor uma fundamentação teórica, qual seria um possível documento base? Se essa equipe, para começar a trabalhar, quer saber o que é conservação ou restauro, onde buscará essa resposta? Ainda que a tese seja voltada às discussões teóricas do restauro, o exercício proposto visa a demonstrar que os recortes que seguem não estão desvinculados da realidade, mas amparados nela. O que é restauro?

Muito provavelmente essa equipe entrará no site do IPHAN¹²⁰ e buscará alguma normativa. Dentre as centenas de documentos disponíveis *online*, se tiver alguma familiaridade com o tema, lembrará que o documento base adotado pelo ICOMOS é a Carta de Veneza, de 1964. Se isso não acontecer, ao abrir cada um daqueles documentos, poderá inferir que são documentos complementares ao que foi estabelecido e ratificado na referida Carta, que continua a ser o documento oficial do ICOMOS, ou seja, documento base para pelo menos 107 países que são membros.

Eis que, tendo a Carta de Veneza afinidade com o restauro crítico e as formulações de Brandi – o que pode ser constatado não só pelo próprio texto, mas por sua elaboração a partir dos trabalhos de Paul Philippot, Piero Gazzola,

¹¹⁹ Sobre análises de riscos, seria interessante cotejar o recente modelo utilizado por Dos Anjos com aquele pioneiro formulado por Giovanni Urbani em 1975, contido no *Piano pilota*, que não cobria apenas uma determinada coleção, mas tratou de rastrear – em um momento bastante prévio às tecnologias hoje disponíveis – o patrimônio de toda uma região na Itália. Cf.: URBANI, G. *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria*. Roma: ICR, 1976.

¹²⁰ É interessante pensar em como o mesmo documento aparece no site do Iphan e do Icomos: em ambos a listagem é cronológica, mas no caso do Iphan, do mais recente para o mais antigo, a Carta de Veneza se perde na listagem. No caso do Icomos, é o primeiro documento da lista. Não é apenas um fato cronológico, mas que denota outra forma de apresentar o documento e seu lugar hierárquico. [último acesso em dezembro de 2019].

Raymond Lemaire e Roberto Pane¹²¹ –, pode-se afirmar que todos aqueles que se detiveram sobre o tema da preservação a partir desse documento, numa escala global, tomaram contato com suas ideias, ainda que de forma indireta ou mesmo inconsciente. Isso para dizer, mais uma vez, que a escolha por Brandi não é aleatória. Se olharmos para o caso específico da Itália, essa “leitura indireta” de Brandi ganha estatuto normativo, pois a Carta de Restauro italiana, de 1972, é a tradução, em indicações operativas, de seus princípios teóricos. E como afirma Marco Ciatti, a carta “não teve mero valor de declaração de intenções ou recomendações culturais, mas um verdadeiro valor normativo no interior da administração dos Bens Culturais.”¹²²

Pensemos então na propagação das ideias de Brandi por meio de seus próprios textos e, principalmente, para além do ambiente italiano. Antes mesmo da tradução de sua *Teoria* em edições comerciais (a primeira delas é para o espanhol, em 1988), as ideias de Brandi circularam por outros ambientes culturais. A começar pela polêmica das limpezas, travada entre Brandi e os restauradores da National Gallery de Londres, já em 1949, por meio do artigo publicado na *Burlington Magazine*.¹²³ Em 1950, publica também na *Revista Museum*, 1950 vol. III n. 3: “The restoration of the Pietà of Sebastiano del Piombo”, também em francês “La restauration de la Pietà de Sébastien Del Piombo”; no encontro trienal do Icom, em 1959, em Estocolmo, Brandi é indicado, junto a Christian Wolters, para trabalhar sobre o tema das bases das pinturas [ground in paintings];¹²⁴ em 1961, na publicação *Studies in Western Art. Problems of the 19° and 20° Centuries*, IV, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, New York, 7/12-19/01 1961, publica “Il trattamento delle lacune e la gestalt psychologie”. Em 1971, uma primeira tradução para o espa-

¹²¹ A Carta de Veneza é herdeira direta do restauro crítico e, indiretamente, também da teoria brandiana. Para uma leitura aprofundada e circunstanciada desse documento, cf. KÜHL, B. M. *Notas sobre...*, 2010. Para citar uma fonte ainda mais recente e fora de nosso eixo italo-brasileiro., cf. os textos de Susan Corr e Stefan Belishki (presidente e vice-presidente do ECCO: “This extended sphere of influence beyond the built environment can be accounted for by the fact that much of the theoretical approach in the Venice Charter is based on Cesare Brandi’s Theory of Restoration”) e Wolfgang Baatz (“These two statements [os artigos 9 e 12 da Carta] show that the principles of Riegl and Brandi were more or less mirrored in the Venice Charter”) em SCHÄDLER-SAUB, U; SZMYGIN, Bogusław (ed.). *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty-first century?* [international ICOMOS conference, Florence, 2018]. Lublin: Lublin University of Technology, 2019.

¹²² CIATTI, M. *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*. Firenze: Edifir, 2009, p. 350.

¹²³ Para comentários sobre as polêmicas, que se estendem no tempo, cf. CIATTI, M. *Appunti ...*, 2009, p. 335-347. Os textos de Brandi referentes à “polêmica das limpezas” foram traduzidos para o português e integram o apêndice da edição brasileira. Cf.: BRANDI, C. “A limpeza das pinturas em relação à pátina, aos vernizes e às veladuras” [1949] e “Some factual observations about varnish and glazes” [1950] in *Teoria ...*, 2004, pp. 153-208.

¹²⁴ Interessante notar que uma das resoluções do encontro trienal de 1950 – ano sucessivo às polêmicas entre Brandi e os restauradores ingleses –, realizado em Londres, é exatamente “To ask this Committee to publish immediately the results of the Commissions’s work on the question of the removal of varnish from pictures.” Cf. ICOM. *Resolutions adopted by ICOM’s 3rd General Assembly*. London, 1950.

nhol (realizada por Salvador Díaz-Berrio), da *Teoria da restauração*, é usada em curso promovido pelo Iccrom em parceria com a faculdade de arquitetura La Sapienza (entre 1965-66) [ainda que a tradução comercial tenha sido editada apenas em 1988 na Espanha]. Em 1999, Jukka Jokilehto, retoma a teoria brandiana em seu *A History of Architectural Conservation*, alguns anos antes da tradução para o inglês (2005). Esses poucos exemplos demonstram que Brandi não permaneceu isolado no ambiente italiano, pelo contrário. Em relação à sua assimilação no ambiente anglo-saxão, os problemas não devem ser restritos à sua tardia tradução (e à sua qualidade, diga-se de passagem), mas a um histórico polêmico que tem início já nos anos 1940, com historiadores e restauradores de língua inglesa.¹²⁵ Laurence Kanter (2007; 2011) reconstitui o ambiente, político e intelectual, em que essas polêmicas se deram, buscando esclarecer os problemas dessa assimilação. Por sua vez, Michele Marincola (2008) chama atenção para a confusão entre os princípios teóricos de Brandi (que poderiam ser bem aceitos) e a técnica do *tratteggio* (que não foi bem aceita no ambiente estadunidense), a qual sequer é mencionada na teoria.

Mas voltemos ao recorte específico da tese: verdade é que Brandi não tratou, na *Teoria da restauração*, da arte moderna ou contemporânea¹²⁶ – ainda que tenha dedicado vários escritos à arte moderna ou contemporânea, como crítico e filósofo, e basta ver *Burri, Scritti sull'arte contemporanea, Segno e Immagine*, entre outros (indicados na bibliografia).

Ainda assim, e a despeito do desconhecimento ou relutância em aceitar suas contribuições como válidas por muitas décadas, principalmente na cultura anglo-saxã, Brandi é autor dos mais citados nos textos que tratam do restauro da arte contemporânea. Propõe-se aqui um breve recorte que explicita sua relevância nesse cenário, para além da cultura italiana, e portanto buscou-se suprimir, neste momento, a literatura daquele país – e que por si representa um volume considerável e dos mais interessantes sobre o tema.

Consideramos dois autores em polos opostos de um arco temporal, que tratam especificamente do tema da tese: o alemão Heinz Althöfer é um dos pioneiros na questão do restauro da arte contemporânea e segue sendo referência constante nesse debate, sendo bastante óbvia sua indicação aqui. No outro oposto, ou seja, das formulações mais recentes, optou-se pelo nome do francês Jean-Pierre Cometti. Nesse primeiro recorte, a figura de Riegl não aparece,

¹²⁵ Para um aprofundamento dessas polêmicas e da recepção de Brandi na cultura anglo-saxã, cf. os textos elencados na bibliografia de Kanter (2007, 2011), Marincola (2008) e Matero (2007, 2011). Essa relutância pode ser atestada no meio especializado, mas é também difundida fora dele, e basta pensar que uma revista como *The New Yorker* ainda reproduz uma visão restritiva da teoria brandiana, reduzindo-a ao *tratteggio*. Cf.: LERNER, B. The Custodians. *The New Yorker*, January 11, 2016. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/the-custodians-onward-and-upward-with-the-arts-ben-lerner>

¹²⁶ O autor não faz menção a nenhuma obra contemporânea específica, nem endereça a discussão a esse tema. Entretanto, suas reflexões consideravam também a produção a ele contemporânea, o que pode ser visto no quarto capítulo, que trata do tempo, e que fala das “obras da própria atualidade em que vivemos” e “não se pode buscar nem exigir do artista moderno mais do que do antigo.” BRANDI, C. *Teoria...*, 2004, p. 57.

pois, obviamente, não leu Brandi (e sim, Brandi leu Riegl).

O pioneirismo de Heinz Althöfer deve ser melhor contextualizado (o que continuará a ser feito no próximo item), não para negar sua contribuição, mas para compreendê-la com maior profundidade, para além de seu caráter pioneiro. Para tanto, além dos estudos que comentam a produção do autor¹²⁷ ou a consulta de suas obras mais conhecidas,¹²⁸ é preciso compreender como, onde e quando seus textos aparecem e, ademais, reconhecer as bases teóricas que o possibilitaram desenvolver suas contribuições, ou seja, buscar não no texto, mas, em suas notas e bibliografias, o contexto que o informava.

O mais interessante desses artigos, em suas versões originais, são esses elementos paratextuais: no artigo publicado na revista *Das Kunstwerk* “Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst” [alguns problemas do restauro da arte moderna, 1960], na página 56, a ilustração tem como crédito o ICR, de Roma e, na página 57, uma obra de Alberto Burri. Já no volume *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, no artigo “Zur Dokumentation in der Gemälderestaurierung” [sobre documentação de restauro de pinturas, 1963], a primeira nota remete ao artigo “Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità” de Brandi.¹²⁹ Isso para nos limitarmos a dois exemplos anteriores à publicação da primeira edição da *Teoria da restauração*. Não precisaríamos buscar tais indícios da leitura de Brandi – bastaria retomar um dos mais recentes artigos publicados por Althöfer em 2007, “La teoria di Cesare Brandi e l'arte moderna”¹³⁰ – mas era preciso compreender que, se Althöfer se distancia de Brandi como referência bibliográfica com o passar dos anos, é no ambiente cultural italiano, do ICR (e logo aquele de Brandi) que o autor embasa suas pesquisas – afinal, Althöfer foi aluno de Brandi em Roma.

Façamos um salto, e busquemos aquela que talvez seja a contribuição mais recente na área: o livro do francês Jean-Pierre Cometti, publicado em 2015. Não sendo autor envolvido diretamente no universo do restauro, mas no campo da estética, seu livro *Conserver/ Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique* trata do restauro a partir de suas formulações filosóficas, colocando no centro das discussões a sobreposição de dois momentos chave para a arte e para o restauro: a produção e a difusão (que nesta tese buscou-se evidenciar a partir dos lugares de experiência da arte, em que o documento

¹²⁷ SANTABÁRBARA MORERA, C. *Conservación y restauración de arte contemporáneo. Historia, teoría y crítica*. [tesis doctoral]. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2015; e da mesma autora, Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. *e-rph* n.18, junio 2016, pp. 52-69 [último acesso em 25/01/2018].

¹²⁸ Ver títulos elencados na bibliografia.

¹²⁹ No mesmo texto, as citações aos textos de Brandi continuam nas demais notas: BRANDI, C. Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte. In: *Atti del Seminario di Storia dell'Arte*, 1-15, 1953, p. 92; e The Cleaning of Pictures in Relation to Patina Varnish and Glazes. Outros autores italianos bem como o ICR são retomados no texto.

¹³⁰ ALTHÖFER, H.; BEHRMANN, M. F. La teoria di Cesare Brandi e l'arte moderna. In: BASILE, G. (a cura di) *Cesare Brandi oggi: prime ricognizioni* [atti del convegno, 2007]. Sao-nara: Il Prato, 2008, pp. 51-54. Althöfer faleceu em 2018.

22 Detalhe de “Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst” ilustrado com imagem do ICR. O artigo, nas versões reproduzidas nas edições de 1980 (Alemã) e 1991 (Itália) não possui ilustrações, e o texto não cita nominalmente o ICR, perdendo-se uma informação relevante. [Fonte: ALTHÖFER, 1960]

23 Detalhe de “Zur Dokumentation in der Gemälderestaurierung” [Fonte: ALTHÖFER, 1963]

ganha lugar de destaque), e por isso a menção direta a Walter Benjamin em seu título.¹³¹ Nesse volume, Brandi é o autor mais citado,¹³² e isso não é um dado meramente numérico, uma vez que demonstra o reconhecimento dessas elaborações teóricas que precisam ser mobilizadas para que se possa avançar nas discussões.

Em meio a esses dois extremos cronológicos foram muitas as contribuições, registradas em atas de congressos e periódicos especializados dos mais diversos ambientes culturais¹³³ dos quais se destaca também *The contemporary conservation theory*,¹³⁴ do espanhol Muñoz Viñas, que tem medo da *Teoria da restauração* de Brandi¹³⁵ e parece mais confundir do que esclarecer os problemas. Muñoz Viñas de fato não entendeu a teoria brandiana e parece não ter feito esforços para compreender, nem dentro nem fora daquele texto, as ideias de Brandi. Não é preciso ler sua *teoria contemporânea* para afirmá-lo, mais proveitoso é acompanhar a leitura recentemente feita por Giovanni Carbonara (2018), que comenta não apenas as inconsistências das análises do autor (fazendo confusões entre conceitos e também mostrando ignorância em relação ao histórico da disciplina), mas também a fragilidade de suas proposições (que, sob o nome *teoria*, refuta a formulação teórica, faz apologia ao empirismo e se escora em temas de apelo sociológico, ao invés de ancorá-las nos problemas

¹³¹ É interessante notarmos que a citação de Benjamin é feita por Althöfer já em 1976, quando diz que “O restauro ‘da obra de arte no período de sua reprodutibilidade técnica’ (Benjamin) é uma questão completamente diversa do restauro de altares medievais ou de retratos do início do barroco.” Cometti, entretanto, não está interessado em discutir o período da “reprodutibilidade técnica”, mas o da “preservação técnica”, denunciando um excesso de tecnicismo e a necessidade de se pensar as questões do restauro dentro das humanidades. Cf. ALTHÖFER, H. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini, 1991, p. 77; Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauro*, 82 Jahrgang, Juli 1976, p. 183.

¹³² Analisando o índice remissivo de nomes, Cesare Brandi e Nelson Goodman aparecem com o mesmo número de entradas. Acontece que são autores que mobilizam temas diferentes e, no nosso caso, o interesse é pelo tema do restauro (ainda que, como já comentado, Goodman introduza o par autografia/alografia que será presença constante nos textos sobre restauro). Interessante pensar que Althöfer, em teoria muito conhecido, não consta no volume. Para o tema da preservação, Cometti mobiliza basicamente dois autores: Brandi e Riegl.

¹³³ Não se trata de fazer uma varredura que pretenda cobrir essa variedade. Foram consultadas as fontes indexadas que possuíam algum ponto de interesse com o tema da pesquisa ou com a bibliografia consultada anteriormente: periódicos da Alemanha, Áustria, Canadá, Espanha, EUA, França, Inglaterra, Itália e Suíça.

¹³⁴ A edição original, em espanhol, foi publicada em 2003 em Madri, pela editora Síntesis: *Teoría contemporánea de la restauración*. Na tese, optou-se por citar a edição inglesa, de 2004, pois o fato de ter sido traduzida para o inglês foi fundamental para que o trabalho de Muñoz Viñas ganhasse a projeção que ganhou, lembrando-se que, no Brasil, Viñas é citado a partir da versão em espanhol. Para uma leitura bastante lúcida desse texto, cf. CARBONARA, G. È proprio necessaria una ‘nuova teoria’ del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. *Opus – Storia, architettura, restauro, disegno*. n. 1, 2017.

¹³⁵ Nas palavras de Muñoz Viñas: “To be precise, I was not afraid of Brandi, but of the Teoría del restauro.” Cf.: MUÑOZ VIÑAS, S. “Who is Afraid of Cesare Brandi?” Personal reflections on the Teoría del restauro. *CeROArt* [En ligne], Juin 2015. Disponível em: <http://ceroart.revues.org/4653>. [último acesso em 13 novembro 2015]. Por sua vez, o título foi inspirado em texto publicado na newsletter do ICON: HUGHES, H. Sharing Conservation Decisions or Who is Afraid of Cesare Brandi? *ICON News*, March 2007, pp. 40-42.

fundantes da disciplina, a estética e a história).¹³⁶ Vale ressaltar que sua teoria não é voltada para os problemas específicos da arte contemporânea, mas é aqui incluída pela recorrência com que é citada nos estudos dedicados ao tema.

Ou seja, por concordância ou discordância, todos leram Brandi, na Alemanha, na Espanha e na França; desde a década de 1950 até a presente década.¹³⁷

Não se trata de citá-lo explicitamente (o que é algo imprescindível em um trabalho acadêmico, na construção de genealogias de conhecimento, que pode, todavia, em algum grau ser ignorado em outros campos ou na prática cotidiana de arquitetos e restauradores), mas de compreender que suas elaborações, de alguma maneira, já foram interiorizadas: não são o objeto de problematização, pois, antes, possibilitam novos questionamentos. Quantos textos não citam a bipolaridade estética e histórica sem citar a autoria dessa ideia?¹³⁸ Ou quantos textos não fazem menção a autores que notoriamente passaram por Brandi?¹³⁹ Outro problema (do uso de citações em geral) é descontextualizar determinadas afirmações. Assim, uma autora como Ursula Schädler-Saub (2010: 63), que reconhece a validade de Brandi,¹⁴⁰ também afirma que:

¹³⁶ A leitura de Carbonara é feita a partir da nova edição, traduzida para o italiano por Paolo Martore (*Teoria contemporânea del restauro*. Roma: Castelveccchi, 2017). Não obstante deixar clara a fragilidade da construção teórica de Muñoz Viñas, Carbonara acaba por nos oferecer, por contraste, uma bela leitura da teoria brandiana, das suas bases e dos seus desdobramentos.

¹³⁷ A afirmação diz respeito ao recorte específico do restauro da arte contemporânea. Apenas para situar a figura de Brandi na cultura brasileira, em específico do restauro arquitetônico: se sua *Teoria* passa a ser utilizada com mais frequência e mais profundidade a partir da edição brasileira, publicada em 2004 com tradução de Beatriz Mugayar Kühl, o livro aparece em estudos anteriores, também em sua versão espanhola (primeira edição de 1988), ou mesmo no original em italiano, como nas teses de Antonio Luiz Dias de Andrade (1993) e Beatriz Mugayar Kühl (1996, publicado em 1998). O Museu Paulista possui, inclusive, a primeira edição, de 1963.

¹³⁸ Como, por exemplo, Caroline D’Assay et Hélène Norloff, ao tratarem do restauro da arte contemporânea em um simpósio de 1994: “Ainsi le rôle du restaurateur est axé sur une double impératif: assurer la pérennité de l’œuvre et respecter son intégrité matérielle/esthétique ainsi que sa bipolarité historique/esthétique.” Cf. D’ASSAY, C.; NORLOFF, H. Difficultés éthiques et pratiques soulevées par la restauration de l’art contemporain. In: BYRNE-SUTTON, Q.; RENOLD, M.A.; RUOTHELI-MARIOTTI, B. (ed.). *La restauration des objets d’art: aspects juridiques et éthiques/ The Restoration of works of art: Legal and Ethical Aspects*. [Actes d’une rencontre organisée le 17 octobre 1994]. Zurich: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1995, p. 147. Obviamente, a dupla “histórico e estético” não é uma exclusividade de Brandi, e aparece também na Carta de Veneza – documento que tem uma ampla circulação, e em outras formulações teóricas anteriores vinculadas ao campo da preservação. A questão é reconhecer também as bases da redação da Carta, da qual Brandi não participou diretamente mas exerceu grande influência a partir de seus pares.

¹³⁹ Ulrich Schiessl, por exemplo, coloca Philippot como figura central (uma vez que dirigia o Iccrom), e reconhece suas bases em Brandi. Cf. SCHIESSL, U. The Development of the Profession and its Ethical Rules. In: BYRNE-SUTTON, Q. et al. *La restauration ...*, 1995, pp. 213-214.

¹⁴⁰ Transcrevo outras passagens para situar o leitor: “Starting with the two most important historic theories for the preservation of cultural heritage and the restoration of works of art, Alois Riegl’s ‘Der modern Denkmalkultus’ (The modern cult of monument) and Cesare Brandi’s *Teoria del restauro* (Theory of Restoration), the speakers contemplated, from different points of view, the complex and fascinating question as to what extent these theoretical issues could be helpful when dealing with modern and contemporary art.” Mas faz uma ressalva: “The contributions in the present publication document the need to approach the

Brandi's concept of artwork that is put into this world as a completed and finished work, in which the creational process has, at a certain point in time, been concluded, results in certain problems with regard to modern and contemporary art, with the widespread concept of 'open work' [cita Umberto Eco...] and the idea of art as a process in ongoing development with the involvement of the general public.

Isolado, o parágrafo dá a entender que a autora vê mais limites que possibilidades na teoria brandiana, o que não é verdade. Isso se dá também porque os textos, muitas vezes, falam de um conjunto específico de obras na introdução, mas depois não fazem as ponderações ou relativizações. Assim, quando isoladas, as frases ganham um sentido que em verdade não têm, como nesse caso: "results in certain problems with regard to modern and contemporary art": deveria haver um *certain* também antes de *modern and contemporary art*, uma vez que esse não é um problema geral, mas específico de uma parte e não de toda produção moderna e contemporânea.

Verdade é que, como afirma Giorgio Bonsanti (2000: 59), os princípios teóricos brandianos são já aquisições irrenunciáveis e que, no caso dos italianos, constituem seu DNA. Ainda que a passagem seja longa, vale a transcrição integral, pela clareza da exposição:

E quanto ai concetti, si tratta certamente di variabili complesse, ma anch'esse apparentabili concettualmente appunto con i vari Kunstwollen dell'arte del passato. Veniva ricordato recentemente che "Giulio Carlo Argan in un articolo del titolo significativo Morte di un collage, comparso sul settimanale "L'Espresso" nel settembre 1984, esprimeva la sua inequivocabile posizione riguardo il restauro delle opere d'arte contemporanee, per le quali riteneva praticabile unicamente la via del 'caso per caso'... Argan negava di fatto non solo l'impostazione teorica che del restauro era stata lucidamente formulata da Cesare Brandi, ma anche la possibilità di fissare dei punti di riferimento metodologici di orientamento e guida al difficile lavoro del restauratore, impegnato nella conservazione di manufatti costruiti su strutture 'fragili ed elementari'". Non credo però che la proposta di risolvere il problema del restauro contemporaneo nella via del 'caso per caso', stia da sola e di per sé a testimoniare per davvero un allontanamento o addirittura una negazione dei principi brandiani (e proprio da parte di Argan...). Non è difatti nelle parti più contingenti degli scritti di Brandi, quelle relative all'illustrazione di interventi specifici e al dettato di regole applicative, a volte, si può riconoscerlo, perfino un po' troppo puntiglioso, che si può trovare un vademecum adatto ad ogni consultazione, tale da instradare ad una soluzione particolare quale che sia il caso che si presenti; né è questo lo spirito e l'intendimento con i quali si dovrà fare uso della teoria brandiana. La cui utilità pratica e reale (a parte la qualità intrinseca della meditazione teorica) sta invece e piuttosto nella fissazione dei principi basilare dell'attitudine con cui occorre rivolgersi all'oggetto di cui procurare la conservazione, la cui individuazione funziona anche sul piano dell'ausilio metodologico-applicativo grazie alla coerenza connaturata, al suo valore di sistema. Questi principi a mio parere costituiscono acquisizioni irrinunciabili, veri punti di non ritorno, entrati ormai nel DNA che ci portiamo appresso.

Finalmente, já retomando a literatura italiana e encaminhando as dis-

theories of Brandi and Riegl first of all on an scholarly historic basis, avoiding over-interpretation or an overstretching of principles that are indeed connected to a precise cultural and philosophical area." SCHÄDLER-SAUB, U. Introduction. In: SCHÄDLER-SAUB, U; WEYER, A. (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art : reflections on the roots and the perspectives*. London: Archetype, 2010, p. 1.

cussões, vale citar o volume *Conservare l'arte contemporanea*, organizado por Antonio Rava e Oscar Chiantore. Na introdução, Francesco Poli (2005: 14) diz sê-lo "senz'altro il più aggiornato e sistematicamente approfondito almeno tra quelli pubblicati in Italia". Nos capítulos sucessivos, os autores não se esquivam de Brandi, e em uma das notas afirmam: "La definizione dei principi ai quali si dovrà ispirare il restauro nella sua attuazione pratica è stata dettata in C. Brandi. *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1° ed. 1963)."¹⁴¹ Muitos outros autores italianos (ou todos eles, sem medo de errar) partem de Brandi, principalmente aqueles atrelados ao ICR [atual ISCR], à "La Sapienza" ou a outras universidades por onde Brandi passou.

Se hoje temos a possibilidade de trabalhar com métodos que privilegiam análises quantitativas e que muito podem colaborar para a preservação de nosso patrimônio – como o método ABC¹⁴² – isso não significa que possamos abrir mão de análises críticas: o método ABC, nesta tese, sugere um acrônimo para ler Althöfer, Brandi e Cometti.¹⁴³ Mesmo que não tenham tratado diretamente do tema do restauro da arte contemporânea no espaço público, pela postura crítica que assumem, podem colaborar para pensarmos nesse problema.

Algumas contribuições pioneiras para o restauro da arte moderna e contemporânea

No item anterior vimos que, dentro de uma miríade de contribuições, aquelas que se destacam em nossa bibliografia partem de um ponto comum. Em relação aos problemas do restauro da arte moderna e contemporânea, podemos identificar algumas contribuições¹⁴⁴ consideradas pioneiras. Por pioneiro não

¹⁴¹ CHIANTORE, O., RAVA, A. (org.) . *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Electa, 2005, Nota 1, p. 46.

¹⁴² O chamado método ABC busca fornecer ferramentas claras e objetivas para a análise de riscos e, se bem empregado, pode colaborar para ações ligadas à preservação. Entretanto, como qualquer ferramenta, não fornece respostas prontas e deve ser usado criticamente. Cf.: MICHALSKI, S; PEDERSOLI J-L. (2016) *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute; Rome: Iccrom, 2016. Uma versão "abreviada e adaptada" foi publicada em 2018, em português, *Guia de gestão de riscos para o patrimônio museológico*, disponível em <https://www.iccrom.org/publication/guia-de-gestao-de-riscos-para-o-patrimonio-museologico>. Último acesso em dez 2019.

¹⁴³ O acrônimo é absolutamente casual, e só me dei conta dele após analisar os autores. Parábolas à parte, designar um "método" ABC que privilegia a leitura de teorias e não de dados é uma forma de problematizar o advento de métodos quantitativos que deveriam ser lidos em paralelo aos aportes teóricos, e não excluí-los, o que certamente não é o intuito de seus autores. MICHALSKI, S.; PEDERSOLI JR, J. L. *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2016.

¹⁴⁴ Essas contribuições são analisadas por Magali Melleu Sehn e Santabárbara Morera de formas distintas, ainda assim, este autor não se furtou ao trabalho de consultar as fontes originais para fazer delas uma leitura própria. Para além do conteúdo dos textos, o autor está interessado no contexto em que surgem, e que resulta em um leitura diversa dessas autoras. Cf. SANTABÁRBARA MORERA, C. *Conservación...*, 2015; SEHN, M. M. *Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014.

para o italiano (1991) ou posteriormente para o espanhol (2003), deve ser tomado com cautela: se é verdade que Althöfer foi pioneiro e contribui para o debate, não é verdade que suas elaborações sejam as mais recentes – a edição italiana cita como fonte o livro alemão, não os artigos em suas versões originais, levando a crer que o texto mais antigo ali é de 1980, quando em verdade é de 1960. Isso não invalida sua contribuição, muito pelo contrário, deve ser retomada e contextualizada.

O artigo “Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst”, da revista *Das Kunstwerk*, é republicado vinte anos mais tarde, sob o título “Die neue Situation und die Tradition des 19. Jahrhunderts”, e abre seu livro *Modern Kunst Handbuch des Konservierung* [Manual de conservação da arte moderna], publicado em 1980. O livro ganha tradução para o italiano em 1991, com o título *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, em que o referido artigo, “La nuova situazione e la tradizione del XIX secolo”, passa a ser precedido do artigo “Tra ottocento e novecento”. A alteração dos títulos ou mesmo a sequência em que aparecem nesses volumes nos informa como Althöfer pôde amadurecer suas ideias e organizá-las em função do momento em que circulavam. O mais interessante é que, para falar de arte moderna e contemporânea, Althöfer não se furta em tratar da arte do século XIX e do início do século XX.

Já naquele texto de 1960, podemos encontrar enucleados os problemas que serão tratados ao longo das décadas no que se refere ao restauro da arte moderna e contemporânea, e que são questões ainda a serem consideradas. Althöfer (1991 [1960]) conclui seu texto afirmando:

È sintomatico della moderna scienza del restauro ripensare i restauri del passato in termini aspramente critici: il futuro insegnerà però quanto anche i nostri restauri soggiacciano alla forte influenza dell'arte contemporanea, in che misura siano stati realmente giovevoli e in quale invece solo sperimentazione, e insomma se siano vera conservazione o dannoso ossequio al gusto epocale.

Soprattutto occorre chiedersi se la scienza del restauro, quale va sviluppandosi, riuscirà a connotarsi come disciplina sperimentale umanistica, pervenendo alle auspiccate connessioni e integrazione con la storia dell'arte, e anche interrogarsi se essa sia allo stesso tempo in grado di esercitare una funzione di reale utilità nell'ambito della monocratica prassi restaurativa. [grifos nossos]

Uma leitura desatenta, ainda mais a partir das traduções italianas [1991] ou espanhola [2003], leva o leitor a crer que a “moderna ciência do restauro” se refere a algo recente, dos anos 1990, e que o restauro do passado é aquele de meados do século XX. Sendo o texto de 1960, essa moderna ciência do restauro a que faz referência Althöfer é exatamente aquela que vinha sendo debatida no ambiente italiano, capitaneada por Brandi; e o restauro do passado só pode ser aquele que o antecedeu.¹⁴⁹ Ademais, o fato de Althöfer recorrer a uma abordagem *crítica e humanística*, e também *interdisciplinar*, seria suficiente para

¹⁴⁹ O leitor desta tese talvez ache a constatação uma obviedade, mas acontece que muitas das fontes consultadas cometem esse erro de dissociar o texto de Althöfer do contexto em que foi formulado, e, por isso, julgou-se pertinente e necessário fazer essa contextualização.

vincularmos seu pensamento àquele de matriz italiana, para além do fato já comentado de citar o ICR em seu texto (e de ter sido aluno de Brandi em Roma).

Em 1963, publica na revista *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* o artigo “Zur Dokumentation in der Gemälderestaurierung” [Sobre a documentação no restauro de pinturas]. Althöfer afirma: “Como o restaurador não trata de nenhum objeto além de uma obra de arte [4], sua tarefa não é apenas um problema técnico. Pelo contrário, é um exame das condições estéticas e históricas [5].”¹⁵⁰ A nota 4, como já visto, é uma referência a Brandi, e a nota 5 uma referência a Paul Philippot, que não só cita Brandi em seu texto como se mostrou, ao longo do tempo, um de seus mais importantes intérpretes.¹⁵¹

Em 1968, agora na revista *Kunstmuseum*, publica o artigo “Zur Theorie und Geschichte des Restaurierens” [A teoria e a história da restauração], em que começa o texto citando Benedetto Croce: “estética como ciência da expressão e linguística geral”;¹⁵² depois, Focillon: “a madeira da estátua não é mais a madeira da árvore”;¹⁵³ e, finalmente, Husserl: “A realidade artística da obra de arte impede qualquer restauração verdadeiramente bem-sucedida – por outro lado, contradiz a tarefa restaurativa de deixar a obra de arte para si mesma. E assim é tirado do mundo dos fenômenos e incluído no mundo da vida.”¹⁵⁴ Croce, Focillon e Husserl, como sabemos, são referências trabalhadas por Brandi em seus textos.

Passemos então às discussões institucionalizadas, das quais Althöfer também participa e, certamente por isso, suas ideias ganham destaque.¹⁵⁵

¹⁵⁰ No original: “Da der Restaurator nicht irgendeinen Gegenstand, sondern ein Kunstwerk behandelt [4], stellt sich seine Aufgabe nicht nur als technisches Problem. Sie ist vielmehr eine Auseinandersetzung mit ästhetischen und historischen Gegebenheiten [5]”. A nota 4, como já comentado, refere-se a BRANDI, C. Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXIII, 1954, pp. 90-100.

¹⁵¹ Althöfer faz referência ao artigo de Philippot publicado no número anterior da mesma revista: “Die Integration von Fehlstellen in der Gemälderestaurierung”, que seria a tradução de seu artigo “Le problème de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures”, publicado inicialmente em 1959 no *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. A versão referida na tese é aquela italiana, publicada em *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*. Roma: Bonsignori editore, 1998. Fato é que Philippot cita Brandi, já incontornável. Para um aprofundamento da relação entre Brandi e Philippot, cf.: FANCELLI, P. Sottili variazioni su tema brandiano. In: PHILIPPOT, P. *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*. Roma: Bonsignori editore, 1998 e KÜHL, B. M. Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo. *Conversaciones*, n. 1, julho 2015.

¹⁵² No original: “Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft.”

¹⁵³ No original: „das Holz der Statue ist Nicht mehr das Holz des Baumes“.

¹⁵⁴ No original: “Die künstlerische Wirklichkeit des Kunstwerkes verhindert jede tatsächlich Erfolg versprechende Restaurierung – andererseits widerspricht es der restauratorischen Aufgabe, das Kunstwerke sich selbst zu überlassen. Und so wird es aus der Welt der Phänomene herausgenommen und in die Welt des Lebens einbezogen.”

¹⁵⁵ Em sua tese de doutorado, Santabarbara Morera apresenta leituras dessas discussões, em âmbito internacional, a partir de atas e publicações que ocorreram dos anos 1970 até 2014 (em especial no capítulo 2: “Historia de la restauración del arte contemporáneo”). Um trabalho de grande fôlego e que colaborou diretamente para esta pesquisa, pois foi a partir de seu levantamento que pude ter um primeiro contato com uma vasta bibliografia de forma organizada, e que colaborou para que eu pudesse estabelecer meus próprios recortes e consultar, posteriormente, as fontes originais. Agradeço Beatriz Mugayar Kühl por disponi-

Em 1969, no encontro trienal do Icom-CC, entre tantos outros participantes, destacam-se as figuras de Althöfer, que retoma o tema de seu artigo de 1963, aqui intitulado “La documentation des examens et traitements de restauration” [Documentação de exames e tratamentos de restauro], e de Germain Bazin, então conservador chefe [diretor] do Museu do Louvre em Paris, com o artigo “Introduction à la technique des peintures impressionnistes” [Introdução à técnica das pinturas impressionistas]. Bazin (1969: 1-2) declara uma suposta novidade dentro das pesquisas conduzidas pelo Icom-CC: as pinturas impressionistas e a multidisciplinaridade: “Ce sujet [a técnica dos quadros impressionistas] correspond parfaitement à la nouvelle orientation des recherches du Comité de Conservation qui doit faire collaborer les historiens d’art, les hommes de laboratoire, les restaurateurs et les conservateurs.” [grifos nossos]

O que seria precursor aqui? A nova orientação do Icom-CC, que faz colaborar profissionais de áreas distintas? Ou o conhecimento das técnicas empregadas pelos impressionistas, empregadas então a uma distância de cem anos? Se “quadro impressionista” pode soar hoje um problema ultrapassado, muito distante dos problemas da arte moderna e contemporânea, é a maneira como o problema é encarado que revela sua contribuição: “Afin de se rendre compte de la révolution accomplie dans la technique de la peinture par les impressionnistes, il n’est pas inutile d’envisager celle-ci dans une perspective dont le point focal se situe avant même l’invention de la peinture à l’huile.”

Ao final desse panorama das técnicas, Bazin (1969: 12) vai apresentar uma “enumeração rápida” dos problemas, que são de natureza metodológica: “1º) d’une part, les altérations propres aux matériaux employés. 2º) les altérations propres à la technique. 3º) les altérations provenant de l’intervention humaine.” É importante compreender esse tipo de impoção, pois é recorrente nesses relatórios e nessas comunicações, e não deveriam ser tomados como conclusões ou soluções, mas como indicações de problemas a serem aprofundados. 1 e 2 dizem respeito às mudanças nos materiais e nas formas como são empregados – poderíamos chamar de questões técnicas (o que é uma redução grotesca, se considerarmos as 10 páginas precedentes em que Bazin faz uma análise conceitual consistente, crítica e histórica dessas obras a partir da técnica); o item 3 diz respeito ao juízo crítico que precede o ato de restaurar – poderíamos chamar de questão teórica, pois coloca em xeque exatamente as tomadas de decisão que levam ao emprego equivocado de procedimentos técnicos (e que o autor comenta nas páginas sucessivas).

Esses problemas não dizem respeito só ao restauro dos quadros impressionistas, mas também ao restauro de tudo que o precedeu e, em potência, de tudo aquilo que viria a ocorrer com a arte contemporânea. A enumeração ou listagem de problemas, como veremos, passará a ser recorrente nesses encon-

bilizar o volume para consulta; e principalmente Santabárbara Morera, não só pelo trabalho realizado, mas também pela disponibilidade em dialogar sobre o tema do restauro da arte contemporânea. Cf.: SANTABÁRBARA MORERA, C. *Conservación* ..., 2015.

tros, e estarão sempre organizadas em funções teóricas e/ou práticas.

No encontro subsequente do Icom, realizado em 1972 em Madri, o que chama atenção, antes mesmo do conteúdo de qualquer apresentação, é o título dado a alguns grupos de trabalho: *Peintures du XXe siècle* [pinturas do século XX], coordenado por Paolo Cadorin; e *Retouches* [retoques], coordenado por Heinz Althöfer.¹⁵⁶

Cadorin estrutura seu texto de forma muito clara: primeiro apresenta as inovações técnicas presentes já nas pinturas do século XIX, para então comentar algumas inovações da arte no século XX, sendo citados Robert Rauscherberg, Yves Klein, Joseph Beuys. Ou seja, ele insere os fatos em um fluxo histórico para que possamos compreender melhor as rupturas operadas no meio. É só então que vai apresentar, de forma sintética, conclusiva, os problemas – e ainda assim é válido lembrar: os problemas que os museus deverão enfrentar [Les musées se trouvent ainsi devant un triple problème]: 1 técnico [novas técnicas e materiais]; 2 Moral [cita Beuys e a voz do artista]; 3 jurídico: no museu, a obra passa a ser bem público, qual a responsabilidade do restaurador sobre isso? Finaliza, então, chamando atenção para a necessidade da criação de uma documentação completa para a transmissão ao futuro de nossos bens.

No mesmo simpósio de Madri, a contribuição de Althöfer é intitulada “Les problèmes esthétiques et de retouche dans la restauration d’œuvres d’arte moderne.”¹⁵⁷ E então voltamos ao autor alemão. Nos anos 1976 e 77, a contribuição de Althöfer se concentra na revista *Maltechnik Restauro*.¹⁵⁸ O autor publica uma série de artigos sob o título “Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte” [Notas sobre técnica de pintura e restauro de objetos de arte moderna]. Um resumo do que seria a série é publicado em inglês:

Up to now observations on the manifold painting techniques and other forms of producing modern art could only be found scattered here and there. Dr. Heinz Althöfer has gathered numerous notes on the known processes and thereby begun a compilation of information essential to museums, collectors and restorers. An initial survey of the problems involved will be given in the form of a series of articles presenting the information according to the best authorities and the complimentary experiences out of the restorer’s practice. Due to the circumstances, this can only be a limited excerpt from the multitude of technical combinations and should be a challenge and an inducement to all art historians and restorers, who are able to contribute to the assemblage of additional data. This comprehensive collection of experiences can serve as a basis for future work in the complicated field of restoring modern objects of art.

¹⁵⁶ Cf. CADORIN, P. “Considerations de base sur l’opportunité des mesures de conservation et restauration de certaines formes d’art actuel” e ALTHÖFER, H. «Les problèmes esthétiques et de retouche dans la restauration d’œuvres d’art moderne» In *Reunion du comite pour la conservation, Icom-cc*, Madrid, 1972.

¹⁵⁷ Como o próprio autor indica no texto, artigo sobre o mesmo tema havia sido publicado pouco antes em alemão: “Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte” in *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band XVII/2, 1972.

¹⁵⁸ *Maltechnik Restauro* – International Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen. Em tradução livre: Revista internacional de técnicas de cores e pintura, restauração e questões de museus.

É em 1977, entretanto, que Althöfer dará a contribuição que o tornará mais célebre: o programa em 5 pontos para o restauro da arte moderna e contemporânea. Elaborado durante o Simpósio Internacional que ele mesmo organizou em Dusseldorf, em 1977,¹⁵⁹ o programa foi publicado no volume *Das Kunstjahrbuch 77/78*: “Ist die moderne Kunst noch zu retten? Fünf Aufgaben für ihre Restaurierung” [A arte moderna ainda deve ser salva? Cinco tarefas para sua restauração].¹⁶⁰ O texto é publicado logo depois no livro *Modern Kunst Handbuch der Konservierung*, 1980.

Por sua vez, esse programa ganhará maior repercussão quando é organizado um simpósio internacional,¹⁶¹ também em 1980, uma vez que foi traduzido para o inglês, mas não sem perdas: o que era parte de um artigo completo passa a ser uma lista pouco desenvolvida do tema. Transcreve-se aqui, na íntegra, o que foi publicado nas atas do simpósio, para que o leitor possa compreender os riscos que essa redução pode acarretar¹⁶²:

Program for the Restoration of Modern Art Dr. Heinz Althöfer

New pictorial techniques, new materials and new artistic “ideologies” – by which the ageing of an object is seen to bring out artistic qualities – are presenting restorers with some interesting problems. This work could be divided into five separate areas:

1. Objects “constructed” using traditional techniques and materials:

Their reversibility of the materials used will be examined, along with how they age, and an attempt will be made to determine the value of traditional restoration methods with respect to the restoration of modern art.

2. Monochromic paintings:

The restoration of monochromic paintings presents a very specific technical problem.

3. Unstable materials and combination of materials:

These materials and the various possibilities for conserving them are to be closely examined. To do this, it will be necessary to experiment on similar objects using various conservation techniques.

4. Deteriorating objects:

The problem presented by such objects is more of an ideological problem than a technical one.

5. Objects moved mechanically:

Here again it can be seen that traditional restoration does not provide a solution. The restoration studio has been replaced by a machine shop.

¹⁵⁹ *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorf Symposium*. Düsseldorf: Restaurierungszentrum, 1977. O volume registra a realização de congresso semelhante já em 1971.

¹⁶⁰ Althöfer, H. Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte. *Maltechnik Restauro*, April 1976, p. 111. São cinco artigos: a série começa em abril de 1976 e vai até julho de 1977. Cf. Bibliografia.

¹⁶¹ Program for the Restoration of Modern Art. In: *International symposium on the conservation of contemporary art*. Ottawa, July 7-12, 1980. National Gallery of Canada. Galerie nationale du Canada, 1980. Observação: no item 5, ao tratar de objetos movidos mecanicamente, Althöfer afirma: “Here again it can be seen that traditional restoration does not provide a solution. The restoration studio has been replaced by a machine shop.” É preciso cautela na leitura de “tradição” e “machine shop” [*atelier de mécanique* na versão em francês].

¹⁶² As atas foram publicadas em inglês e francês. Mesmo entre uma versão e outra, sutis alterações de sentido são verificadas.

O texto também foi a base para a intervenção de Althöfer no seminário realizado no Castelo di Rivoli em 1987, em Turim, mas as atas só foram publicadas em 2013 (o que será comentada adiante).¹⁶³ E o texto integral traduzido para o italiano foi publicado no já referido livro de 1991. O trabalho de Althöfer consistia em endereçar algumas discussões a fim de simplificar as pesquisas pretendidas – o que é comum nesses eventos científicos e mais ainda em suas atas –, mas não criar uma lista fechada de grupos estanques de obras/problemas/soluções. O texto que precedia os cinco pontos, em sua versão original (e depois nas sucessivas versões traduzidas), é claro em relação a isso:

In ciò l’interdisciplinarietà è di estrema importanza. Nell’aprile 1971 si tenne a Düsseldorf un congresso cui presero parte 47 tra artisti, storici dell’arte, scienziati e restauratori, provenienti da sette paesi. Il congresso servì a elaborare un programma di ricerca sul “restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee” che viene attuato con la stretta collaborazione di tutti i partecipanti.

Nonostante la caotica abbondanza di tecniche e materiali, delle loro combinazioni e impieghi, e del concetto di ‘ideologia’ nell’arte (che dal punto di vista della conservazione è ancor meno comprensibile), è comunque possibile e necessario compiere una ripartizione che semplifichi questo programma di ricerca. Sono cinque i settore principale su cui lavorare.¹⁶⁴ [grifos nossos]

Após discorrer sobre os cinco pontos, acrescenta: “Questo elenco potrebbe facilmente essere ampliato con altri punti, a conferma della varietà di materiale e della ricchezza di idee riscontrate nell’arte contemporanea...”¹⁶⁵ A verdade é que, no simpósio de 1977, Althöfer não elaborou cinco pontos, mas sete, dos quais foram suprimidos os números 2 e 4: “Schutz und Behandlung von Großformaten” e “Gefärbte (nicht bemalte oder grundierte) Leinwand.” O ponto 4, no qual cita apenas um exemplo (Louis Morris), trataria das telas não preparadas, expostas, e, o ponto 2, da embalagem e do transporte de obras de grande formato (tema que desenvolve posteriormente), além de citar a Itália como experiência relevante para o tema.¹⁶⁶

O que se viu a partir de então? Muitos textos que citam os “5 pontos” de Althöfer acabam por tomar a forma em detrimento do conteúdo e passam a ter, como finalidade – e não como meio – o acréscimo de itens a essa lista, como se a arte contemporânea pudesse ser assim categorizada! Ora, mesmo dentro desses cinco pontos podemos encontrar outras subdivisões, e certamente Althöfer era consciente disso. Sua opção não foi alimentar essa lista, mas, pelo contrário, buscar sintetizá-la, não a partir de problemas técnicos, mas de questões a serem solucionadas teoricamente.

¹⁶³ São muito pequenas as diferenças entre a tradução de 1991 e o texto publicado nas atas de 1987. Cf.: ALTHÖFER, H. Programma in cinque punti per la conservazione dell’arte contemporanea. In MUNDICI, M. C.; RAVA, A. *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*. Ginevra-Milano: Skira, 2013, pp. 37-41.

¹⁶⁴ ALTHÖFER, H. *Il restauro...* 1991, pp. 47-48.

¹⁶⁵ ALTHÖFER, H. *Il restauro...* 1991, p. 49.

¹⁶⁶ ALTHÖFER, H. *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorf Symposium*. Düsseldorf: Restaurierungszentrum, 1977. O volume registra a realização de congresso semelhante já em 1971, pp. 6-7.

Em 1985, Althöfer publica *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*,¹⁶⁷ e retoma agrupamentos mais moderados, ou menos estantes, para a arte contemporânea: obras que podem ser tratadas como aquelas tradicionais, novos problemas técnicos e novos problemas “ideológicos”.¹⁶⁸ Vale a transcrição dessa passagem – no intuito de difundir esse agrupamento, pois contribui de forma muito mais saudável para as discussões que os “5 pontos” anteriores:

Perché le finalità del restauro assumano un nuovo orientamento è necessario afferrare quali siano i connotati salienti dell’arte contemporanea rispetto al restauro. Emergono così tre settori:

1. opere da comprendere e trattare alla stregua di quelle della tradizione, nel senso più vasto del termine;
2. oppere che presentano problemi tecnici nuovi e per le quali vanno collaudati e utilizzati materiali e tecniche nuovi;
3. opere che richiedono preliminarmente una disanima “ideologica” del problema restauro.

Nel primo caso si possono impoegare, eventualmente adattandoli, i metodi consueti. Non si hanno problemi, dato che l’uso critico di metodi affinati nei secoli è comunque largamente vincolante.

Nel secondo caso può essere utili discostarsi dai metodi tradizionali, ricorrendo a nuovi materiali e tecniche per risolvere problemi diversi. È indispensabili però disporre di una buona casistica pratica nel settore del contemporaneo e del suo restauro, e soprattutto occorre ricorrere a serie di test su modelli.

Nel terzo caso è necessario un nuovo approccio teorico, che da un lato si fondi sul nuovo stato dell’arte contemporanea, e dall’altro tenga in debito conto altri punti di riferimento nella storia del pensiero, passato e contemporaneo. Per quanto attiene l’esecuzione dell’intervento, questo implica aver costantemente presente un ampio spettro di informazioni, primarie e secondarie, tra cui quelle che possono essere attinte dall’artista vivente. [grifo nosso]

As observações sobre esse terceiro grupo é que devem ser melhor interpretadas: uma nova abordagem teórica significa exatamente o que? Ou, por contraste, quais seriam as velhas abordagens? Definitivamente, não podemos inferir, aqui, que ele esteja falando contra a teoria brandiana. Pelo contrário, uma leitura mais atenta desse texto,¹⁶⁹ somado àqueles já comentados no item anterior, mostra-nos que Althöfer participa de um movimento de renovação teórica que é ainda aquele de Brandi, que dá continuidade a ele. Em suma,

¹⁶⁷ ALTHÖFER, H. *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*, Verlag Georg D.W. München: Callwey, 1985. A tradução para o espanhol é publicada em 2003: *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Editorial Istmo, 2003. O livro não foi traduzido para o italiano e não deve ser confundido com a tradução de 1991, que toma daquele volume apenas o capítulo VII [“Le due finalità del restauro”] e o aparato exemplificativo.

¹⁶⁸ Essa tripartição de Althöfer é retomada por Varagnoli (1998) para tratar do restauro da arquitetura moderna e por Santabárbara Morera (2015, 2016), para tratar do restauro da arte contemporânea. A fonte consultada, e aqui transcrita, é a tradução italiana: “Le due finalità del restauro” in ALTHÖFER, H. *Il restauro...*, 1991, pp. 141-158.

¹⁶⁹ Fato é que o texto (ou ao menos a tradução italiana) apresenta algumas formulações contraditórias, o que pode levar a interpretações equivocadas se não forem ponderadas. Para citar um exemplo: quando apresenta a teoria da “complementariedade”, de Niels Bohr, fala de uma ligação “não dialética”. Duas páginas depois, fala “do caráter dialético da complementariedade”.

superar o restauro como prática puramente técnica para então ampará-lo nas humanidades, no “nuovo stato dell’arte” (a Estética), na “storia del pensiero” (a História). Mais adiante, na página 147, Althöfer afirma: “Sia detto ancora una volta: *è l’opera che stabilisce i metodi della sua conservazione*, e questo vale anche per quelle opere che si engano ala conservazione” – o itálico é dele; na página 148, “[...] e è notevolmente aumentato il rispetto per le trace dell’invecchiamento e le patine. Le puliture e le rimozioni di vecchie vernici vengono condotte con cautela molto maggiore...”, e, finalmente: “La struttura dell’opera e la sua vicenda storica vanno assumendo una posizione centrale nella teoria del restauro, di cui si constata un avvicinamento ala visione storica e storico-artistica, e un allontanarsi da quella delle scienze fisiche, dalla perfezione e standardizzazione tecnologica.” Todas essas passagens, incontestavelmente, denotam uma adesão às formulações de Brandi (ou retomam diretamente os textos do autor), por meio das quais só podemos supor, voltando ao nosso problema inicial, que as velhas abordagens são aquelas anteriores às brandianas.

Passemos então ao evento do qual participou Althöfer na Itália, em 1987, no Castelo de Rivoli. O museu havia sido fundado há pouco (1984) e seria o primeiro do gênero na Itália (dedicado à arte contemporânea). As atas não foram publicadas à época, ainda que tenham sido organizadas. Vieram à luz em 2013, após a realização de um segundo encontro, em 2012. 25 anos separam as duas iniciativas: um tempo bastante razoável para se verificar os debates, a sedimentação das ideias e um percurso que extrapola os limites do território italiano. Nos textos introdutórios (escritos para a edição de 2013), Beatriz Merz, então diretora do museu, chama atenção para as formas como o debate vem ocorrendo: “La teoria e lo scambio di informazioni ed esperienze aiuta questo percorso [...] senza costringere a intraprendere sempre nuovi sentieri individuali di ricerca e di proposte d’avanguardia.”¹⁷⁰ Dos textos de 1987, chama a atenção o texto de Michele Cordaro¹⁷¹ (1994: 72-74; 2013:21), que identifica três “tendências” na arte contemporânea, que dialogam com aquelas identificadas pouco antes por Althöfer: 1) aparentemente tradicional; 2) materiais heterogêneos e novos usos; 3) a não duração (seja no tempo ou no espaço). Vale notar as ressalvas que faz em relação ao terceiro item: “In quest’ultimo caso il problema è quello della documentazione e della continuazione della memoria dell’evento, sia esso una performance comportamentale, un’operazione concettuale, un’installazione ambientale.”

Passemos então à década de 1990, quando a iniciativa de um grupo europeu de instituições vai mudar o arranjo das discussões, culminando no sim-

¹⁷⁰ MERZ, B. Cosa cambia?. In: MUNDICI, M. C.; RAVA, A. *Cosa cambia...*, 2013, p. 8.

¹⁷¹ O texto é aquele referente à apresentação de Michele Cordaro no seminário sobre arte contemporânea realizado em 1987 no Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, cujas atas foram publicadas em 2013, em volume organizado por Mundici e Rava. O autor retoma o texto e faz uma nova versão, a partir de sua comunicação no seminário “L’ecclisse delle memorie” (Accademia dei Lincei, Roma, 1993), publicando-o no volume organizado por Angelucci, 1994. Nesse texto, o terceiro item aparece de forma diferente, dando ênfase a obras com mecanismos particulares, tecnologia avançada e experimentação da “Computer Art”.

pósio *Modern Art: who cares?*

O simpósio realizado em 1997, com as atas publicadas em 1999, marca, nesse histórico de “contribuições pioneiras”, o que seria o amadurecimento das discussões levadas a cabo nas décadas anteriores e torna-se paradigmático para as pesquisas no século XXI, sendo referência para a maior parte dos estudos posteriores. Sua relevância dá-se pelo fato de ter alcançado uma ressonância verdadeiramente internacional, não apenas pela divulgação do seminário, pela publicação das atas por uma importante casa editorial em 1997, mas, principalmente, por ter sido fruto da organização de grupos internacionais que estiveram envolvidos nessa grande pesquisa e que posteriormente geraram o International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA). Sua permeabilidade, se quisermos aprofundar a crítica, é devedora também da forma como sistematizaram os conteúdos tratados e, principalmente, o que seria seu produto principal: o *decision-making model for the modern and contemporary art*.

E o que é esse modelo? Uma atualização de um modelo precedente, criado por Ernst van de Wetering. A inclinação que o mundo anglo-saxão tem por diagramas deve ser tomada com cautela quando as questões envolvidas são de cunho humanístico, mais qualitativo do que quantitativo. Não que esses modelos não possam realmente colaborar para os processos de restauro, mas, como coloca Paolo Martore (2014: 33), são “zonas de mediação”, quando uma figura de autoridade não existe ou desaparece frente à “polifonia e (a)o diálogo”:

L'azione si configura come una serie di scelte in cui l'autorità è sparita, perché la miriade dei fattori da bilanciare e la gravità delle decisioni da prendere impongono polifonia e dialogo. Si apre dunque il tempo del *processo decisionale* (*decision-making process*), espressione tecnico-procedurale della negoziazione intersoggettiva nella cosiddetta ‘società del rischio’.

A polifonia e o diálogo dizem respeito aos *stakeholders*, aqueles interessados no objeto ou em seu processo de preservação, mas os modelos acabam por achatar ao invés de tornar horizontal o processo – o que são coisas diferentes e merece ser melhor discutido (tornaremos ao assunto no próximo capítulo). Valentini (2009: 14, 41) comenta a atuação do INCCA na Itália e as linhas de pensamento que ali se maturam, além de mostrar a contradição das críticas levadas a cabo entre elas:

dove la tradizione brandiana mantiene un valore forte al giudizio critico e storico, e all'interpretazione dello storico dell'arte, l'approccio INCCA Italia, pur nella diversità dei soggetti che ne fanno parte, tende a sollevare lo storico dell'arte e il conservatore dal “rischio dell'interpretazione soggettiva”, affidando alla voce dell'artista, alle sue autorizzazioni e al suo intervento l'interpretazione corretta della sua opera. La stessa proposta di un “certificato” denuncia una aspirazione a fissare come “per legge” il significato di un'opera. Una tendenza che per una via opposta arriva alla medesima “oggettivazione” dell'opera viene peraltro imputata alla teoria brandiana dalle teorie che fanno capo al Getty Institute, e che pongono l'opera al centro di una “rete di significati” che nessun interprete, storico dell'arte, artista, fruitore, detiene in complete.

Todas essas teorias convivem, continua Valentini,¹⁷² o que não se pode é tomar as “best practices” do mundo anglo-saxão para desqualificar formulações teóricas que não se limitam ao elenco de regras ou análises quantitativas: “‘Teoria’ não equivale a ‘jaula’ metodológica prescritiva, mas simplesmente a explicitação de critérios admissíveis por onde se mover para operar na prática.” E então conclui:

La *Teoria del restauro* nella conservazione del contemporaneo si riconfigura come correttivo, fonte storica e metodologica, i cui principi indagati con più profitto sono quelli del “restauro preventivo” e della “museologia come restauro preventivo”, accolti attraverso le elaborazioni di Giovanni Urbani, riletti criticamente alla luce delle esigenze e delle consapevolezze del presente.

No século XXI, a recorrência do tema do restauro da arte contemporânea em eventos especializados dissipa a possibilidade de apontarmos para novas contribuições paradigmáticas em escala institucional. Também porque, neste ponto, mais que a uma quebra, assiste-se a uma continuidade das pesquisas – o que é muito salutar para o campo, pois reinsere a discussão no tema geral do restauro, de onde nunca deveria ter sido apartado.

A exceção é uma empreitada pessoal: Salvador Muñoz Viñas.

Um aporte pioneiro e que não deve ser esquecido, pois é hoje chave para o enfrentamento dos problemas da arte contemporânea é o restauro preventivo. Para Valentini (2009:6):¹⁷³

Principi introdotti da Brandi come quello della museologia come restauro preventivo, sviluppato nell'idea di conservazione programmata e “di insieme” da Urbani, costituiscono la base delle pratiche conservative ambientali e di manutenzione continua che sono in effetti gli esiti più avanzati, e ancora in corso di affermazione, delle pratiche museali più lungimiranti.

Sendo Brandi a base do que foi discutido até aqui (independente de não ter escrito a *Teoria* visando a arte contemporânea) não seria ele mesmo o precursor de todos esses temas? Não seria ele o pioneiro, exatamente por não atrelar o conceito de restauro a *uma* obra de arte, mas ao conceito de arte, e que portanto não só possibilita, mas exige sua constante atualização?

¹⁷² Esse convívio é atestado, na prática, pela própria autora, que em 2009 (b) afirma ter seguido o *data report* proposto pelo INCCA nos trabalhos junto à Coleção Burri, com uma “impostação brandiana na análise das obras”, ou seja, uma impostação crítica, como retoma em texto de 2017. Cf. VALENTINI, F. “Note sulle vicende conservative della Collezione Burri”. In BASILE, G. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009 (b).

¹⁷³ Para um aprofundamento da relação entre Brandi e Urbani, e também sobre o *Piano pilota per la conservazione dei beni culturali in Umbria* cf. ZANARDI, B. *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*. Milano: Skira, 2009.

*Escorrendo entre paredes,
a rua gosta de dar,
silenciosa e distraída,
suas lições. Por exemplo:
vermelho, amarelo, verde
– parar, esperar, passar –,
simples síntese da vida
na encruzilhada do tempo.*

Guilherme de Almeida
Rua, 1961

01 Na página anterior:
Sem título (Amantes Perfeitos)
de Felix Gonzalez-Torres, 1991,
por Duda Miranda, 2003.
Dois relógios de parede.
[Fonte: MIRANDA, 2007]

RESTAURO E ARTE CONTEMPORÂNEA
COMO INSTRUMENTO CRÍTICO

Em 2003, Duda Miranda abriu ao público sua coleção em Belo Horizonte, Minas Gerais. No texto de abertura de seu catálogo lê-se:

Minha coleção é simples: não compro obras de arte, refaço-as. Para mim a arte é mental e, de certa maneira, toda vez que me deparo com um trabalho e sou afetado por ele, possuo-o ou sou possuído. (Hélio Oiticica: *Bólido Saco 4 Teu amor eu guardo aqui*) Assim sou levado a crer que a arte é tanto do artista quanto minha, ela é do mundo. E isso aprendi com a própria arte, criar é aprender, aprender é construir. (Bispo: *434 – Como é Que Eu Devo Fazer um Muro no Fundo da Minha Casa*).

Minha coleção é composta basicamente desse aprendizado. Nada a ver com manuais. Esquecer aqui é talvez o primeiro passo (Beuys: *Noiseless Eraser*). A coleção Duda Miranda é como uma série de proposições, cada trabalho uma proposição (Sol LeWitt: *Wall Drawing Instruction*). Minha escolha é guiada pelo método que inventei de colecionar, certos trabalhos exigem que os viva, que me entregue (Sophie Calle: *Sleepers*). Não acumulo (Waltercio Caldas: *O Colecionador*), experimento a repetição (Feliz Gonzalez-Torres: *Perfect Lovers*).

A coleção que leva meu nome vai ser considerada falsa por muitos – a maioria especialistas (Antonio Manuel: *Bode Preto*). Mas não me importo. Aprendi que a potência da arte é a de afetar e ser afetado (Waltercio Caldas: *Carbono entre Espelhos*), o resto é sombra de poderes alheios (Iran do Espírito Santo: *A Noite*).

Ainda que se trate de uma coleção particular, a coleção Duda Miranda é o extremo de uma possibilidade pública da arte, *do mundo*, exatamente por inverter a ideia de propriedade como privada (*é do mundo*, logo pública, seja na esfera individual ou coletiva). Pensar o restauro a partir dessa coleção nos leva a refletir sobre os limites da disciplina, ou da possibilidade de uma quebra radical. O exemplo de Duda Miranda é tomado como essa radicalidade em que a arte revê seus paradigmas e que, assim, impõe que certas categorias, temas ou vocábulos e seus significados sejam revistos também no restauro: a matéria e o tempo, a autoria e o mercado.

No entanto, a radicalidade de Duda Miranda é, infelizmente, excepcional: o museu não é o mundo, como queria Helio Oiticica. Operar uma radicalidade análoga na disciplina do restauro significaria desorganizar todas as estratificações que a conformaram conceitualmente e também a possibilidade de trabalhar seus objetos. Em suma, significaria negar o restauro, o que não é

o nosso caso, a princípio.¹ Nem mesmo a arte consegue fazê-lo, ou seja, por mais que tente negar a própria arte, ainda é *arte*, como nos lembra Agamben. Ainda que uma parcela da produção artística parta da crítica institucional ou da crítica ao próprio sistema da arte, ela é logo apropriada pelo sistema, especificamente pelo mercado.

O que faz Duda Miranda? Faz restauro ou arte?² Ao reproduzir, refazer obras e ações, produz crítica em ato.³ Se pensarmos que tanto a arte contemporânea quanto o restauro podem ser definidos ou qualificados como crítica em ato, Duda Miranda faria arte ou restauro?⁴ E qual a sua finalidade? É guiada por um desejo particular, íntimo, ou pela transgressão do privado? Ou ainda, as obras da coleção Duda Miranda são mesmo *obras* de arte? Ou são *arte*? Os objetos que constituem essa coleção, por si, poderiam reclamar seu direito à preservação?

A partir dos recortes apresentados no primeiro capítulo, é possível agora investigarmos em que medida as duas disciplinas interagem a partir de conceitos e ações comuns aos dois campos, da arte e do restauro. Não se trata de identificar uma causa e sua consequência, uma ação e sua reação, ou a operatividade de uma sobre a outra. Não se trata de discutir *como* se restaura a arte

1 Massimo Carboni afirma que a atividade de tutela, conservação e restauro, voltada à arte contemporânea “Deve cambiare passo, quasi dirigendosi contro se stessa”, e a ênfase deve ser ao “quase”, para não se incorrer no erro de negar sumariamente a validade da disciplina do restauro que, continua o autor, encontra na arte contemporânea uma ocasião para “ri-pensare radicalmente se stessa.” Cf. CARBONI, M. Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell’arte contemporanea: l’orizzonte filosofico. In: MARTORE, P. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea*. Roma: Castelvechi, 2014, pp. 13-14.

2 A coleção Duda Miranda foi analisada por DARDOT, M. *A de Arte. A coleção Duda Miranda*. [dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: EBA UFRJ, 2003. Ver também MIRANDA, D. *A coleção Duda Miranda* [catálogo da exposição]. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2007.

3 A expressão, utilizada por Paul Philippot, é retomada por diversos autores ao longo da história: “[...] l’interpretazione critica non può evidentemente limitarsi ad un giudizio verbale; occorre che essa si concretizzi in atto ...” PHILIPPOT, P. Il problema dell’integrazione delle lacune nel restauro delle pitture [1959]. In: PHILIPPOT, P. *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*. Roma: Bonsignori editore, 1998, p. 24. Outra relação da qual poderíamos lançar mão para também pensar a arte contemporânea é aquela estabelecida entre o restauro brandiano, como ato crítico, e a hermenêutica. Carboni sugere essa relação em 1992 em *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell’arte*, aprofundando-a no artigo que intitulou exatamente “Il restauro come ermeneutica practica. Brandi e Gadamer” (2006). Esse percurso é retomado por Manuela Battipaglia: “Sostenere che il restauro è ermeneutica vuol dire, infatti, per prima cosa fare riferimento all’accezione di quest’ultima nel suo senso allargato di traduzione, spiegazione, interpretazione”, e ainda comenta alguns casos diversos sob essa perspectiva, como da Piazza Armerina, da Aula Ottagona e do arranha-céu Pirelli, entre outros. Cf. BATTIPAGLIA, M. Ermeneutica e restauro: un percorso comune. *Palladio*, n. 45, gennaio-giugno, 2010, pp. 83-106.

4 A pergunta é uma provocação: obviamente, Duda Miranda não faz restauro. O ato de “refazer” obras de arte, no campo do restauro, é tomado como a produção do falso ou da cópia, mas de forma alguma é restauro. Para essa discussão, cf. o apêndice “Falsificação” publicado na *Teoria*. A discussão que se quer levantar diz respeito ao afrouxamento da disciplina frente a alguns casos da arte contemporânea, que defendem a validade desses refazimentos (dentro de alguns parâmetros institucionais) como prática de *conservação*, mas que acabam por abrir precedentes: se o MAM do Rio pode refazer um Nelson Leirner, ou se o Dia Beacon pode refazer um Donald Judd, por que Duda Miranda não poderia? As justificativas são diversas (e uma função didática talvez seja a única realmente pertinente). A questão é tratar a exceção como exceção, e não como regra.

contemporânea, mas de debater estratégias muito similares adotadas tanto pelo artista quanto pelo restaurador em seus ofícios, e que tem início antes de qualquer trabalho técnico, direto sobre a matéria (seja para o restauro, seja para a produção da obra de arte, considerando matéria em sentido amplo⁵). Significa discutir *o que* seria a obra de arte e seu restauro, e quais as razões⁶ que os levam – artista e restaurador – ao ato crítico.

Esse debate evidencia como a arte e o restauro são eles próprios instrumentos⁷ críticos, pois cada um opera, em sua esfera particular, um reconhecimento,⁸ num primeiro momento e, posteriormente, uma crítica em ato que conduz seja à produção artística, seja à execução do restauro – e basta retomarmos qualquer caso da coleção Duda Miranda.

Escrever sobre arte ou sobre o restauro da arte pressupõe um percurso comum, que é sempre crítico; assim como a arte é crítica, o restauro também é crítica. Assim, em um texto, esses percursos se sobrepõem. Ainda que essas trajetórias sejam similares, é fundamental distinguir os objetivos ou os limites inerentes a cada disciplina. No caso da arte, seria incauto trabalhar com objetivos e limites: a arte ainda deveria ser o campo de expressão máxima da liberdade, em que objetivos e limites se dissipam.⁹ No caso do restauro, não: o objetivo do restauro é claro (transmitir ao futuro determinada produção) e seus limites são mais bem delimitados (sempre a partir da própria produção, respei-

5 Sobre a matéria na teoria brandiana, Massimo Carboni afirma: “La materia quindi non è solo aspetto né solo struttura, ma soprattutto – lucida annotazione carica di significative conseguenze operative e di politica del restauro – essa non si identifica con la mera consistenza fisica ‘inerziale’ dell’opera.” CARBONI, M. *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell’arte* [1992]. Milano: Jaca Book, 2004, p. 145. Já Arthur Danto afirma: “A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não está disponível é o espírito em que a arte foi realizada.” Cf. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 7.

6 Beatriz Kühl insiste na necessidade de compreender as razões pelas quais se preserva. Cf. KÜHL, B. M. *Memorial circunstanciado* [Edital ATAc 040/2016]. São Paulo: FAU USP, 2016. Ainda que sejam estratégias diferentes, artista e restaurador possuem (ou deveriam possuir) uma razão de base comum, a cultura.

7 As palavras instrumento ou ferramenta, no texto, não devem ser associadas ao instrumento físico, mas ao intelectual. Muitos autores a utilizam assim, como Marco Ciatti, ao falar que a *Teoria* fornece “non degli ricette, ma gli strumenti per condurre una riflessione” CIATTI, M. *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*. Firenze: Edifir, 2009, p. 320.

8 Reconhecimento aqui é emprestado de forma quase leviana da *Teoria*: se ali reconhecimento designa uma elaboração complexa dentro da produção teórica de Brandi, aqui, para a arte, é tomado em sua acepção comum, de reconhecer determinada área, situação, mas coincide, na *Teoria*, como o momento fundamental para o desenrolar dos procedimentos – seja no restauro, seja na produção artística. É o momento de sensibilização.

9 Nunca é demais insistir nessa ideia, ainda mais em um momento em que a arte, em todas as suas manifestações, é desqualificada exatamente por isso, como o fez o então secretário da cultura Roberto Alvim na reunião anual da Unesco em Paris, em 19 de novembro de 2019. A notícia foi comentada por Jamil Chade no portal UOL: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2019/11/20/secretario-diz-na-unesco-que-arte-brasileira-servia-a-projeto-absolutista.htm> [último acesso em 20 nov 2019].

tando sua bipolaridade estética e histórica), sem produzir *falsos*, históricos ou estéticos. Essa distinção é fundamental para que não se crie a impressão de que o artista trabalha como restaurador e, pior ainda, que o restaurador trabalha como artista. São percursos similares, mas que não podem ceder à usurpação. Duda Miranda é artista, não restaurador – e por isso se dá o direito de produzir falsos (diríamos nós, os especialistas).

Mais uma vez, a tese não pretende responder o que seria arte, ou o que seria arte contemporânea. Entretanto, busca evidenciar um instrumental teórico que nos possibilite ao menos colocar a questão. Partimos, por conseguinte, do restauro para investigar os dois campos: como tratar da matéria e do tempo na produção contemporânea? Qual o papel do autor e do mercado? E se, para Brandi (2004: 29) – e para nós – é a obra de arte que condiciona o restauro, uma leitura adequada de sua *Teoria da restauração* passa pela compreensão do que Brandi entendia como arte, ou melhor, pela compreensão dos conceitos que criou para falar de arte. Esse entendimento pode ser extraído de títulos variados do autor, a começar por *Carmine* (1945), passando pela própria *Teoria da restauração*, e principalmente por textos como *Segno e immagine* e *Le due vie*. Analisar esses textos é tarefa que extrapola as fronteiras de quem escreve, mas se buscou cotejá-los a fim de esclarecer, ou, ao menos, de se aproximar de um vocabulário complexo à primeira vista, mas absolutamente coerente dentro de sua produção. Tarefa que seria ainda mais complicada se não fossem os textos de Paolo D'Angelo,¹⁰ que não só colaboraram para a leitura dos volumes, mas também para a subsequente escrita das próximas páginas.

E por que deveríamos conhecer esses textos e esses vocábulos? Primeiro, porque muitos deles aparecem na *Teoria da restauração* (nossa fonte primária, com tradução em português). Segundo, porque são constantemente citados na fortuna crítica do autor (nossas fontes secundárias, escassas em português).¹¹ Terceiro, mas não menos importante, porque ainda que essas fontes secundárias sejam da mais alta confiabilidade, era preciso que este autor elaborasse suas próprias conclusões, fizesse suas próprias interpretações, ainda que coincidam na maior parte das vezes com aquelas existentes – o que pôde ser afirmado apenas depois do trabalho realizado. Por fim, feito esse trabalho, com menor

¹⁰ Insisto no nome de Paolo D'Angelo pelo conjunto de sua obra e o peso que teve na condução desta pesquisa. Outros nomes são igualmente fundamentais para essa compreensão, como Massimo Carboni e Giuseppe Basile, também referidos em outros momentos da tese. Cf. BASILE, G. *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi: prima definizione dei termini*. Saonara: Il Prato, 2007; CARBONI, M. *Cesare Brandi...* [1992], 2004.; D'ANGELO, P. *Cesare Brandi: Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2006.

¹¹ A escassez diz respeito à fortuna crítica de Brandi para além da *Teoria da restauração* que, desde sua publicação no Brasil, vem sendo objeto de estudo – e basta mais uma vez pensar nas contribuições de Beatriz Mugayar Kühl. Um trabalho de grande fôlego e que não se pode ignorar é o volume organizado por Giuseppe Basile, *Teoria e pratica...*, 2007, o qual não só faz uma apresentação circunstanciada da *Teoria da restauração*, como também oferece pequenas definições dos vocábulos empregados. Tudo isso em uma edição italiana com textos versados para o alemão, inglês, espanhol, francês, polonês e português. Ainda assim, buscou-se construir o texto lendo tais vocábulos em outros títulos de Brandi.

ou maior grau de satisfação ou confiabilidade, passa a ser uma fonte, em português, para a aproximação com a produção teórica de Brandi (e que, como os demais, jamais excluirá as dificuldades e o prazer de ler os originais).

De forma alguma essa investigação busca vincular a leitura da *Teoria*, hoje, à ideia que Brandi fez da arte, sua estética. Como escreve Michele Cordaro, a qualificação metodológica do restauro não foi subordinada, por Brandi, a uma conceituação específica da arte. Seria um equívoco e uma contradição sugerir uma leitura cristalizada, e o exercício coloca-se como um percurso de conhecimento para ulteriores alargamentos. Cordaro nos chama atenção para esse perigo:

Il riferimento [...] al concetto stesso dell'opera d'arte, dunque l'identità pratica e non sempre consapevole tra restauro ed estetica. [...] Potrebbe da questo legame dedursi l'impossibilità teorica del restauro, per la mutevolezza che nelle diverse epoche storiche ha distinto la riflessione e il pensiero sull'arte. Ma Brandi, nel riaffermare con forza questo legame, non presume da riferirsi ad una particolare concezione, a una determinata estetica.¹²

A ressalva é também feita por Carbonara, citando o texto que até mesmo antecede a *Teoria*, o seu “Fundamento”:¹³

È quindi nel collegamento inscindibile con l'estetica che il restauro, di “secoli di manualità”, trova la sola e fondata stabilità ed anzi in esso “le oscillazioni pratiche, le differenze metodologiche rappresentano non già l'invalidazione del concetto stesso di restauro, ma la elaborazione del concetto attraverso la concretezza storica” e, andando oltre, si afferma di conseguenza “che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inscindibile della Estetica”, ma non necessariamente da un'estetica peculiare e particolarmente adatta allo scopo.¹⁴

Ou seja, se algo pode e deve ser atualizado na teoria de Brandi é exatamente a ideia que temos de estética hoje.¹⁵

Tornemos à coleção de Duda Miranda. Se a arte contemporânea não possui uma, mas várias qualidades que a caracterizam, podemos arriscar que é predominante o movimento de deglutir a própria arte (e não só a história da arte) para então colocá-la outra vez no mundo. Movimento que não equivale exatamente ao “ready made”¹⁶ ou ao “arquivo”. Grosso modo, o primeiro

¹² CORDARO, M. Introduzione [1994]. In: BRANDI, Cesare. *Il restauro*. Roma: Editori reuniti, 2000. p.14-16.

¹³ Esse texto, reelaborado, mas não de forma integral ou idêntica, passa a compor o volume da *Teoria da restauração*. BRANDI, C. Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 1, 1950, pp. 5-12.

¹⁴ CARBONARA, G. *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore, 1976, pp. 41-42.

¹⁵ Nesta tese, a aproximação com os temas da estética contemporânea foi feita a partir de Paolo D'Angelo, também por ser ele autor de textos críticos sobre a produção teórica de Brandi e ter escrito também sobre o restauro da arte contemporânea. Cf. D'ANGELO, Estetica. Bari: Laterza, 2011; e do mesmo autor: Il restauro dell'arte contemporanea e la teoria del restauro di Cesare Brandi. In: CUOMO, V. (a cura di) *Arti e tecniche del Novecento*, Kajak edizioni, 2017, pp. 125-140.

¹⁶ Para uma abordagem *duchampiana* na arte contemporânea brasileira, cf. RIBENBOIM, R., et al. *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São

trata do objeto de massa e o segundo do documento. O movimento para o qual estamos chamando atenção é a apropriação das artes (aqui sim no plural: da música à arquitetura) em sua realidade *material*. Então a arte torna-se não assunto, mas matéria, também em sua consistência física, para a produção artística. Essa distinção não é fácil: os vocábulos matéria e assunto de fato podem ser sinônimos, mas a manipulação da matéria enquanto constituição física e da matéria enquanto ideia são coisas diversas – distinção fundamental para o restauro. Matéria apropriada de modo transitório ou indireto (isso se dá de forma clara quando instalações *dialogam* com as preexistências), mas também matéria apropriada de modo permanente ou direto (a apropriação e *modificação* de determinado objeto). Essa intervenção na matéria, de modo transitório ou permanente, direto ou indireto, é análoga à intervenção do restauro, mas não são coincidentes, é sempre bom insistir.

Coincidente, na arte contemporânea e no restauro, é o instrumento crítico. Joaquim Paes de Brito (2010: 15), ao tratar da relação entre os objetos etnográficos, a arte contemporânea e o restauro afirma que “outra liberdade tem o artista plástico que, pegando no mesmo fragmento, se apropria dele e o faz explodir em múltiplos sentidos.” Essas experiências, que colocam em diálogo as práticas da arte contemporânea com o passado (a arqueologia), não são novas¹⁷ e estão se avolumando cada vez mais: informam-nos sobre a necessidade de olharmos para o passado para projetarmos o futuro.

Numa interação entre arte e restauro e, mais especificamente, entre arte e arquitetura, vale a ressalva que Varagnoli faz sobre a relação antigo-novo nas preexistências:

Riflettere sul rapporto tra patrimonio storico e contemporaneità non vuole essere quindi un'ottimistica accettazione di tutto quello che è prodotto nel presente sopra, dentro o al lato degli edifici del passato, ma un tentativo di discernere quello che contribuisce ad un arricchimento delle nostre conoscenze rispetto alle operazioni di mero sfruttamento dell'esistente.¹⁸

Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999. Em especial os textos de Tadeu Chiarelli e Maria Alice Milliet que tratam, respectivamente, das obras de Waltercio Caldas e de Carmela Gross. O livro é o desdobramento da exposição “Por que Duchamp?”, apresentada entre abril e junho de 1999 no Paço das Artes, sob a direção de Ricardo Ribenboim. Ver também QUEIROZ, T.; RANGEL, D. (org.) *Ready Made in Brasil: a ressonância mórfica duchampiana brasileira*. São Paulo: N+1 arte cultura, 2018.

¹⁷ Em 2018, no Museo Egizio de Turim, foi realizada a exposição *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, que colocou em diálogo parte do acervo da instituição com a produção recente de diversos artistas contemporâneos. O texto que abre o catálogo, “Ressurezioni”, de Salvatore Settis, apresenta um breve histórico desse diálogo (a referência ao passado como arqueologia é dele), colocando os méritos, mas também os problemas dessa interação. Cf. SETTIS, S. “Resurrezioni”. In CICCOPEDI, Caterina (ed.). *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* [catálogo della mostra]. Modena: Franco Panini Editore, 2018. Diálogo análogo foi proposto pouco antes, no 34º Panorama da Arte Brasileira do MAM. Cf.: AMARAL, A. et. Al. *34º Panorama da Arte Brasileira: Da pedra Da terra Daqui*. São Paulo: MAM SP, 2015.

¹⁸ O autor contrapõe vários exemplos, dentre os quais vale citar aquele do museu criado na Central Montemartini em Roma: a arquitetura industrial não como o “grande vão” (e basta pensarmos nas edições do Arte/Cidade, citadas no primeiro capítulo), mas como invólucro que contém um maquinário. VARAGNOLI, C. Uso e consumo del patrimonio architetto-

A fim de esclarecer essas analogias e coincidências, este capítulo é dedicado, primeiro, à leitura de alguns dos conceitos que conformam a teoria estética brandiana – **uma leitura de Brandi, hoje**. Feito isso, são retomadas as questões teóricas concernentes ao restauro da arte contemporânea, **atualizando o debate**, a partir de Brandi e do comentário de algumas obras recentes que nos possibilitam discutir o tempo e a matéria, a autoria e o mercado. Se ainda assim restarem dúvidas sobre a validade da teoria brandiana para a arte contemporânea, é ela quem nos possibilita afirmar que **não se restaura o que não pode ser restaurado**. E então quais são as estratégias possíveis? Finalmente, busca-se evidenciar como a arte vem sendo solidária na reflexão sobre o patrimônio: **uma via de mão dupla**, que demonstra a possibilidade de um círculo virtuoso de produção e restauro.

nico in Italia: prospettive per il secolo XXI. In: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A (coord.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, p. 105-ss.

Uma leitura de Brandi, hoje

A *Teoria da restauração* foi publicada pela primeira vez em 1963, e, em sua folha de rosto, lê-se: “Lezioni¹⁹ raccolte da L. Vlad Borelli, J. Raspi Serram, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore.” A bibliografia citada começa em 1928 [“Barna e Giovanni d'Asciano”] e vai até 1962 [“L'opera grafica di Braque”]. Alguns dos textos que compõem a *Teoria*, por sua vez, circularam anteriormente pelo *Bollettino* do ICR, entre 1950²⁰ e 1956. Brandi já trata do tema do restauro em *Carmine*, de 1945, e sua participação na fundação do ICR em 1939, com Giulio Carlo Argan,²¹ possibilita-nos compreender que as suas ideias circulam muito antes da publicação da *Teoria*.

Entre a primeira edição, de 1963, e a segunda, de 1977 – que passou a orientar as demais reimpressões e a maior parte das traduções²² –, existem diferenças sutis, mas relevantes, como os novos apêndices e a ausência das ilustrações.²³ Maria Ida Catalano chama também atenção para o fato da *Teoria* só passar a ser objeto de uma análise mais aprofundada, dentro da estética brandiana, a partir dos anos 1980, e reúne ali uma bibliografia indispensável para o assunto, da qual participam os autores Pietro Petrarola, Luigi Russo, Massimo Carboni, Michele Cordaro, Licia Vlad Borelli, Maria Andaloro e Paolo D'Angelo. Não é uma lista completa, e não contempla, por exemplo, as análises específicas para a arquitetura – de fundamental interesse para esta tese.²⁴ A menção a esses nomes aqui visa tão somente a registrar uma obviedade: os italianos leram Brandi, em quantidade e qualidade. Interessa, conjuntamente, evidenciar que Brandi também foi lido fora da Itália.²⁵

No entanto, o tema do restauro, dentro de sua produção, não se limita ao

19 De acordo com Francesca Valentini, “L'arco cronologico di queste lezioni va dal 1941 al 1961” Cf.: VALENTINI, F. *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea* [tese de doutorado]. Roma: Roma Tre, 2009, p. 18.

20 Na verdade o texto “Il fondamento teorico del restauro”, publicado no primeiro número do *Bollettino* do ICR, não é aquele que abre a sua *Teoria da restauração*, muito embora guardem muitas semelhanças. Ademais, o texto foi escrito e apresentado já em 1948, na abertura do curso de Teoria e storia del restauro na Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte medievale e moderna da Università di Roma, Facoltà di lettere e filosofia.

21 Giulio Carlo Argan foi o autor da proposta e do projeto do que seria o “gabinete centrale del restauro” vinculado ao então Ministério da Cultura, em 1938. O ICR foi então criado e, em 1939, Brandi é seu primeiro diretor. O Conselho técnico do instituto era formado por Toesca, Longhi, Argan, Brandi e De Angelis d'Ossat – cito este último por ser arquiteto-engenheiro, ou seja, o ICR não estava longe de discussões caras à arquitetura. Cf.: CORDARO, M. Introduzione [1994]. In BRANDI, C. *Il restauro*. Roma: Editori reuniti, 2000, p.11.

22 A *Teoria* já foi traduzida para o alemão, chinês, espanhol, francês, grego, inglês, japonês, polaco e tcheco. Sobre essas traduções e as recepções da *Teoria* em cada ambiente cultural, cf. BASILE, G. (a cura di). *Cesare Brandi oggi: prime ricognizioni*. Saonara: Il Prato, 2008. e BASILE, G. (a cura di). *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*. Saonara: Il Prato, 2008.

23 As observações são de CATALANO, M. I. Il riconoscimento come ricostituzione. Per un'edizione commentata della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi. In BORDI, G. et. al. (a cura di). *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma: Gangemi, 2014, p. 312.

24 Assim, é pioneira a contribuição de CARBONARA, G. *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore, 1976.

25 O que os volumes supracitados (nota 22), organizados por Basile, fazem de maneira pormenorizada.

texto da *Teoria*: tem continuidade nos artigos que escreve com frequência para periódicos e também para o *Italia Nostra*, e aparece em outros livros, como *Segno e Immagine* [1960] e *Le due vie* [1966]. Os artigos que escreveu podem ser lidos, hoje, em compêndios de temas específicos, como *Il restauro* [1994], com textos de 1939 a 1986, e, *Il patrimonio Insidiato* [2001], com textos de 1948 a 1986. Ou seja, do início ao fim de sua produção, o restauro é uma constante, e, a despeito das críticas que recebe, Brandi é das figuras mais reconhecidas no campo. E então por que ainda interpretar ou propor uma leitura de Brandi, hoje?

Na ocasião do centenário de seu nascimento, em 2006, diversos eventos científicos foram organizados no intuito de rever sua obra,²⁶ resultando em um volume considerável de novos estudos. Mesmo assim, parece ainda haver espaço para o debate que, nesta tese, tem no horizonte a interpretação de sua *Teoria da restauração* para o tema da arte contemporânea. Não é uma opinião isolada deste autor, e as afirmações são feitas mesmo depois desse período de revisão.

Maria Ida Catalano,²⁷ em 2014, afirma que a *Teoria da restauração* “é um material poliédrico que possibilita identificar novos e promissores percursos, e cujo texto, inexaurível, ainda convida a desenvolver”;²⁸ Paolo D'Angelo, em 2009, afirma que *Segno e Immagine* “não é apenas um livro a ser repensado mas ainda em grande parte um livro a ser descoberto”.²⁹ Em 2010, o mesmo autor vai falar, com muita ironia, da *inatualidade* de Brandi – em 1984 falava exatamente de sua *atualidade*³⁰ –, diante do panorama crítico da segunda metade do século XX, mas também atual, em que existem críticos das mais variadas naturezas, mas não críticos-filósofos.³¹ Em relação à *Teoria da restauração*, lembra que se trata de um de seus livros mais influentes, mas que não tem sua importância considerada dentro da formulação teórica geral de Brandi.³²

26 Principalmente na Itália, mas também em muitos outros países. No Brasil, foi realizado o *Seminário de Estudos sobre Cesare Brandi: A Teoria da Restauração*, no âmbito da disciplina de pós-graduação da FAU USP AUH 816 – Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica, sob responsabilidade de Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cf.: KÜHL, B. Cesare Brandi e a *Teoria da restauração*. *Revista pós*, n. 21, jun. São Paulo: FAU USP, 2007.

27 Somado a um percurso bastante consolidado na área do restauro, Catalano é envolvida em um dos programas de maior renovação do campo, como aquele vinculado à Universidade della Tuscia, Viterbo, Itália. Muitos autores fazem afirmações análogas, esta foi eleita pela precisão dos termos: o texto de Brandi é mesmo inexaurível.

28 “È un materiali poliedrico per individuare nuovi, promettenti percorsi, che l'inesauribilità del testo invita ancora ad intraprendere.” CATALANO, M.I. *Il riconoscimento ...*, 2014, p. 315.

29 Fala ainda que se trata “di uno dei libri più aperti tra quelli scritti da Brandi, di un testo che si presta a letture assai più mobili di quelle che pare a tutta prima autorizzare”. Cf.: D'ANGELO, P. “Postfazione”. In: BRANDI, C. *Segno e immagine* [1960]. Palermo: Aesthetica, 2009, pp. 112, 114.

30 D'ANGELO, P. Dalla ‘realtà pura’ alla ‘stanza’. In: ANDALORO, M. CORDARO, M., GALLAVOTTI CAVALLERO, D., RUBIU, V. (a cura di). *Per Cesare Brandi* [Atti del seminario 30-31 maggio, 1 giugno 1984]. Roma: De Luca Edizioni D'arte, 1988, p. 21.

31 D'Angelo atenua o panorama ao trazer nomes, não italianos, como de Georges Didi-Hubermann, Arthur Danto e Hans Belting, mas que para ele são verdadeiras exceções. Cf.: D'ANGELO, P. Alcuni caratteri della critica Brandiana. In: BANDERA, M. C. ; BASILE, G. (a cura di). *Longhi-Brandi: convergenze divergenze*. [Atti dell'incontro di studio presso la Fondazione Longhi. Firenze, 27 maggio 2008]. Firenze: Il Prato, 2010, pp. 27.

32 São movimentos diversos: o que costuma ocorrer é a mobilização da produção geral de

Marco Ciatti, em 2009 (p. 315), afirma ser a *Teoria* “ponto de partida ainda não superado para qualquer ulterior reflexão.” Em 2019, Muriel Verbeeck nos convida não a fazer reverência, mas sim referência a Brandi.³³ Outros títulos, como *Carmine* e *Teoria generale della critica*,³⁴ são lembrados por esses autores e mereceriam uma análise mais cuidadosa. A discussão sobre a pluralidade da produção de Brandi não é, entretanto, algo novo, o que pode ser constatado pelo que seria o primeiro evento em sua homenagem, ainda em vida, “Per Cesare Brandi”, realizado em 30-31 de maio e 1º de junho de 1984.³⁵

O que se pretende aqui é compreender, minimamente, alguns vocábulos e construções empregadas por Brandi nesses escritos e também em sua *Teoria*, como matéria, aspecto e estrutura, esquema preconceitual, constituição do objeto e formulação da imagem, *astanza* e *flagranza*, realidade pura, signo e imagem. Faço minhas as palavras de Paolo D’Angelo: “Não pretendo, que fique claro, reconstruir nessas breves notas um suposto ‘sistema’ da estética brandiana: seria um péssimo serviço prestado ao seu autor”³⁶ – a ressalva de um filósofo como D’Angelo é, nesta tese, mais do que necessária, uma vez que tal empreitada exorbita uma abordagem de fato adequada e também as possibilidades de quem escreve. Ainda que o exercício proposto considere vários títulos, a escolha foi por apresentá-los a partir de *Segno e immagine*, e da problematização dessa relação, entre signo e imagem, pois é a partir dela que podemos compreender a leitura que Brandi faz da arte contemporânea. Os demais vocábulos são comentados também em função de uma melhor compreensão da *Teoria da restauração*.

Nos debates sobre o restauro, mormente aqueles referentes à arte contemporânea, é recorrente o tratamento dualista de algumas ideias: os autores das novas contribuições dividem-se entre aqueles que estão contra ou em favor de Brandi e sua teoria. Reconhece-se as limitações do *texto* da teoria e, como o próprio Brandi afirma, é necessária uma elaboração contínua dos conceitos frente às mudanças impostas. Sendo assim, de saída, essas novas contribuições, sejam quais forem, são elaboradas a partir de Brandi, e não contra ele.³⁷

Brandi para a compreensão da *Teoria*; a mobilização da *Teoria* para a compreensão de sua produção geral é feita por CARBONI, M. *Cesare Brandi...* [1992], 2004; e D’ANGELO, P. *Cesare Brandi...*, 2006.

³³ O texto de Verbeeck, originalmente redigido em francês, é publicado também em espanhol e inglês. Cf.: VERBEECK, M. Brandi et la restauration de l’art contemporain. En deçà et au-delà de la *Teoria*. *Conversaciones...* n. 7, Junio 2009.

³⁴ Para tornar a leitura mais fluida, fazemos menção à *Teoria da restauração* grafando apenas *Teoria*, que não deve ser confundida com sua *Teoria generale della critica*, que será mencionada como *Teoria generale*.

³⁵ As atas foram publicadas posteriormente. Cf. ANDALORO, M.; et al (a cura di). *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988.

³⁶ D’Angelo chama atenção para o problema de ler os *Dialoghi* como um “sistema de belas artes”, e por isso faz a ressalva em seu texto, em que propõe uma reflexão sobre arte como ‘realta pura’ e como ‘astanza’. Deixemos aos filósofos essa tarefa, que extrapola os objetivos desta tese, seja pelo tempo disponível, seja pelo percurso formativo de seu autor. Ainda assim, essa compreensão ou aproximação é válida e necessária, também para que possa ser aprofundada em trabalhos futuros. Cf. D’ANGELO, P. Dalla ‘realta pura’ ..., 1988, p. 21.

³⁷ “Em conclusão, não parece realmente que se deva falar de ‘superação’ das posições brandianas; quando muito existe a necessidade de ulteriores verificações metodológicas, de de-

Na tentativa de invalidar os preceitos de Brandi, duas justificativas são habitualmente exploradas: a inadequação da *Teoria* frente às novas questões técnicas impostas pela arte contemporânea e, principalmente, sua inadequação frente a questões conceituais, às novas poéticas na arte contemporânea, o que causa espécie, já que a *Teoria* não se propõe a sanar questões técnicas em sua totalidade, além de colocar, sem constrangimento, sua pertinência relativa ao conceito da própria obra que se quer restaurar, e assim está escrito: “[...] a necessidade de articular o conceito, não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte que recebe a qualificação.” Brandi (2004: 29) insiste nessa articulação:

[...] Chega-se, desse modo, a reconhecer a ligação indissolúvel que existe entre a restauração e a obra de arte, pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário. Mas vimos que é essencial para a obra de arte o seu reconhecimento como tal, e que nesse momento se dá o reingresso da obra de arte no mundo. A ligação entre restauração e obra de arte se estabelece, pois, no ato do reconhecimento, e continuará a se desenvolver em seguida, mas no ato do reconhecimento tem as suas premissas e as suas condições. A partir desse reconhecimento serão levadas em consideração não apenas a matéria através da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade [estética e histórica] com que a obra de arte se oferece à consciência. [grifos nossos]

Se é a obra de arte que condiciona a restauração, e não o contrário, significa que a teoria não só oferece a possibilidade, mas *impõe* que esses novos problemas – poéticos ou técnicos – sejam levados em consideração. Tais problemas, não definidos pela teoria, mas sim *pela obra*, subjazem nessa bipolaridade estética e histórica. E então temos, por parte de alguns leitores, uma limitação interpretativa, que em realidade não existe. Nesse sentido, Giuseppe Basile (2010: 19-22) ressalta a contribuição de Brandi:

Il principio secondo il quale ogni opera d’arte è unica e irripetibile non solo sotto l’aspetto forma e ma anche materico ha rivoluzionato l’approccio tradizionale, che procedeva (comè noto) per classi (dipinti su tavola, su tela, sculture in bronzo, mosaici, stucchi, e così via), per periodi cronologici o civiltà artistiche (arte fiamminga, ferrarese, romanica, barocca, etc.) o, nei casi migliori, per autori.

E non poteva essere altrimenti alla luce dei principi messi a punto da Brandi, dato che solo indagando in profondità e sotto tutti gli aspetti gli elementi costitutivi della individualità di una data opera se ne potrà correttamente proporre la restituzione potenziale, facendo in tal modo opera di critica mediante il restauro piuttosto che inaccettabili falsificazioni tramite fuorviami completamenti mimetici.

No entanto, se a teoria de Cesare Brandi é refutada para a arte contemporânea principalmente por questões conceituais, não deveriam ser os problemas dessas novas poéticas (e não apenas os problemas técnicos) a orientar as reflexões da disciplina? E quais seriam esses problemas? Enfrentar a *bipolaridade estética e histórica* de determinada obra talvez fosse suficiente para elucidar a questão, mas essa construção parece não ser palatável para muitos leitores.

envolvimentos, de alargamento.” CARBONARA, G. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*. São Paulo, 2006, n. 6. p. 39.

A Estética, como disciplina vinculada à Filosofia, apresenta-se, para muitos, como uma área demasiadamente especializada e complexa – motivo pelo qual tem se distanciado de um público mais amplo.³⁸ Por outro lado, estética, no sentido comum do vocábulo, tem seu uso cada vez mais vulgarizado: é habitualmente associado à beleza, também com seu sentido esvaziado.³⁹ Na teoria de Brandi, não raro, estética é interpretado como sinônimo de forma, barateando o significado de ambas. O que existe, para Brandi, é uma “instância” estética. Paolo D’Angelo (2006: 23) adverte:

Non c’è nulla di male ad ignorare l’estetica; ma nei confronti del critico che ritiene di poter fare a meno di ogni teoria vale l’unico tipo di confutazione applicabile a chi rifiuta di fare i conti con la filosofia: mostrare che quel suo rifiuto è esso stesso una filosofia, e spesso una filosofia cattiva.

Dessa maneira, a interpretação de Brandi torna-se equivocada e restrita, além de restritiva no caso da produção artística contemporânea, em que muitas vezes a forma é subjugada. Artur Danto (2006: 16), por sua vez, também chama atenção para o protagonismo que a filosofia adquire na arte contemporânea: “no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e [...], se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia.”

Admitindo que os novos problemas impostos pela produção artística contemporânea são associados às novas poéticas, resta saber: o que é poética? Quais disciplinas são responsáveis pelo seu estudo? Ou, ainda, o que se entende por poética quando se emprega o termo nas artes visuais? A poética, enquanto disciplina, trata de determinada produção literária, também artística.⁴⁰ Seu uso no campo das artes visuais é, então, uma apropriação,⁴¹ que diz respeito à

³⁸ Sônia Salzstein fala em “o colapso das disciplinas tradicionais”. No que se refere ao restauro da arte contemporânea, Muriel Verbeeck vem chamando atenção para um necessário aprofundamento teórico, inclusive a partir da filosofia, para se pensar a prática do restauro. Cf.: SALZSTEIN, S. “Sobre historicidade, arte contemporânea, arte brasileira”. In SALZSTEIN, S.; BANDEIRA, J. *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*. São Paulo: ICC, 2012, p. 23; e VERBEECK, M. “‘There is nothing more practical than a good theory’: conceptual tools for conservation practice.” In *Studies in Conservation [Saving the now IIC 2016 Los Angeles Congress Preprints]*, v. 61, supplement 2, 2016, pp. 233-239.

³⁹ Para uma aproximação com o amplo panorama filosófico das diversas acepções da Estética e do Belo, de Platão a Deleuze, vale conferir DUARTE, R. (org.) *O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, 2a ed., uma vez que reúne em um só volume textos clássicos traduzidos para o português. Para uma abordagem parcial do assunto, pelo ponto de vista de um artista, conferir também CAMNITZER, L. *The Mediocrity of Beauty* (catálogo de exposição). New York: Alexander Gray, 2015.

⁴⁰ PINHEIRO, P. “Introdução”. In ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

⁴¹ O emprego de poética em muitos textos de crítica de arte hoje parece ser distinto do emprego do termo em textos de Estética, que, por sua vez, adquire usos variados ao longo da história. Também parece haver uma relutância em compreender a Estética como campo de investigação amplo, no qual a poética se insere, inerente à práxis artística, mas jamais limitada à “poesia” – e basta retomar a *Poética* de Aristóteles para se dar conta disso. Obviamente, *poéticas visuais* é uma locução que busca ampliar os limites do que até então era conhecido por artes plásticas ou artes visuais. O abuso do termo pode ser visto na falta de clareza na definição de cursos de graduação e pós-graduação: ora chamados de artes plásticas, ora de artes visuais, ora de poéticas visuais. Para uma primeira e ampla identificação desse uso, cf.: DUARTE, R. *O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Belo Horizonte:

práxis artística. Como práxis artística, a poética é, por sua vez, objeto de estudo da disciplina Estética. E assim voltamos à Brandi: em sua polaridade estética podem, e devem, ser problematizadas as novas questões impostas pelas práticas artísticas contemporâneas, pelas novas poéticas visuais.

Pode-se dizer que compreender a teoria, como teoria que é, é fazer exatamente o oposto do que alguns autores fizeram para desqualificá-la. E como o fazem? Começemos pelo relato de H. Hughes (2007:40-42), que pergunta “quem tem medo de Brandi?”: “After all he is the author of a book called the Theory of Restoration. The word ‘theory’ strikes terror in the heart, and we British conservators are rather contemptuous of the term ‘restoration’. And anyone who has ventured to read his book will have found its style rather impenetrable.” Para então retomar o uso de *conservation* e concluir: “perhaps we should not get too concerned with semantics.”

A despeito de uma possível abordagem irônica em algumas passagens do texto de Hughes, não se pode admitir um descuido com a semântica.⁴² No plano teórico, uma leitura frouxa pode gerar uma escrita equivocada, criando uma série de incompreensões e, na pior das hipóteses, na prática, pode gerar equívocos de maior gravidade.⁴³ Afinal, um texto pode ser editado sem muitos problemas (no plano virtual); já a intervenção física em nosso patrimônio pode acarretar perdas irreparáveis. O restaurador Salvador Muñoz Viñas (2015), citando o texto de Hughes e buscando desqualificar a teoria de Brandi, não faz mais do que exibir sua falta de interesse em adquirir ou aprofundar conhecimento:

In the end I had to admit that the actual Teoria (Brandi’s true words, and not my makeshift interpretations) simply did not make sense to me. Eventually, I stopped trying.

Indeed, the lack of clarity of the Teoria del restauro can be easily felt by anyone who has read it, be they students, scholars or conservators. Helen Hughes summarized this problem when she described this work as “rather impenetrable” (2007:40). One likely reason for this impenetrability is the loose use of uncommon terms and expressions, such as “potential unity” (unità potenziale), “organo-functional unity of the existential reality” (unità organico funzionale della realtà esistenziale) or “extrachronological time” (tempo extratemporale). These terms are not common wisdom in aesthetics or in other branches of philosophy. They were either created ex-novo by Brandi or taken from other authors and then adapted to become, to a large extent, another creation of Brandi’s own.

Se os termos utilizados na *Teoria* não são conhecidos, isso não é de mérito de Brandi. Fica a critério do leitor ignorar esses termos ou buscar

Autêntica, 2012, 2a ed.

⁴² Depois da publicação do referido artigo, Hughes foi convidada a participar do seminário *Cesare Brandi’s thought from theory to practice*, e escreve: “I had recently written an article entitled *Who’s afraid of Cesare Brandi?* [...], which quite clearly revealed the extent of my own ignorance of Brandi’s work.” São suas as palavras. Cf. HUGHES, H. Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom. In BASILE, G. (a cura di). *Il pensiero...*, 2008., p. 201.

⁴³ A frouxidão com as palavras (do léxico passando pela sintaxe e pela semântica) na área do patrimônio não é tema secundário. Trato desse assunto a partir da candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha a Patrimônio da Humanidade pela Unesco. Cf.: SANTOS, P. A. V. Isso não é um cassino. *Revista Docomomo_Brasil*, v.1, 2017.

compreendê-los – o que nem sempre é tarefa fácil, admite-se.⁴⁴ Entretanto, de forma alguma, esses termos invalidam sua contribuição. Outro problema recorrente é afirmar que Brandi não tratou da arte contemporânea em sua *Teoria da restauração* e que por isso sua validade seria limitada. É verdade que a arte contemporânea não comparece no texto da *Teoria*,⁴⁵ mas a relação de Brandi com a arte contemporânea é um fato inegável, e ele mesmo faz questão de ponderá-la. Em uma discreta nota em *Teoria generale della critica* [1974], Brandi afirma:

Chi scrive, negò l'arte astratta, non per incomprensione, ma per una impostazione teorica unilaterale, che unificava contenuto e significato nella sostanza conoscitiva dell'immagine. Fu immediato recedere da questa posizione, non appena scopersi l'errore. Tiene a testimoniare che poté invertire la rotta per la meditazione sull'opera di Alberto Burri.

Brandi admite, dentro de sua elaboração teórica, uma limitação, mas o faz muito cedo, em *Segno e immagine* (1960) – e então esse livro não deveria representar uma agressão ao abstracionismo, como pode parecer, mas uma reconciliação, por mais complexa que se apresente. A agressão remonta a uma data anterior, com *La fine dell'avanguardia* (1949) e *L'arte d'oggi* (1951) e que depois ainda serão revistos em *Ancora la fine dell'Avanguardia* (1978: depois da *Teoria generale*). Isso para não falar em sua produção crítica voltada aos artistas então modernos ou contemporâneos, reunidas em *Scritti sull'arte contemporanea* (volumes I e II, 1976 e 1978) e *Scritti d'arte* (2013, com uma parte dedicada à arte moderna, com textos de 1940 a 1981). Brandi identifica e supera determinadas contradições – um percurso de aprofundamento e aplicação de sua própria teoria. É um modo de evidenciarmos como uma impostação teórica, desde que não seja lida ou aplicada em sua unilateralidade, pode e deve ser revista e aplicada constantemente e, principalmente, a partir do objeto ao qual se endereça – Brandi mudou a rota meditando sobre a obra de Burri. Essa “mudança de rota” não deve ser confundida com “abandonar o barco”: se pensarmos que o texto base da *Teoria da restauração* já estava escrito, que sua primeira edição comercial se deu em 1963, ou seja, após *Segno e immagine*, concomitante a *Burri*, e que a reedição passou a ser publicada em 1977, podemos afirmar que Brandi teve ao menos duas chances de revisar seu texto – e talvez de incluir ali o que já fazia parte de seu imaginário: a arte contemporânea. Não o fez: não alterou o texto da *Teoria*, não adicionou nota nem uma nova apresentação que contemplasse o assunto. Também não o fez em outros escritos. E tampouco

⁴⁴ Pois, como se colocou anteriormente, os demais textos de Brandi não foram traduzidos (nem para o português, nem para o espanhol, nem para o inglês), o que torna a leitura ainda mais especializada. Jukka Jokilehto, que leu e compreendeu Brandi, afirma: “In fact, we are still waiting for translations of his other writings, e.g. *Le Due Vie*, fundamental for a fuller appreciation of the philosophical context of his *Theory of Restoration*.” Cf. JOKILEHTO, J. “What about Brandi's Theory today?” In MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006, p. 40.

⁴⁵ Reiteramos a nota já feita: Brandi não cita obras de arte contemporânea, nem trata do assunto diretamente, mas fala em “obras da própria atualidade em que vivemos” e “não se pode buscar nem exigir do artista moderno mais do que do antigo.” BRANDI, C. *Teoria ...* 2004, p. 57.

escreveu sobre o restauro da arte contemporânea. Não o fez, claramente, porque não sentiu necessidade de fazê-lo. E não há demérito nenhum nisso (seria como dizer que não tratou da arte brasileira⁴⁶ e por isso sua teoria não seria aplicável no Brasil, o que não teria nenhum fundamento).

O leitor há de concordar que, diante de uma produção tão vasta e tão meticulosa – partimos de uma nota de rodapé! – não é possível que Brandi não tenha se questionado sobre o restauro da arte moderna e contemporânea. Não podemos saber. Fato é que não sentiu necessidade de “inverter a rota”, não considerava a *Teoria da restauração* uma “impostação unilateral”.

E se Brandi não tratou do tema à época, no âmbito italiano e especificamente do ICR, já em 1965, a questão do restauro da arte contemporânea é colocada por Palma Bucarelli, então diretora da Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM):⁴⁷

[...] riservare l'Istituto Centrale per i casi particolarmente importanti e delicati. Per quanto riguarda le opere d'arte contemporanea che oggi sono eseguite, il più delle volte con materiali del tutto nuovi offerti dalle invenzioni della tecnica moderna, spesso i restauratori si trovano (e sempre più si troveranno in avvenire) davanti a problemi del tutto diversi da quelli che si sono presentati finora per l'arte del passato. Bisognerebbe che presso l'ICR si addestrassero restauratori nello studio delle nuove tecniche, in modo da preparare sin da ora una tecnica di restauro adatta a conservare nel futuro le opere che gli artisti di oggi vanno facendo con procedimenti nuovi e diversi.

Aqui chama atenção não só a menção ao problema do restauro do novo, mas também o reconhecimento do trabalho do ICR (e por extensão, de Brandi) e, principalmente, a ênfase que Bucarelli dá às questões técnicas, aos procedimentos operacionais que deveriam ser renovados; ela não fala em rever a fundamentação teórica ou os procedimentos metodológicos, que certamente conhecia, e não haveria melhor situação para se propor o debate – entre aquele que seria a principal instituição voltada ao restauro (o ICR) e aquela voltada à arte moderna (a GNAM). Restauro e arte moderna no mesmo barco, retomemos a nossa rota, e passemos pelo vocabulário de Brandi para chegar à arte contemporânea.

Em 2006, Giuseppe Basile redigiu uma espécie de dicionário, uma coletânea dos termos empregados por Brandi e das suas definições, em várias lín-

⁴⁶ Brandi não tratou da arte brasileira, mas esteve no país na ocasião da participação italiana na Bienal de São Paulo, com uma sala dedicada a Alberto Burri. No Trecho de carta enviada a Vittorio Rubiu, em 29 de agosto de 1965, lê-se: “San Paolo è una città orrida, dove un furgone celeste ha scaricato centinaia di grattacieli in una volta sola. Quelli si sono raddrizzati ma sono rimasti dove furono messi: è un'urbanistica inimmaginabile, perchè le strade sono in genere diritte ma i grattacieli sono in tutte le direzioni, come mossi dal vento. L'unica cosa bella sono le piante, e il clima. Le piante sono inattese, splendide, fiorite, in questo strano inverno che è come il giugno a Roma: e non si mangia male.” E aqui podemos ver como o autor é sensível às questões da arquitetura, do urbanismo e da paisagem. Cf.: BRANDI, C. *Scritti D'Arte* [org. de Vittorio Rubiu Brandi]. Milano: Bompiani, 2013, pp. LXXVI-LXXVII.

⁴⁷ BUCARELLI P., Relazione del 11/2/1965, protocollo 491, p. 7; Archivio storico della GNAM, pos. 18B, busta 1, fasc.1, “Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio Artistico – (On. Franceschini) (On. Pallottino)”. Apud VALENTINI, F. *Teorie della conservazione...*, 2009, p. 42.

02 anotação de Cesare Brandi:
"Il restauro come conservazione dell'opera d'arte
la conservazione dell'opera d'arte come restauro
preventivo"
[Fonte: arquivo ISCR, fundo Cesare Brandi]

guas. *Prima definizione dei termini* é um trabalho fundamental para aproximar daqueles mais apressados o texto de Brandi, mas que em verdade não suplanta a necessidade de compreender esses termos também fora da *Teoria*. Ademais, retomando uma questão já debatida no primeiro capítulo, a correspondência entre os termos em diferentes línguas sempre guarda alguma perda e alteração de sentido. E a apresentação estanque dos termos (como verbetes) cria a sensação de poderem ser lidos isoladamente, o que não é verdade, ou é uma contradição. Como pensar os verbetes conservação e restauro de forma isolada quando é o próprio Brandi que escreve “o restauro como conservação da obra de arte. A conservação da obra de arte como restauro preventivo.”⁴⁸ Dessa breve anotação, entende-se uma sequência, um diálogo de ideias, e não termos estanques. Fica claro que os verbetes “conservação” e “restauro (preventivo)” existem um em função do outro. A dimensão dialógica na estética brandiana não é exclusiva de sua primeira fase (os *Dialoghi*), e pode ser vista também de *Segno e immagine* até *Teoria generale della critica*, passando por *Le due vie*, um diálogo sem personagem, como afirmou Argan (D’Angelo, 1988: 15).

Transcreve-se na sequência a lista dos vocábulos trabalhados por Basile, no original e na versão em português, de Portugal, sinalizando também as divergências com as escolhas efetuadas na versão em português do Brasil, acatadas nesta tese (a divergência mais problemática é a tradução de restauro preventivo para conservação preventiva, uma vez que confunde termos problemáticos).⁴⁹ Entretanto, deve-se dizer que o texto de Basile (2007) que precede os verbetes, e que os utiliza de forma circunstanciada para tratar da teoria brandiana, acaba por ser mais esclarecedor que as próprias definições apresentadas.

- Abaixamento óptico-tonal [abassamento otico-tonale]
- Adição [Aggiunta]
- Aspecto, Estrutura [aspetto, struttura]
- Configuração [conformazione] [Brasil: conformação]
- Conservação [conservazione]
- Conservação preventiva [restauro preventivo] [Brasil: restauro preventivo]
- Constituição do objecto [Costituzione d’oggetto]
- Dúplice historicidade [Duplice storicità]
- Duração, intervalo, instante [durata, intervallo, attimo]
- Esquema pré-conceitual [Schema preconettuale]
- Estrutura formal, forma [Struttura formale, forma]
- Formulação da imagem [Formulazione d’immagine]
- Imagem [Immagine]
- Imperativo categórico [Imperativo categorico]
- Instância estética e instância histórica [Istanza estetica e istanza storica]
- Lacuna [Lacuna]
- Matéria [Materia]
- Mundo da vida [Mundo della vita]
- Pátina [Patina]
- Realidade pura [Realtà pura]
- Reconhecimento [Riconoscimento]

48 Anotação de próprio punho de Brandi em seus arquivos no atual ISCR.

49 Como visto no primeiro capítulo, a variação entre restauro e conservação dissimula o entendimento do que Brandi chamou de “restauro preventivo” (desde 1956). As discussões sobre a “conservação preventiva” se intensificam nos anos 1990, como atesta o encontro do IIC em Ottawa, nomeado “Preventive Conservation: Practice, Theory and Research”.

- Reelaboração [Rifacimento] [Brasil: refazimento]
- Restauro [restauro]
- Ruínas [Rudero]
- Texto autêntico [testo autentico]
- Tratteggio [tratteggio]
- Unidade potencial, figura/fundo [Unità potenziale, figura/fondo]

As definições desses verbetes, ou os comentários sobre o vocabulário de Brandi nesta tese, limitam-se a uma aproximação conceitual, mas só podem ser compreendidos a partir dos próprios textos em que aparecem. Isso exige dos leitores e pesquisadores um movimento contínuo e circular: ler Brandi, ler seus mediadores,⁵⁰ retornar a Brandi e assim sucessivamente – para que possam enfim ler com Brandi temas de que ele mesmo não tratou. Não se trata exclusivamente de ler Brandi em seu contexto histórico, ou ler Brandi em nosso contexto histórico, mas fazer simultaneamente as duas coisas, o que pode soar anacrônico, mas, para afirmá-lo, teríamos que encontrar um consenso do que seja anacrônico.⁵¹ A citação de outros críticos e filósofos – anteriores ou posteriores a Brandi – não visa a marcar pioneirismos ou a sugerir genealogias⁵² que estão longe de existir, mas sim a pensar em pontos de contato ou de conflito a partir de temas que hoje nos são caros. Experimentar (colocar à prova talvez seja exagero⁵³) as ferramentas teóricas e as definições⁵⁴ que Brandi criou e experimentou para a crítica de arte, arquitetura etc., e que são pouco, ou nada exploradas hoje, possibilita-nos retomar a relação de sua estética com sua teoria do restauro. Em outras palavras: se sua teoria se vincula à sua estética, só podemos fazer uma defesa consistente dessa teoria para a arte contemporânea se encontrarmos também em sua estética uma possibilidade de leitura, sempre

50 Deve-se insistir que a interpretação dos vocábulos aqui apresentada é devedora não apenas da leitura dos originais mas, também, da leitura desses “mediadores” (e aqui vale reunir alguns títulos específicos), entre os quais se destacam: Paolo D’Angelo [“Dalla ‘realtà pura’ ala ‘astanza’” (1988), *Cesare Brandi: Critica d’arte e filosofia* (2006), “Brandi dopo la fine” (2008); “Postfazione” de *Segno e Immagine* (2009); “Il restauro dell’arte contemporanea e la teoria del restauro di Cesare Brandi” (2017)]; Massimo Carboni [“Né con te né senza di te. Brandi e l’arte moderna” (2013); *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell’arte* (2004 [1992]); Giuseppe Basile [*Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi: prima definizione dei termini* (2007)]; e Beatriz Kühl [“Cesare Brandi e a Teoria da Restauração” (2007) e o item específico “A conformação do campo; os fundamentos da restauração” em *Preservação do Patrimônio...* (2008)].

51 E mais uma vez remeto à análise que faz DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 27.

52 Já vimos no capítulo anterior que “todos leram Brandi”.

53 A tese não tem a pretensão de fazê-lo, mas uma figura como Giuseppe Basile o fez, como descreve Valentini: “Ai due tratti del “collegare” – le persone, le esperienze – e del “pubblicare”, due tratti brandiani, si univano quelli del sistemare e insieme del non chiudere, l’avere cioè una teoria, un metodo, e non applicarlo rigidamente, ma metterlo a prova, adeguarlo alla realtà.” IAZURLO, P; VALENTINI, F. “Il restauro del contemporaneo” In CETTINA, Mangana; SARA, Paca (ed.) *Una vita per il restauro: l’impegno di Giuseppe Basile*. Annali dell’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, n. 25/2016. Guidonia: Iacobelli Editore, 2017, p. 67.

54 Sobre como interpretar essas definições, D’Angelo esclarece, comentando as definições de arte na estética brandiana: “Se si intende la ‘definizione’ come formula astratta, moneta coniata e buona per tutti gli usi, allora è fatale che essa sembri sempre inadeguata alla molteplicità che dovrebbe unificare, e insieme ricomprendere e spiegare. Se invece la si intende come centro di relazioni, come nucleo generatore di soluzioni, allora essa diventa una condizione imprescindibile del discorso sull’arte.” D’ANGELO, P. Dalla ‘realtà pura’..., 1988, p. 22.

03 Burri, Sacco
04 Pollock, Cut Out
05 Mondrian, Composizione in nero, giallo, rosso e blu

A primeira edição de *Segno e Immagine* possui cadernos ilustrados, e a maior parte das imagens são reproduções de obras modernas/contemporâneas.
[Fonte: BRANDI, 1960]

circunstanciada, para a arte contemporânea. Não que isso fosse necessário – a *Teoria* se sustenta, por si só –, mas colabora para uma compreensão mais aprofundada dessa validade.

Começamos então por aquilo que Brandi mesmo identificou como a passagem da arte para a não-arte (e lembrando que a não-arte é, hoje, *arte*, como nos mostra Agamben⁵⁵): o desequilíbrio entre signo e imagem. De saída, deve ficar claro que Brandi não nega o signo, mas o coloca em uma bipolaridade, como se vê com mais detalhes em *Le due vie*, o que já é de forma muito clara anunciado em *Segno e immagine*. Brandi não nega a possibilidade semiótica e comunicativa da arte (ainda que sejam frequentes as afirmações contrárias, mas que devem ser contextualizadas), nas palavras de D'Angleo (2006: 37), “ciò che ha sempre inteso ribadire, è che non si può perdere di vista il problema della specificità dell'arte, di ciò che propriamente rende arte l'opera d'arte.” Em um de seus últimos livros teóricos, *Disegno della pittura italiana* (1980: 7), Brandi retoma esses termos e nos fornece dois exemplos, da pintura e da literatura: “Così i vari livelli a cui può essere letta la Stanza della segnatura di Raffaello non implicano una precedenza della comunicazione sulla espressione: allo stesso modo che i quattro livelli di lettura della Divina commedia non retrocedono la poesia a informazione teológica e morale.”

Quando Brandi fala da coexistência de *signo e imagem* (e o faz concomitante ou posteriormente à elaboração das bases de sua *Teoria da restauração*),⁵⁶ e que essa coexistência dá-se de formas diversas em produções igualmente diversas (como da arte egípcia, do período bizantino ou da arte contemporânea), pode-se deduzir que essa coexistência venha mesmo das elaborações do restauro: signo e imagem coexistem na matéria, e não poderia fazê-lo fora dela, ou não se trataria de obra de arte, mas de ideias ao infinito.⁵⁷ E o mesmo é válido para as artes não figurativas, como a poesia e a música.⁵⁸ A coexistência de signo e imagem pode ser interpretada também para a coexistência de *estrutura e aspecto*: se, na operação do restauro, o aspecto tem prevalência, ele não exclui jamais a consideração da estrutura. E daí que separar as duas coisas é algo feito pelo leitor, não por Brandi. O que ele separa – e tão somente a propósito da operação técnica – é *aspecto e estrutura*, juntos, *da* matéria (que serve

55 Já referido na introdução da tese: AGAMBEN, G. *L'uomo senza contenuto* [1994]. Macerata: Quodlibet, 2013.

56 Lembrando que os artigos que deram origem à *Teoria* foram elaborados e publicados antes, e que *Segno e immagine* foi publicado em 1960, é possível inferir que as elaborações teóricas do restauro, somadas àquelas dos *Dialoghi*, informaram as elaborações apresentadas em *Segno e Immagine*.

57 Na *Teoria*, Brandi trata da relação direta entre matéria e imagem contrapondo-a à estética idealista: “No pólo oposto, o fato de transcurar, como acontece nas estéticas idealistas, o papel da matéria na imagem, deriva de não se ter reconhecido a importância da matéria como estrutura, chegando ao mesmo resultado de assimilar o aspecto à forma, mas dissolvendo-a como matéria.” BRANDI, C. *Teoria*.... 2004, p. 39.

58 Na poesia e na música, a escritura “não é o meio físico próprio àquelas artes, mas o trâmite” BRANDI, C. *Teoria*.... 2004, p. 39; e possuem uma “imagem poética” e uma matéria próprias, fônica, BRANDI, C. *Teoria*.... 2004, p. 57-58.

igualmente aos dois, está fundida nos dois).⁵⁹ E poderíamos seguir com essa separação: signo e imagem, juntos, separam-se *da* matéria tão somente com a finalidade de se proceder ao restauro, exatamente para garantir a manutenção, na obra de arte, desse par indissociável, que só é alcançado a partir de dada materialidade pela qual se manifesta e que pode ser apreendida e experimentada – reconhecida. Entretanto, é preciso afirmar que essa correspondência ocorre entre os pares citados e a matéria, não se tratando de uma correspondência conceitual entre os próprios pares: estrutura não é análoga ao signo, aspecto não é análogo à imagem (enquanto par de signo).

Outros pares podem sugerir novas confusões. Não se pode cair no equívoco de criar uma correspondência entre os pares citados e *astanza*⁶⁰ e *flagranza*, que pode ainda ser confundido com aspecto e estrutura.⁶¹ O objeto flagrante é a obra em sua realidade existencial, conformado em sua materialidade e que comporta, ou antes, possibilita a identificação e individuação do que é estrutura e aspecto, do que é signo e imagem. Mas para que essa individuação ocorra de maneira satisfatória, é preciso reconhecer a arte pelo que ela é, e por isso não basta partir *apenas* do objeto flagrante, mas de sua realidade pura, *astante*. A *astanza*, ao fim, não encontra correspondência com nenhum dos termos descritos anteriormente, pois ela mobiliza, de uma só vez, todos eles, gerando uma síntese. Como afirma Stefano Gizzi (2006), a *astanza* é, ao mesmo tempo, oposta à *flagranza* e nela integrada. Em *Le due vie*, Brandi afirma: “L'arte è una realtà senza esistenza, non illusoria né virtuale, ma realtà astante” e “L'opera d'arte non comunica, si presenta; non informa, si da astante.”

No entanto, antes de podermos perceber determinada obra em sua realidade *astante*, a partir daquele objeto flagrante, que tem sua estrutura e aspecto plasmado em determinada matéria e que nos possibilita interrogar as relações entre signo e imagem, é preciso que a obra de arte exista e se ofereça à experiência estética. E qual seria o percurso de sua criação? É Brandi quem nos fornece

59 “A matéria como epifania da imagem dá, portanto, a chave do desdobramento, apenas esboçado e agora definido como *estrutura e aspecto*.” E afirma ser a distinção de tais acepções “ainda mais inseparável do que aquele que é o *verso* e o *recto* para a medalha.” Lembrando que distinção não é, aqui, sinônimo de separação, mas de caracterização ou individuação. BRANDI, C. *Teoria*.... 2004, p. 36.

60 Uma relação entre a *astanza* de Brandi e a *aura* de Benjamin é proposta por Stefano Gizzi. Não é o caso de retomarmos a discussão, mas parece interessante diante da relação que Althöfer e Cometti, citados no capítulo anterior, fizeram entre o restauro da arte contemporânea e Benjamin. O autor também se detém sobre a leitura da *astanza* em relação a arquitetura. Cf. GIZZI, S. The relationship between Brandi's 'Astanza' and Benjamin's 'Aura' and its influence on the restoration of monuments. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory* ..., 2006, pp. 73-86.

61 O último número da revista *Conversaciones* é dedicado a Argan e a Brandi. Dois artigos são de especial interesse para a tese, pois tratam da arte contemporânea: o de Muriel Verbeeck e o de Carlota Santabárbara Morera. É no texto desta última autora que se verifica tal equívoco. O fato, a princípio, não interfere na leitura do texto nem diminui sua contribuição, mas demonstra como somos vulneráveis a esses equívocos, que vão se difundindo. Cf. VERBEECK, M. Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la *Teoria*; e SANTABÁRBARA MORERA, C. Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa. *Conversaciones*..., n. 7, junio, 2019.

um caminho, a partir do esquematismo kantiano que, em sua teoria, é referido como *schema* ou *schema preconzetuale*. Esse esquema é uma elaboração mental e intelectual do artista, de acordo com D'Angelo (2006:118; 2009:105) “é aberto de um lado em direção à imagem, do outro em direção ao conceito” ou “Gli schemi trascendentali sono da un lato omogenei ai concetti, quindi di natura intellettuale, dall'altro ai fenomeni, quindi di natura sensibili” e que se desdobra em uma primeira fase, chamada *constituição do objeto* (que é também mental, apesar dos termos sugerirem uma realidade existencial) e, depois, naquela chamada *formulação da imagem* (essa sim, a contemporização de uma atividade intelectual e prática, pois é aqui que o artista decide o que da etapa anterior tornar-se-á imagem, e quais serão suas matérias). A distinção entre esses dois tempos no processo de conceituação e elaboração da obra nos informa o quanto Brandi não olhou apenas para o objeto finalizado e sua matéria como inerte, mas também buscou considerar processos complexos que estão muito longe de uma análise formalística do objeto acabado.

E como esse percurso colabora para pensarmos na validade da teoria brandiana para a arte contemporânea? Se estivermos de acordo que signo e imagem estão juntos, na matéria, e podem ser identificados no processo de reconhecimento da obra de arte – momento em que se inicia o restauro –, é uma falácia dizer que Brandi ignorava o significado, o conceito, vinculado à matéria, ou, da própria matéria. Se na *Teoria da restauração* as análises ou exemplos citados voltam-se à imagem (que ali sim encontram analogia com o aspecto), os demais escritos de Brandi, seja como filósofo, seja como crítico, mostram-nos que estava atento também ao signo (logo, ao significado). E então podemos pensar na miríade de manifestações artísticas contemporâneas e elas estão, sempre, ou inclinadas, à imagem, ou mais inclinadas ao conceito, ao conteúdo, ao significado. Nós as percebemos ou as experimentamos, sempre, por meio de dada materialidade, ainda que de forma efêmera ou virtual (e que ainda assim é matéria). E então compreender minimamente a estética brandiana nos ajuda a pensar seu percurso como crítico (e restaurador. Restauro é crítica), e a repensar nossa abordagem da arte contemporânea. Sobre a produção crítica atual, D'Angelo (2010: 29) comenta:

Mi pare infatti che una buona parte della critica attuale, soprattutto fuori d'Italia, grazie alla diffusione dei cosiddetti *visual studies* – ma anche di certi lasciti warburghiani – finisce per basarsi su di una forte assimilazione dei metodi di lettura dell'immagine a quelli del testo scritto, alla ricerca di significati sociali o ideologico che portano inevitabilmente a trasformare l'opera in un documento. [grifo nosso]

Não há nada de errado nesses métodos de leitura, antes, eles são muitas vezes necessários, outras vezes são mesmo imprescindíveis, se pensarmos que em boa parte da produção contemporânea é o próprio artista que transforma a obra em documento. A questão é que nem neste último caso a obra deixa de ser obra de arte, e então sua leitura não se pode limitar ao texto escrito, docu-

mento – ou teríamos não o crítico de arte, mas o crítico literário ou o crítico filológico, na melhor das hipóteses; ou o crítico de noticiário, na pior delas (um texto de segunda mão, que parte de um provável texto curatorial, o qual, por sua vez, leu o texto-obra). Em suma, teríamos a crítica da legenda, e não da obra. Não se quer com isso desprezar essa legenda (ou qualquer outro dispositivo análogo), que, por sua vez, já assegurou seu lugar de direito, por três breves motivos: a arte é sim complexa e, em consonância com o lugar de exposição, deve servir também a um papel pedagógico⁶² (e mais uma vez, não só a arte contemporânea); o título passa a ser quase um componente da obra,⁶³ e não um elemento apostro, e por isso deve ser anunciado e conhecido pelo público; e, por fim, uma boa legenda nos permite ir além da obra, o que muitas vezes é fundamental não para a crítica em si, mas para a compreensão de um contexto histórico alargado por parte do público.⁶⁴ E nem mesmo Brandi ignorava o que se passava para além da obra. De acordo com D'Angelo (2010:31), a crítica de Brandi “È una critica interna, ma non perché superstiziosamente chiusa a ciò che è fuori del testo.”

Deixemos a legenda de lado e tornemos à obra. D'Angelo também chama atenção para a crítica de Brandi ser uma crítica que restitui um percurso de conhecimento, ao evidenciar, ou ao menos tentar evidenciar, o *processo* de formação da obra. Considera, pois, a pesquisa, e não apenas o ponto de chegada, o que fica claro se pensarmos na individuação de dois momentos consecutivos, o da *constituição do objeto* e o da *formulação da imagem* – nessa ordem. Ao distinguir esses dois momentos, Brandi nos induz a questionar quais são os processos, as pesquisas artísticas – dois vocábulos que predominam na produção contemporânea. Processos, pesquisas e *práticas* que são hoje enucleadas na palavra poética, com algum abuso, diga-se de passagem. Não se pode dizer que Brandi não tratou do que hoje chamamos de *poéticas visuais* – ele só não usava essa locução.⁶⁵

⁶² Sobre a relação entre arte e pedagogia, leituras das mais interessantes são oferecidas por Luis Camnitzer, que é artista e pedagogo e, no limite, une as duas práticas em sua produção artística. Bastaria lembrar de uma de suas mais belas obras: “O museu é uma escola”, apresentada pela primeira vez em 2011. Cf.: CAMNITZER, L. El museo es una escuela. In: *Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

⁶³ Uma leitura muito bonita do título como constituinte da obra é feita por D'Angelo para as obras de Elio Marchegiani. D'ANGELO, P. I titoli di Marchegiani. In: MICHELI, M.; MARGOZZI, M.. *Elio Marchegiani: creazione artistica e restauro dell'arte contemporanea*. Roma: Centro d'arte Contemporanea (CEDAC) ; Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi Roma Tre, 2009.

⁶⁴ Exemplo de “legendas” excepcionais são as do MASP, por exemplo, que informam não só materiais, mas também a procedência da obra, se se trata de empréstimo ou acervo, doação, etc. o que possibilita também a construção de uma espécie de história social da arte pelo público, independentemente de sua especialização.

⁶⁵ Do ciclo dos *Dialoghi* a *Teoria generale della critica*, é possível ver que Brandi tratou das mais variadas manifestações artísticas: música, poesia, teatro, literatura, arquitetura... e sempre esteve interessado na práxis artística, na poética dos artistas – tanto que suas análises não partem somente da imagem da obra acabada, mas buscam restituir ou compreender momentos anteriores, que chamou de *constituição do objeto* e *formulação da imagem*, o que

Retomemos as etapas de constituição do objeto e formulação da imagem. De acordo com D'Angelo (1988:31; 21), a superação de uma visão formalística da obra em Brandi, sem ignorar a filologia e a iconologia, passa exatamente por esse questionamento de um momento preliminar de elaboração da obra.

[...] credo anzi che lo sforzo, presente nel Carmine come negli altri dialoghi sulle arti, di risalire dalla fissità dell'opera prodotta e compiuta alla mobilità del suo farsi, attestato dalla distinzione, non descrittiva ma concettuale, dei due momenti della 'costituzione d'oggetto' e della 'formulazione d'immagine', possa tornare oggi di attualità, se è vero che si parla di superamento di uno studio dei prodotti artistici condizionato dalla sola categoria della 'spazialità', ossia come studio di strutture *in praesentia*.

Questionamento que não esteve restrito apenas às manifestações então consolidadas na arte. Brandi vai do século XIV ao século XX, e tratou de artistas contemporâneos a ele, como Morandi, Manzú, Pascali e Burri – e se hoje são artistas já consagrados pela historiografia, não se pode negar que essa consagração vem também pelo trabalho crítico feito contemporaneamente a esses artistas, e não só recentemente. Não significa que queiramos estender esse arco temporal para além de sua realidade, mas enfatizar que é um mérito trabalhar com recortes tão variados cronologicamente, respeitando as diferenças de cada um. E seria um erro – que dispensa maiores delongas – falar que a arte do século XIV à primeira metade do XX pode ser lida em uma única chave. Olhando em retrospecto, *Segno e immagine* trata *também* das rupturas na arte naquele momento, a arte abstrata; ou, ainda antes, *Eliante* trata *também* das rupturas na arquitetura naquele momento, a arquitetura orgânica e funcional.

Poder-se-ia dizer que esses temas surgem antes, o que é verdade, porém é preciso compreender a velocidade com que as informações circulam e com que as formulações são elaboradas, pois não se trata de críticas a queima roupa, mas que exigem análise e decantação das ideias. Se várias rupturas ocorreram ao longo do século XX e já nesses exíguos primeiros vinte anos do século XXI, isso não significa que devamos perder a capacidade de articular (diferente de isolar) essas rupturas. Ater-se a uma suposta especialização, seja temática ou cronológica, é ceder a uma obsolescência natural aos produtos tecnológicos, mas que não deveria ser da natureza intelectual e crítica. A própria tecnologia na arte é um exemplo disso: ela não representou uma ruptura, mas várias, e cada vez em um menor espaço de tempo – das novas mídias nos anos 1970, passando pela informática nos anos 1990 e a internet nos anos 2000 e se quisermos até as redes sociais nos anos 2010. Isso não significa que a arte contemporânea seja limitada às *tendências* dessas discussões, pelo contrário. O crítico que trata desses temas tem seus méritos, mais ainda se for capaz de tratar, também, da pintura⁶⁶ – que não deixou de ser arte nem contemporânea.

será retomado adiante. Na própria *Teoria da restauração*, ao tratar da poesia e sua sonoridade, Brandi fala da “imagem poética” que essa produz, já comentado em nota anterior.

⁶⁶ Considerar sem preconceitos os termos “pintura” e “escultura”, desde que bem utilizados, é muito diverso de ter uma visão restrita ou reacionária da produção artística – como denota o mais novo edital para as artes, lançado em janeiro de 2020 pelo Governo Federal,

Essa especialização, ou a disputa por tratar daquilo que se apresenta como o mais novo, ou mesmo a vontade de um diagnóstico do tempo sempre presente (e não estou falando das redes sociais mas de textos acadêmicos ou críticas especializadas) marca o que chamamos aqui de obsolescência intelectual, que é antes uma atribuição do leitor. A busca pela novidade está minando a possibilidade do amadurecimento cognitivo e intelectual:⁶⁷ compra-se e descarta-se teorias como se fossem telefones celulares. A responsabilidade por essa obsolescência é compartilhada entre o autor e o leitor, e não é fácil caracterizá-la, afinal, o que entendemos por atual? Se eu, autor, falo de algo que acontece nos últimos 5 ou 10 anos, sou atual? E nos últimos 20 ou 30 anos? Há aqui duas possibilidades de pensar o que seria atualidade ou inatualidade no campo teórico: partir do autor, ou seja, dos temas que trata e da abordagem que propõe; partir do leitor, ou seja, da capacidade de articular o texto ao seu próprio tempo. Acontece que é diferente analisar autor e leitor contemporâneos; e autor e leitor que não são contemporâneos.⁶⁸ Brandi tratou de temas contemporâneos a ele (atual) e seu leitor, então, poderia referendar essa atualidade. Quando nos deslocamos no tempo, seu tema deixa de ser atual como emissão, mas não como recepção. Se não considerarmos essa duplicidade da atualidade, estaremos fadados à inatualidade (pois o instante que passa já não é presente, mas passado). A atualidade de Brandi está na leitura que fazemos dele, não apenas na escrita do seu texto.

No entanto, detivemo-nos demasiadamente no que seria a atualidade dos objetos empíricos de Brandi. Ainda mais interessante para esta tese é a atualidade da sua formulação teórica: *Segno e immagine* anuncia, como nos lembra D'Angelo (2009: 104), aquele que seria o problema teórico central do “segundo” Brandi: “la relazione tra la natura dell'opera d'arte, non riducibile a fenomeno comunicativo, e gli innumerevoli processi di comunicazione in cui essa tuttavia può entrare e che possono attraversala.”

Para o restauro da arte contemporânea, é imprescindível pensar esses processos de comunicação. Organizando as ideias: os detratores dizem que Brandi não considera o significado da matéria, o conceito da obra, baseados em uma leitura rasa, de que Brandi negaria a arte como linguagem. A relação entre arte e linguagem é a relação entre *immagine* e *segno*: uma relação, não uma usurpação. Se Brandi negava a arte como linguagem, é porque a colocava acima dessa, no sentido da arte não ter como função primeira a comunicação, o que não exclui a possibilidade dessa comunicação ocorrer. Na arte contem-

que contempla categorias diversas, entre as quais “pintura” e “escultura” – algo que deve ser refutado e problematizado, pois no caso de um edital voltado à produção artística contemporânea esse tipo de separação não faz sentido.

⁶⁷ T. S. Eliot fala da confusão entre sabedoria, conhecimento e informação, em sua peça *The Rock*, de 1934 e também em discurso proferido em 1944, *What is classic?*: “In our age, when men seem more than ever prone to confuse wisdom with knowledge, and knowledge with information...”

⁶⁸ D'Angelo usa os termos “síncrono” e “póstumo” para adjetivar os leitores de Brandi e discutir as vantagens que nós, leitores póstumos, temos no estudo de seus textos. Cf. D'ANGELO, P. Postfazione..., 2009, p. 104.

porânea – que tanto comunica –, isso é fundamental, mas a distinção é ainda válida: se tomarmos a arte contemporânea a partir de uma suposta funcionalidade de comunicação, de arte não se trata, mas de qualquer outra operação de comunicação, ainda que de mais alto nível. Pesquisadores e professores universitários não são artistas, porém podem sê-lo, desde que avancem para além da comunicação e entrem no terreno que de fato é o da arte – a estética.⁶⁹ Ainda sobre o assunto, D’Angelo (2009:104) esclarece:

E così poteva fissare subito alcuni punti fermi, che tali sarebbero rimasti: il carattere non semiotico dell’immagine propria dell’opera d’arte, e al tempo stesso la possibilità che l’arte entri nel processo semiotico e la semiosi in quello artistico, secondo modalità che in seguito sarebbero state studiate analiticamente, ma che già qui ricevevano alcuni chiarimenti fondamentali.

Esse dado é dos mais relevantes, uma vez que uma das inatualidades da *Teoria* seria desconsiderar uma análise semiótica da obra. Conclusão grosseira, se pensarmos que a *Teoria* em si trata da semiótica e, se pensarmos que o tema é largamente tratado nos demais escritos. D’Angelo (2009: 112) ainda lembra que:

Il linguaggio per Brandi non si colloca dallato dell’intuizione, dell’immagine, ma piuttosto da quello della logicità, dell’intelletto. E, soprattutto, non ha affatto quel carattere aurorale che esso, almeno nella sua dimensione sintetica, aveva, vichianamente, in Croce. Non lo ha perché non lo hanno né l’immagine, né il segno, che sono piuttosto dei prodotti dell’evoluzione di un originario, lo schema, che è alla radice di entrambi e che porta, in entrambi, un elemento di duplicità che non si cancella mai interamente.

Esse esquema (depois retomado como esquema preconceitual, já elaborado em *Celso o della Poesia*), que é o ponto crucial da estética brandiana (RUSSO, 1988:18), é o que abre sua *Teoria da restauração*. Vejamos o que Brandi (1957: 40) diz do esquema em relação à imagem e à *sotanza conoscitiva* (que podemos aqui interpretar como signo, essência cognitiva):

Infatti lo schema, che è divenuto la struttura della parola, conserva le sue due aperture sull’immagine da cui proviene e sul concetto a cui perviene, e come non è ancora concetto non è più neanche immagine. La sostanza conoscitiva dell’immagine, su cui si forma, può configurarsi come descrittività, mentre l’immagine come rappresentatività è apparizione: ma poiché rappresentatività e sostanza conoscitiva non possono pensarsi come le due facce di una moneta, ma l’una nell’altra, sicché non c’è immagine che non rappresenti qualcosa, né ci sarebbe immagine senza sostanza conoscitiva dell’immagini che non trascini con se una larva almeno di rappresentatività.

⁶⁹ Mais uma vez a menção vai para a excelente exposição “Meta arquivo”, com curadoria de Ana Pato. Para citar dois exemplos de artistas-professores ali presentes, e que possuem pesquisas que colocam em diálogo signo e imagem: Mabe Bethônico e Gisele Beiguelman. Essa diferenciação entre a função comunicativa e a função estética da arte era visível no espaço: a primeira sala abrigava as “obras”, a segunda sala os “dossiês de pesquisa” de cada artista. Se quisermos: a primeira sala era dedicada às obras de arte, a segunda a um processo que, conquanto artístico, só pode ser assim reconhecido pela presença das obras na primeira sala, ou tratar-se-ia de uma biblioteca, um arquivo ou uma escola. Agradeço ao Luiz Vieira pela paciente discussão desse tema, sempre polêmico, do que seria ou não arte nas atuais exposições.... de arte.

Tornemos então a *Segno e immagine*. D’Angelo (2009: 114) afirma que ali “Brandi não está oferecendo uma celebração da imagem pura, está ensinando a compreender como a imagem pura possa fundir-se, colaborar, cruzar-se com o pensamento e com o signo”, ou seja, é um texto que expõe um método indagativo e interpretativo, fundamental para a produção crítica, independente do objeto a que se volta. A propósito da produção crítica recente, que para D’Angelo (2010: 32) se constrói entre se fechar na filologia ou evadir para a sociologia ou para a história das ideias, a crítica de Brandi coloca-se como necessária, sua “altíssima capacidade de leitura da obra de arte incarna o próprio modelo do crítico-filósofo, a espécie mais rara no panorama hoje.”

Os problemas aqui não são a filologia, a sociologia ou a história das ideias – todas de alguma forma consideradas por Brandi –, mas os movimentos extremos de fechamento ou evasão. Ou podemos ainda discordar de D’Angelo e tomar uma outra perspectiva: que a sociologia e a história das ideias possibilitaram uma abertura para o campo da crítica, o que funcionaria desde que ela não abrisse mão de sua função primeira, que é endereçar a crítica à própria produção artística. Essa evasão não é gratuita, mas fruto da necessária consideração dessas disciplinas, algo que se evidencia há muito no campo da arquitetura, e que é salutar se pensarmos em abertura, mas não em evasão ou fechamento – a crítica arquitetônica paulatinamente foi deixando de tratar da arquitetura como espaço construído. As implicações não são de segunda ordem, e basta ver o que se constrói por aí. Seria urgente, por exemplo, tratar da sofrível produção arquitetônica média, pasteurizada pelo mercado imobiliário, o que exige mobilizar questões políticas, sociais e econômicas, mas que não pode desconsiderar aquilo que é a matéria da arquitetura – a começar pelo programa, passando pelas soluções espaciais, volumétricas, rítmicas e chegando mesmo às especificações de materiais e acabamentos.

Para Brandi (1956: 191), a relação espacial entre interno e externo como estrutura da imagem arquitetônica impõe que “in ogni suo momento la forma dell’architettura sia al tempo stesso esterna ed interna a se stessa, e non che si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra, né possa darsi il altro modo che così.” Se pensarmos que, há muito, não se distingue (conceitualmente) o espaço da arquitetura daquele da arte, não apenas temos uma correspondência óbvia, formalística (poderíamos pensar nas fitas de *moebius* de Max Bill ou em Lygia Clark), mas uma possível chave de interpretação para obras que, em seus espaços, questionam o que é dentro e fora, interno e externo, não exatamente no espaço existencial, mas naquele fenomenológico da experiência da arte: como os penetráveis de Hélio Oiticica (e o nome aqui é uma casualidade) ou as *esculturas para todos os materiais não transparentes* de Waltercio Caldas.⁷⁰ No caso dos nossos objetos,

⁷⁰ Agnaldo Farias escreve: “Essas esferas, do mesmo modo como outros objetos do artista, demonstram mais uma vez ao olhar que elas não estão no espaço mas são o próprio espaço.” FARIAS, A. A. C. *Esculpindo o espaço: A escultura contemporânea e a busca de novos modos*

como pensá-los a partir da relação espacial de interno e externo? São desenho, escultura ou arquitetura? O tema será retomado no terceiro capítulo.

Uma vez realizado um exercício de aproximação da estética brandiana visando à melhor compreensão de sua teoria da restauração e de sua validade para a arte contemporânea, retomemos as questões teóricas do restauro, para avançar no que se apresenta como uma atualização do debate.

Atualizando o debate

Atualizar o debate. Assim Giorgio Bonsanti⁷¹ propõe discutir as questões referentes ao restauro da arte contemporânea, e não fazendo tábula rasa das discussões precedentes e das aquisições teóricas já irrenunciáveis – como aquelas de Brandi. Por outro lado, essa atualização é complexa, pois se trata de reunir e cotejar contribuições fragmentárias, esparsas e que descendem de ambientes culturais diversos (e aqui podemos retomar as contribuições italianas). Se estivermos de acordo com Lícia Vlad Borelli,⁷² não vimos, ainda, nascer uma nova teoria do restauro, e então é incontornável que essa atualização ocorra a partir de Brandi. Já demonstramos que a mais recente “teoria”, aquela de Cometti, faz essa atualização a partir de Brandi, e que aquelas formulações pioneiras, de Althöfer, também. O autor, aliás, chama atenção para a validade de Brandi e para a sua necessária reinterpretação para a arte moderna e contemporânea:

La teoria di Brandi non solo contiene indicazione verso singoli aspetti del restauro dell'Arte Moderna, come il restauro di oggetti dove il degrado è intenzione artistica, ad esempio nel caso di Dieth Roth, ma richiede anche al riguardo dell'Arte Moderna e Contemporanea la “giusta” interpretazione per la conservazione e il restauro. (ALTHÖFER, H; BEHRMAN-FRIGERI, M, 2008: 52)

O comentário dessas atualizações, dentro desta tese, limita-se às discussões teóricas, ainda que as mudanças mais significativas tenham ocorrido, de fato, a partir de uma constante e necessária atualização técnica, única atualização realmente necessária, como nos lembra Michele Cordaro: “Não é necessária uma nova teoria, é sobretudo necessária uma aprofundada pesquisa científica e técnica, e claramente voltada aos meios físicos para colocá-la em prática”⁷³ e corroborado por Marco Ciatti (2009: 333): “é aos princípios que se

⁷¹ Empresto o título de seu artigo, BONSANTI, G. Per un aggiornamento sul restauro dell'arte contemporanea. In: TERRAROLI, Valerio; VARALLO, Franca; DE FANTI, Laura. *L' arte nella storia*. Milano: Skira, 2000. Sobre a produção filosófica de Brandi como um todo, David Borsa afirma: [...] il sistema di Brandi non è autonomo, ma vive su un riferimento esterno che è l'arte e questo riferimento è anche visto come un rapporto aperto, in una continua opera di necessario aggiornamento. Cf. BORSA, D. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000, p. 26. Atualização [aggiornamento], é também o vocábulo utilizado por Claudio Varagnoli e por Giovanni Carbonara durante as discussões sobre o tema da tese, aos quais agradeço pela acolhida durante a realização de meu estágio de pesquisa em Roma.

⁷² “[...] rimane il fatto che nessuna ulteriore teoria è spuntata all'orizzonte...” cf.: BORELLI, L. V. *Etica della conservazione e tutela del passato*. Roma: Viella, 2012, p. 82. Marco Ciatti nos lembra que, no século XX, na Itália, Umberto Baldini também publicou uma “teoria”, mas “colocando-se em continuidade com ele [Brandi] e nela aprofundando alguns temas” CIATTI, M. *Appunti...*, 2009, p. 333.

⁷³ E completa: “Dovranno essere più sicuri, più affidabili, meno invasivi questi mezzi per consentire il mantenimento, il più a lungo possibile, delle qualificazioni estetica e storica della nostra eredità culturale.” CORDARO, M. Introduzione... [1994] 2000, p. 28. Elaboração análoga Cordaro fez também para a arte contemporânea: “Sicuramente, dal punto di vista scientifico e tecnologico, la conservazione dell'arte contemporanea esige conoscenze e qualità di intervento che non possono essere mutuate dall'esperienza del restauro dell'arte antica, ma non a tal punto, secondo il mio giudizio, da scardinare l'apparato teorico e metodologico che la moderna pratica del restauro, storicamente e criticamente controllata, ha

deve permanecer fiel, e não às técnicas de realização que, ao contrário, devem poder evoluir e melhorar”. E, como afirma Basile (2009), a referência a esses princípios deve ser feita sempre de maneira crítica. Passando do momento operativo para aquele teórico, Basile é categórico:

Quanto alla teoria cui fare riferimento, non ne esiste (a mia conoscenza e nella nostra cultura) un'altra oltre a quella di Brandi: con la quale pertanto il rapporto non può essere eluso, senza feticismi ma anche senza sommarie liquidazioni – tenendo comunque sempre presente che in Brandi (come si è detto) la teoria del restauro fa tutt'uno con la teoria dell'arte.

Uma primeira questão que deve ser colocada, a fim de circunscrevermos nosso debate é: estamos tratando do restauro contemporâneo ou do restauro do contemporâneo? Falar de Giotto é restauro contemporâneo, ainda que o objeto seja antigo; falar de Ai Weiwei é restauro contemporâneo e do contemporâneo ao mesmo tempo. Não pode, ou não deveria, existir restauro que não seja contemporâneo, pois o momento metodológico que o caracteriza é sempre o presente. E por isso é uma falácia falar em restauro tradicional, no sentido pejorativo, e contrapô-lo ao restauro contemporâneo (mais uma vez, a questão de chamar de teoria clássica, moderna, contemporânea). Mesmo porque, se concordarmos que uma unidade metodológica existe, o restauro do contemporâneo coincide, teoricamente, com o restauro do não contemporâneo.⁷⁴ E então voltamos ao restauro, sem classificações, como sugere Basile (1995):

Certo quando si parla di arte contemporanea, nulla sembrerebbe più necessario, ma anche più problematico, di una delimitazione di campo, a cominciare dall'aspetto semantico: a meno che non ci si voglia accontentare di un'espressione, “il contemporaneo”, che, per essere onnicomprensiva, non pare possa veramente venire incontro all'esigenza di articolazione e susseguente accorpamento in classi omogenee, indispensabile (si sostiene) per chi deve svolgere attività concreta di salvaguardia e tutela.

E por isso, é válido lembrar, o título da tese não é “restauro da arte contemporânea”, pois se trata, antes, de restauro. Mais que classificações, o que se torna necessário é a retomada de uma abordagem teórica consistente. Por teoria entende-se um texto, sucinto que seja, como aquele de Brandi, que se ligue a uma reflexão teórica ampla e à possibilidade de uma verificação prática. Não se trata de diminuir a relevância dessas novas contribuições – sejam elas artigos, livros ou teses –, mas situá-las dentro de um panorama que é grande e complexo. Ninguém negaria a relevância de Paulo Coelho para a criação de uma cultura do livro no Brasil, mas tomá-lo por Machado de Assis é achatar a

saputo elaborare.” Cf.: CORDARO, Michele. Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea [1987]. In ANGELUCCI, S. (org.). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Fiesole: Nardini Editore, 1994, p. 74.

⁷⁴ Sobre o uso acrítico de definições como “restauro do moderno”, “restauro dos monumentos” e “restauro arqueológico”. Cf. VARAGNOLI, C. Un restauro a parte?. *Palladio* n. 22, luglio-dicembre, 1998. Do mesmo autor, cf. *Ruderi e restauri: sperimentazioni in Abruzzo*. In: VARAGNOLI, C. (org.). *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici* [Atti del convegno]. Chieti-Pescara. Roma: Gangemi Editore, 2003b.

produção literária de maneira vergonhosa. As informações indispensáveis para a construção de nosso recorte acabam por se sobrepor em diversas fontes, e a referência a cada uma delas tornaria a leitura ainda mais truncada. Optou-se por indicar ou os primeiros textos que tratam do assunto (localizando-os no tempo) ou, em sentido inverso, os mais recentes, atestando a recorrência ou a atualidade dos temas. Finalmente, ainda que a literatura de vários países tenha sido consultada, mostrou-se não apenas coerente, mas também pertinente colocar em evidência os autores que dialogam diretamente com Brandi – e por isso a recorrência de alguns nomes.

A atualização teórica, como visto, vem sendo feita, majoritariamente, por meio de contribuições pontuais, artigos, e não por meio de volumes completos dedicados ao tema, em que um autor poderia desenvolver com maior profundidade o assunto. As exceções aparecem apenas recentemente,⁷⁵ começando por Muñoz-Viñas,⁷⁶ Rava e Chiantore, e, finalmente, Cometti. Francesca Valentini (2009: 6) colocou a questão de forma muito clara e direta: “Como não há uma arte contemporânea, não há uma teoria da conservação da arte contemporânea.” E é nesse sentido que, dentre todos os recentes volumes analisados, o livro de Cometti apresenta-se como a formulação mais coerente: não se propõe uma nova teoria da restauração, mas uma construção filosófica da arte contemporânea, voltada ao problema da conservação-restauração. E se assim for, e se concordarmos com Maria Andaloro⁷⁷ de que Brandi não elaborou uma “teoria estética do restauro”, mas sim tenha ancorado o restauro na estética, temos formulações absolutamente diversas, e que não concorrem entre si. Ainda que Cometti não concorde com muitas das formulações de Brandi quando interpretadas para o restauro da arte contemporânea, ao fim e ao cabo, ele nos possibilita ler a *Teoria da restauração* a partir de uma teoria da arte.

Uma contribuição bastante precoce, não para a arte contemporânea, e sim para a arquitetura, mas que esclarece pontos relevantes para os nossos objetos, é o livro publicado por Giovanni Carbonara em 1976: *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauri dei monumenti*. Na introdução de seu livro, Carbonara (1976: 30) comenta a unidade metodológica que o perpassa:

[...] non esiste una differenza di metodo teorizzabile fra i problemi che pone la

⁷⁵ De uma bibliografia recente valeria citar o livro de Schinzel, mas que também se trata de um compilado de textos anteriormente publicados. Ou então o trabalho de Barbara Ferriani e Marina Pugliese, mas que é voltado especificamente ao problemas das instalações. Cf. SCHINZEL, H. *Touching vision*. Brussels: VUB, 2004; FERRIANI, B.; PUGLIESE, M. *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*. Milano: Electa, 2009.

⁷⁶ É preciso atenção a um mal entendido: a teoria de Salvador Muñoz Viñas não é voltada à arte contemporânea, mas é uma suposta “teoria contemporânea”. Esse apelo à contemporaneidade, já no título, abriu caminhos para que suas elaborações fossem citadas com frequência no debate do restauro da arte contemporânea. Mas o restauro é sempre contemporâneo, como será debatido na sequência.

⁷⁷ No original: “Penso infatti – solo per avanzare qualche nota, ma il tema meriterebbe ben altro spazio – che Brandi non abbia elaborato ‘una teoria estetica del restauro’, così come riteneva Giovanni Urbani ripreso da Zanardi, sebbene abbia ancorato il restauro all'estetica per riscattarlo da una dimensione di empiria diffusa, che è cosa del tutto diversa.” Cf.: CATALANO, M. I. Il riconoscimento ..., 2014, nota 31, p. 316.

ricucitura di un tessuto urbano lacerato o l'interrotta figuratività di un monumento guasto o di un esempio di cosiddetta arte "minore": si tratta sempre di reintegrare un'immagine nel rispetto delle due fondamentali istanze, l'estetica e la storica.

E que, mais uma vez, lembra-nos que a dialética do restauro se resolve na bipolaridade de Brandi e que, se bem interpretada, como o fez Carbonara (1976: 198), possibilita-nos enfrentar outros problemas, como o do uso ou função, nessa bipolaridade: "È anche un'adesione alla tesi di Brandi che, riducendo a due le tre stanze, storica, estetica e pratica già proposte dal Riegl, vede l'ultima sempre e comunque ricondotta alle prime due."

Tomemos então um desses "primeiros" textos, não nos já citados congressos especializados, mas publicado em 1986 em *Art e dossier*, uma revista de arte de ampla circulação na Itália.⁷⁸ O texto, assinado por Anna Imponente, começa por dizer que "[serão encontradas] nestas páginas uma inédita panorâmica sobre este mundo [do restauro da arte contemporânea] ainda a ser descoberto" e vai tratar da maioria dos temas que ainda fazem parte dos debates, mais uma vez, sintetizados nos problemas dos materiais empregados, da passagem do tempo, da relação com o artista contemporâneo e da necessária produção de documentação. Ao fim do artigo, indica algumas "publicações fundamentais", nos quais aparecem artigos de Antonio Rava, Giulio Carlo Argan, e a *Teoria da restauração* de Brandi.

Giuseppe Basile (1995: 3), em seminário organizado em 1995, lembra do papel fundamental desempenhado pela GNAM que, como vimos, já na década de 1960, chamava atenção para uma necessária atualização dos procedimentos técnicos e da criação de laboratórios especializados, e se ressentia da ausência do ICR na colocação da discussão à época. Ainda assim, seguiam essas discussões algumas pessoas ligadas ao Instituto, a começar pelo próprio autor e Maria Grazia Castellano que, anos mais tarde, seria responsável pela instalação do laboratório dedicado à arte contemporânea no ICR. Castellano (2000: 538) foi também responsável por redigir o vocábulo "restauro delle opere d'arte contemporanea" para a Enciclopedia Treccani, no qual se lê:

Sebbene non vi siano ancora metodi e criteri generalmente applicati per la conservazione e il r. dell'arte contemporanea, data la sua variegata gamma espressiva, si deve prendere atto che in ambito internazionale si tenta di formulare criteri-guida o modelli operativi che consentono di eseguire interventi non arbitrari, storicamente, esteticamente e tecnicamente coretti, e rispettosi dei principi deontologici. Fondamentale è il riferimento a un'impostazione metodologica di base, che può coincidere con i principi teorici del r. applicati all'antico validamente espressi nella Teoria del restauro di C. Brandi (1963).

A insistência nos nomes próximos a Brandi não significa que as ideias ou formulações sejam todas idênticas ou concordantes num primeiro momento. Fa-

⁷⁸ Considerando as fontes analisadas, esse texto parece ser de fato o primeiro a tratar do tema ou ao menos com ampla visibilidade na Itália, mas não foi incluído no item das "contribuições pioneiras", pois se tratou de um evento local, mas que sem dúvida influenciou na organização daquele que é considerado o primeiro congresso internacional sobre o assunto na Itália, realizado no ano seguinte, em 1987, em Rivoli, tratado no item anterior.

çamos uma comparação aparentemente simples: para Giuseppe Basile (2009:15), a questão da arte contemporânea é *como* restaurar, e não *se* restaurar, e justifica sua posição:

Purché – a scanso di equivoci – si intenda "restauro" non nella accezione tradizionale (restrittiva e, nel caso specifico, poco funzionale) di intervento diretto sull'opera per ripristinarne la funzionalità fisica e/o formale, ma nel significato, ormai consolidatosi, di sistema complesso e interdisciplinare di studi, indagini, progetti, sperimentazioni, interventi indiretti di prevenzione e, solo in casi limitati, interventi diretti sull'opera.

Já para Antônio Rava, Maria Cristina Mundici (2013:10) e Massimo Carboni (2014: 19; 2017: 61),⁷⁹ antes de perguntar-se *como* conservar, é necessário perguntar-se *se* conservar, e justificam: "impone domandarsi – forse ancor più radicalmente – se esse [le arti] vadano tutelate e protette non *con* il restauro ma *dal* restauro. Può sembrare paradossale [...], ma proprio l'azione di tutela deve preservare e salvaguardare il *diritto alla scomparsa dell'opera*."

Essa aparente contradição (entre a sequência das questões) ocorre, primeiro, e sempre, pela falta de atenção aos vocábulos: Basile usa restauro, em sua acepção alargada, brandiana, como momento metodológico – e então colocar a questão já é restauro –; Carboni usa conservação, como procedimento prático – e então realmente algumas obras não chegam ao *como* ser conservadas. É na frase transcrita de Carboni que encontramos a equivalência entre as ideias: ser tutelado *pelo* restauro (no sentido alargado), e talvez não *com* o restauro (no sentido prático), uma clara alusão, se quisermos, à formulação de Brandi (2004:93): "... sublinho, não apenas *na* restauração, mas *pela* restauração."

Passemos então a exemplos fora do ambiente italiano: Ursula Schädler-Saub (2019: 5) – que foi a responsável pela tradução de Brandi para o alemão –, em um recente artigo, sentenciar:

This balance [entre as instâncias histórica e estética] can bridge the gap between two apparently irreconcilable positions, i. e. between the mere conservation of the handed-down conditions and the aesthetic demands of a work of art, in its own time as well as at present. These aesthetic demands today can perhaps also be defined as requests of an appropriate presentation of cultural heritage from the point of view of the involved communities and stakeholders.

Essa é uma leitura responsável do texto, pois enxerga na bipolaridade proposta por Brandi a possibilidade de tratar de temas que não foram expressamente tratados na *Teoria*. Assim, pode-se ler as necessidades dos *stakeholders* nessa bipolaridade (talvez mais na histórica que na estética), bem como se pode ler a "poética" dos artistas por meio da estética – o que não é nenhum malabarismo,

⁷⁹ As formulações são quase idênticas. Sendo a frase citada um dos acréscimos ao texto publicado por Carboni em 2010, acredito que o tenha feito a partir da leitura de Rava e Mundici, ainda que não cite a fonte. Não podendo precisar a origem da formulação, ficam as duas fontes citadas aqui. Por sua vez, a maneira de colocar a questão (do se antes do como) aparece já em Althöfer (1991 [1980]: 147), cujo volume em italiano foi organizado por Mundici.

afinal é função da estética pensar a poética, e não exatamente o contrário.

Não é exagero falarmos em leitura responsável quando, ainda hoje, vemos interpretações frouxas ou tendenciosas. Insistindo na bipolaridade de Brandi, tomemos outro exemplo publicado no mesmo volume, de Wolfgang Baatz (2019: 67): “Whereas Riegl related his values to both history and art in contrast to him in Italy Cesare Brandi, one of the most influential persons in conservation ethics, put stronger emphasis on the art aspect.” Não há nada de errado nas informações, mas a forma que tomam é desequilibrada e pode levar a interpretações equivocadas: Brandi distinguiu, mas não separou, instâncias estéticas e históricas, em uma bipolaridade dialética, que exige algum equilíbrio, jamais anulação de um ou outro; e na resolução de um possível desequilíbrio, a questão da artisticidade teria prevalência – mas sempre com atenção e respeito à historicização a qual se submete a obra. Exemplo disso é a análise que faz do *Vulto Santo* no capítulo dedicado ao restauro segundo a instância estética:

Contrariamente àquilo que se poderia pensar, em uma dedução mecânica, seria de fato a augurar a remoção daqueles elementos posteriores; mas seremos avessos a isso. [...] Parece-nos que o valor de obra de arte não seja assim tão prevalente, no *Vulto Santo*, de modo a poder cancelar a importância do seu aspecto histórico, e por isso seremos da opinião de manter nele esse aspecto documentário que conserva e que por si só é relíquia histórica importantíssima [...] É, em suma, sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou de outra instância na conservação ou na remoção das adições. [grifos nossos] (BRANDI, 2004: 84-85)

De qualquer forma, se olharmos para a totalidade do texto, Brandi está tão preocupado em formular as questões ligadas à história quanto aquelas ligadas à estética. Se retomarmos o texto de Riegl, veremos então que tratou de “ambos”, mas ele sim com ênfase nos aspectos históricos. Seja como for, dar ênfase a um não significa ignorar o outro. Retomar os dois, juntos, é fundamental para se pensar as questões impostas pela arte contemporânea.

Buscou-se mapear temas, assuntos e informações recorrentes, para que se pudesse compreender quais deles são mais relevantes para nossa discussão ou, ainda, que devem ser melhor contextualizados ou mesmo atualizados. Refuta-se, energicamente, uma lista fechada de itens, sendo esta apenas um instrumento de organização, ou como diz Basile (1995: 2), necessária para fins tão somente operacionais. Os temas se mostram de formas diferentes a cada leitor, e mesmo os dados são lidos a partir de um interesse prévio, que jamais pode ser universal. Ao fim e ao cabo, todos esses problemas podem ser sintetizados na dúplici polaridade estética e histórica preconizada por Brandi (que não devem ser lidos como “valores”⁸⁰ estético e histórico, como veremos a seguir, mas na bipolaridade, como algo incindível). Temas não devem ser confundidos com

⁸⁰ Muriel Verbeeck também chama atenção para isso em recente artigo sobre Brandi. Cf.: VERBEECK, M. Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la *Teoria*. *Conversaciones* n. 7, Junio 2009.

classificações. Basile insiste (1995: 2-4): “Ed in realtà non può non apparire un controsenso l'intenzione di classificare una realtà in continua evoluzione, tanto più quando questa realtà è caratterizzata dalla tendenza alla variazione, alla differenziazione – del resto in modo pienamente cosciente e riflesso.” E então a solução é clara: “Più che classificazione tipologiche potranno allora essere fatte aggregazione per omogeneità di problematica, tanto da costituire come repertori, aperti però ad ogni nuovo apporto di esperienza in funzione di reciproco scambio.”

Maria Grazia Castellano (1995: 26), por sua vez, chama atenção para o fato de que, mesmo dentro da produção de um único artista, existem variações (ou seja, nem mesmo um único artista pode gerar uma única classificação, mas várias – designadas pela própria obra) e conclui que “L'analisi della struttura concettuale e formale deve pertanto essere eseguita caso per caso: ciò che non varia, tuttavia, sono i principi teorici, grazie ai quali l'intervento di restauro non si trasforma in un atto arbitrario.”

Essa variedade pode ser vista no “Projeto Burri”⁸¹ realizado sob a direção de Giuseppe Basile, numa parceria entre o ISCR e a Colezioni Burri. O projeto contemplou a instalação de um canteiro didático para elaboração de fichas do estado de conservação de 50 obras, a partir de observação direta, visual. Também foram feitas análises críticas, a partir da literatura disponível, mas também a partir de cada obra, suas técnicas de execução e seus elementos constitutivos. A partir desse primeiro levantamento, duas obras (*Tutto Nero*, 1956 e *Bianco e Nero*, 1971) foram selecionadas para receber uma intervenção direta, e foram objetos de análises ainda mais aprofundadas (dos suportes em madeira e tecido às transformações pelas quais passaram ao longo dos anos); e submetidas a inspeções e análises biológicas e físicas (com riflettografia infravermelho, radiografia e levantamento scanner laser 3D entre outros), a partir de testes não invasivos e modelos, ou a partir de pequenas amostras. Após o término do restauro dessa duas obras, foi publicado um dossiê que contém textos assinados pelos responsáveis por cada frente de trabalho, amparados por ilustrações (das fichas criadas, passando por imagens de “antes e depois” até imagens das análises microscópicas e das nuvens de pontos) e bibliografia – e que não deixa dúvidas em relação à qualidade do projeto e ao percurso que contempla a produção, a documentação, a difusão e o restauro. O projeto mostra que as obras de Burri não constituem um conjunto uniforme, mas bastante heterogêneo e que assim deve ser encarado, são casos “de alguma forma iguais e contrários.”

Essas classificações e agrupamentos, recorrentes na literatura especializada, não devem ser tomadas de maneira genérica, pois uma mesma questão pode suscitar caminhos diversos de acordo com a obra em análise. Retoma-se Althöfer: obras acionadas a motor, por exemplo, é uma classificação genérica, da qual não resulta um corolário. Essa classificação, ainda que tenha colabo-

06 Alberto Burri, *Bianco e Nero*, 1971, antes do restauro

07 Alberto Burri, *Bianco e Nero*, 1971, depois do restauro

[Fonte: BASILE, 2009]

⁸¹ Para mais detalhes do projeto Burri, cf. BASILE, G. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009.

rado para a identificação dos novos problemas impostos pela arte moderna e contemporânea, acarreta muitas vezes seu uso inadequado.⁸² O problema de uma obra de Abraham Palatnik é absolutamente distinto do problema de uma obra de Julio le Parc, que, por sua vez, é absolutamente distinto numa obra de Chelipa Ferro, e assim por diante. Como nos lembra Basile (2010: 21), uma teoria do restauro não pode ser um manual:

Naturalmente non è intenzione mia, né degli altri partecipanti ai dibattiti cui prima accennavo, sostenere che questi e altri possibili “varchi” brandiani siano sufficienti a rispondere a tutti gli interrogativi posti dal restauro e dalla tutela dell’arte contemporanea, se non altro per il fatto incontrovertibile che Brandi aveva sempre negato l’utilità di un “manuale del restauro”, ritenendolo palesemente contraddittorio: utile è, infatti, fornire il metodo, non soluzioni bell’e pronte, perché in tal caso ne risulterebbe inficiato il carattere critico e, pertanto, problematico e assolutamente non “casistico”, del restauro.

A adoção desse sistema classificatório, ainda que sirva para a estruturação de laboratórios de restauro ou mesmo para o direcionamento de pesquisas teóricas, não deve desconsiderar a progressão dos problemas a serem encarados. Em 2006, a Whitechapel Gallery de Londres e a MIT Press deram início a uma série intitulada “Documents of Contemporary Arte”.⁸³ A variedade de títulos⁸⁴ dá conta da complexidade em que a arte se encontra hoje (e, por conseguinte, as disciplinas que se relacionam a ela, como a Estética, a História da Arte e o Restauro). Longe de esgotar cada assunto, a série é estruturada como *readers*, e não como tratados ou teorias, reunindo textos produzidos em tempos e lugares diversos. Ou seja, demonstra que a progressão dessas questões é exponencial e que possuem abordagens das mais variadas. No que concerne à definição de restauro de Brandi, dois volumes são de especial interesse: tempo⁸⁵ e matéria,⁸⁶ temas que serão retomados adiante.

⁸² A esse respeito, deve-se salientar que o “programa em cinco pontos” tratava-se de uma repartição que visava a organização de pesquisas vindouras, e não de uma conclusão estanque: “Nonostante la caótica abbondanza di tecniche e material, delle loro combinazioni e impieghi, e del concetto di ‘ideologia’ nell’arte (che dal punto di vista dela conservazione è ancor meno comprensibile), è comunque possibile e necssario compiere una ripartizione che semplifichi questo programma di ricerca. Sono cinque i settore principal su cui lavorare.” Cf. ALTHÖFER, H. Programma in cinque punti per la conservazione dell’arte contemporanea. In ALTHÖFER, H. *Il restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini Editore, 1991, p. 48.

⁸³ Sobre a série, lê-se “Each volume in the series is a definitive anthology on a particular theme, practice, or concern that is of central significance to contemporary visual culture. The artists and writers included in these books, like the guest editors who conceive them, represent the diversity of perspectives, generations, and voices defining art today” como descrito no site da Whitechapel Gallery.

⁸⁴ Os títulos publicados até agora são: Information, Animals, Queer, The Magazine, Materiality, Moving Image, Systems, Ethics, Sexuality, Exhibition, Networks, The Object, Time, The Market, Documentary, Abstraction, Dance, Memory, Nature, The Studio, Ruins, Education, Sound, Painting, Failure, The Sublime, Chance, Situation, Utopias, Beauty, Appropriation, Colour, The Everyday, The Gothic, The Artist’s Joke, The Cinematic, Design and Art, The Archive, Participation.

⁸⁵ Cf. GROOM, A. (ed.). *Time*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2013.

⁸⁶ Cf. LANGE-BERNDT, P. (ed.). *Materiality*. Cambridge: The MIT Press; London: White-

E se Althöfer é normalmente lembrado pelas categorias que criou (sejam cinco, sejam três), menos comentado é seu texto “Fragmento e ruína”, publicado em 1977 na revista *Kunstforum*.⁸⁷ Esse sim um texto em que os problemas do restauro da arte contemporânea são ponderados em relação a uma visão ampla do restauro, não a partir de questões técnicas, mas de suas questões fundantes: o tempo e a matéria. Althöfer nos mostra como as características de fragmento e ruína passam a compor um vocabulário dentro da produção artística, e de como isso é um sintoma de nosso tempo (e podemos dizer que esse sintoma não é exclusivo daquele momento mas se arrasta até hoje). O tema, recentemente, foi retomado de maneira muito interessante por Ascensión Hernández Martínez (2013), ao tratar do restauro arquitetônico das últimas décadas que se volta a esse estado fragmentário e ruinoso do patrimônio, em que a arte contemporânea possui um papel relevante em boa parte das intervenções analisadas;⁸⁸ e também por Donatella Fiorani (2018). No ambiente brasileiro, poderíamos pensar em ações efêmeras tão distintas como o Arte/Cidade, a ocupação Matarazzo e a ocupação Nove de Julho. Não é o caso de analisar cada uma delas em profundidade, mas essas três iniciativas nos mostram como o estado de fragmento e ruína é dos mais profícuos para a exploração artística. Sobre esse tipo de apropriação, Aracy Amaral⁸⁹ escreve:

Assim, apropriar-se de um determinado território (de uma arquitetura escolhida, arruinada, mal-conservada, preservada ou abandonada) e deste fazer mais que uma cenografia, transformá-lo em contexto para atitudes, gestos, intervenções efêmeras está na raiz de um trabalho que se iniciou sem programação definida, sem manifestos impactantes ou entrevistas gritantes. Mas vêm, porém, em sua continuidade, se configurando como uma “ação” da mais instigante na atualidade neste marasmo da arte, quando o meio cultural é marcado por retrospectivas didáticas ou consagratórias.

Em suas várias edições, o Arte/Cidade sempre buscou lugares “esquecidos” no tecido urbano e que, posteriormente, foram alvo de grandes alterações, mas sem que houvesse uma relação de causa e consequência direta entre a exposição e o que viria a acontecer. A exposição Made by.../ Feito por..., que ficou conhecida como ocupação Matarazzo,⁹⁰ executa um caminho inverso: ali era clara e anunciada a vontade de lançar mão da arte contemporânea para dar

Whitechapel Gallery, 2015.

⁸⁷ A edição original é ilustrada, o que altera a interpretação do texto (como já comentamos, no primeiro capítulo, a publicação do texto de José Resende, “Ausência de escultura”).

⁸⁸ Para citar alguns exemplos que aparecem em seu artigo: a Fundação Pinault, em Veneza; o Matadero, em Madri; Palais de Tokyo, em Paris; MoMA PS1, em Nova York, entre outros.

⁸⁹ O comentário é sobre as ações do grupo “Arte Construtora”, que realizou ações na Ilha da Pólvora, em Porto Alegre, e no Solar e na Casa Modernista, em São Paulo. Cf.: AMARAL, A. Carmela Gross: um olhar em perspectiva [1993]. In: AMARAL, A. *Textos do trópico de capricórnio, Bienais e artistas contemporâneos no Brasil* v.3. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 239.

⁹⁰ Em sua fala no MACRO Asilo de Roma, em 29 de março de 2019, Jacques Rancière fala da pobreza com que a palavra ocupação vem sendo usada no meio cultural, sendo esvaziada de qualquer possibilidade de reflexão crítica: se ocupar designa mesmo o ato de tomar um espaço, uma certa mediação vem sendo operada sobre o termo, confundindo a ocupação (no sentido comum do termo) com o protesto ou ato político (como é comum e dos mais relevantes no caso dos movimentos de habitação no Brasil, por exemplo).

visibilidade ao grande projeto imobiliário do Grupo Allard, e o projeto movimentou cifras consideráveis advindas da iniciativa privada (e subtraídas dos cofres públicos) por meio de leis de incentivo fiscal. Recentemente, a ocupação 9 de Julho realizou uma exposição em alguns de seus espaços: aqui, fragmento e ruína não são opção estética de projeto, mas uma imposição real, que faz os demais exemplos e a crítica (na qual me incluo) parecerem devaneios românticos. A precariedade das políticas de habitação social no Brasil é ali confrontada de maneira absolutamente rigorosa e sensível pelos artistas, pelos moradores e pelos organizadores da ocupação – sem qualquer tipo de financiamento público, sem qualquer tipo de romantização dessa precariedade.

Mas deixemos os fragmentos e ruínas por alguns instantes, e pensemos como poderíamos organizar nossa atualização de maneira mais objetiva. Perscrutando os termos empregados por Cesare Brandi (2004: 30) em sua definição de restauro, como o “momento *metodológico* do *reconhecimento* da obra de arte, em sua consistência *física*, e em sua dúplici polaridade, *estética* e *histórica*, com vistas à sua transmissão para o *futuro*” [grifos nossos] e tendo em mente outros preceitos discutidos ao longo de sua teoria, tem-se, de maneira esquemática: polaridade histórica, momento metodológico e transmissão para o futuro como elementos de diferentes temporalidades, passado, presente e futuro, respectivamente. Essas diferentes temporalidades ganham maior ou menor relevo em diferentes períodos históricos, estão relacionadas a um regime de historicidade (HARTOG, 2015). Consistência física e polaridade estética concorrem para a compreensão de atributos formais e materiais, mas não só. A consistência física e a polaridade estética de um objeto são condições para a atribuição de um predicado estético,⁹¹ que não diz respeito só à forma ou à matéria, mas também ao reconhecimento da obra enquanto produto de uma práxis artística: em último caso, da poética do artista.

Assim, a *Teoria* dá ênfase a dois temas de relevo nas discussões sobre arte contemporânea levadas a cabo nas décadas posteriores à sua publicação: o tempo e a matéria. Ainda que as recentes abordagens sejam novas (porque a produção artística se renovou), a identificação desses temas está dada na própria organização da *Teoria*, ainda que não trate especificamente da arte contemporânea, e basta verificar o seu sumário:

1. O Conceito de Restauração
2. **A Matéria** da Obra de Arte
3. A Unidade Potencial da Obra de Arte
4. **O Tempo** em Relação à Obra de Arte e à Restauração
5. A Restauração Segundo a Instância da **Historicidade**
6. A Restauração Segundo a Instância **Estética**
7. O Espaço da Obra de Arte
8. A Restauração Preventiva

⁹¹ Cf. D'ANGELO, P. *Estetica*. Bari: Laterza, 2011.

Um terceiro tema, central nas discussões recentes, diz respeito à intenção do artista e ao diálogo direto com eles (que, por sua vez, vincula-se à resolução dos problemas de tempo e matéria). É natural que esse tema não apareça na *Teoria da restauração*, afinal, naquele momento, tratava-se majoritariamente (ou exclusivamente) de intervenções em obras cujos autores não eram vivos. Isso não quer dizer que a “intenção do artista” não seja uma questão: ela está impingida na polaridade estética⁹² de alguma maneira e na produção crítica resultante do processo de reconhecimento.⁹³ Ademais, foi tema tratado por Brandi em outros escritos seus.

Em relação a esses outros escritos, retomando de forma sumária a análise apresentada no item anterior, D'Angelo (2006: 129) dá ênfase a três questões que se colocam em relevo na *Teoria da restauração*: o estatuto da matéria e a sua relação com a ontologia da arte; sua condição de teoria da recepção, mais do que de produção da obra de arte; e o tema da historicidade. Ou seja, insiste no tempo e na matéria, e em como Brandi está preocupado com o presente (a recepção de qualquer obra dá-se sempre no presente). Como visto, a *Teoria da restauração*, ainda que seja sim um texto específico dessa disciplina, ganha hoje a possibilidade de ser entendido como texto de estética (ou talvez de uma metodologia estética) dentro da produção de Brandi, tanto quanto *Carmine* ou *Le due vie*. Dito de outra forma, é um texto que nos possibilita ler a produção artística, ainda que não tenhamos como objetivo central o restauro da arte.⁹⁴

Um tema que é aqui desconsiderado, não por negligência, mas porque não pode constituir uma categoria, diz respeito à arte conceitual, ou ao plano das ideias. Essa discussão é inerente a cada um dos temas propostos, pois impõe a discussão da imaterialidade (matéria), da efemeridade (tempo) e da ideia do artista (autor). Ademais, não se pode confundir ideia e conceito inerentes a qualquer produção artística com uma denominação artificiosa e catalográfica da História ou da Crítica de Arte: a Arte Conceitual e seus desdobramentos – que foram e ainda são dos mais relevantes para a arte, mas que não podem ser esvaziados na disciplina do restauro pela simples oposição à materialidade.⁹⁵

⁹² Como já discutido na tese, já em *Carmine*, Brandi detém-se na diferenciação entre o que chamou de *costituizione d'oggetto* e *formulazione d'immagine*. É interessante notar que, na *Teoria*, essa distinção é feita em relação ao tempo, como veremos adiante.

⁹³ “Non è dunque il punto di stazione dell'autore, né il punto di stazione che noi assumiamo per approssimarci all'opera cercando di sostituirci o di riprodurre in noi l'autore in situazione di creare o mentre crea l'opera.” BRANDI, C. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1966, p. 10.

⁹⁴ Digo isso por experiência própria. Hoje temos uma variedade imensa de fontes e abordagens que nos auxiliam a compreender a arte, seja ela antiga ou recente, para além do próprio objeto artístico. Desde que comecei minhas pesquisas, talvez de maneira inconsciente em um primeiro momento, passei a usar esse arcabouço teórico – do restauro –, para minhas leituras da arte: e não estava fazendo isso pensando em “como restaurar” as obras, mas tão somente me comportando como um fruidor. Afinal, o ato da recepção coincide com o do reconhecimento do qual fala Brandi.

⁹⁵ Além do já citado LANGE-BERNDT, P. (ed.). *Materiality*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2015, em que podem ser consultados os textos de Lucy Lippard: “The Dematerialization of Art”, em co-autoria com John Chandler (1968) e “Six Years...” (1973), vale conferir *Materializing Six Years*: para além do título, todas as obras reproduzidas no volume, se são conceituais, estão ali representadas porque adquiriram ma-

Seja erro ou confusão, o restauro da Arte Conceitual não pode retroceder ao restauro de repristinação, que pressupõe a intervenção do restaurador como a usurpação do momento da criação artística.⁹⁶ Essa discussão será retomada no item *não se restaura o que não pode ser restaurado*.

Começando do fim, ou do que distingue esta pesquisa: a interação entre arte, arquitetura e o espaço urbano. Muitos autores⁹⁷ chamam a atenção para a abertura ao tema, já proposta na *Teoria*, em seu oitavo e último capítulo, e que por vezes recebe menor atenção: o capítulo dedicado ao restauro preventivo.

É bastante clara a ideia de que o restauro preventivo atém-se não apenas ao objeto artístico, mas também às suas condições de guarda e exibição,⁹⁸ o que é especialmente interessante no caso de obras de arte no espaço público. Nesse caso, as condições ambientais dizem respeito à própria cidade, e daí a relevância de se pensar, de maneira articulada, o restauro da arte no espaço público com o restauro urbano.⁹⁹ Não se trata de estagnar processos de transformação no tecido urbano ou de suas dinâmicas, mas de compreender que a forma e o processo podem e devem ser solidários, como afirma Milton Santos:

Desse modo avançamos até encontrar um novo tempo na cidade, que hoje nos permite falar da revanche das formas: as formas criadas e que se tornam criadoras, aquelas que, após construídas, como que se levantam e se impõem como aquilo que o passado nos herda e implica uma submissão do presente; um presente submetido ao passado exatamente através das formas, cuja estrutura devemos reconhecer e estudar.

Esse é um dos grandes problemas, hoje, do estudo da história urbana e da história da cidade, mas em todos os momentos as formas criadas no passado têm um papel ativo na elaboração do presente e do futuro. A história da cidade é a das suas formas, não como um dado passivo, mas como um dado ativo e esse fato não nos pode escapar em nossa análise.¹⁰⁰

A elaboração de Brandi não se restringe apenas à matéria do objeto e

terialidade em algum momento – o que pode parecer óbvio, mas é muitas vezes desconsiderado. Cf. BONIN, V.; MORRIS, C. (ed.) *Materializing Seix Years: Lucy R. Lippard and the emergence of Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2012. Ao longo da tese não se busca, de forma alguma, diminuir a relevância da Arte Conceitual, o que se defende é que não sirva de escudo dentro da disciplina do restauro. Para a relevância que essa produção tem no ambiente latino americano, cf. FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015.

⁹⁶ Já no verbete Restauro, de 1949, para a Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti, Brandi afirmava: “[...] i restauratori non sono artisti; sono, in primo luogo, critici, e in secondo luogo tecnici.” Apud D’ANGELO, P. *Cesare Brandi...*, 2006, p. 136.

⁹⁷ Beatriz Mugayar Kühl faz referências recorrentes ao capítulo do Restauro preventivo – tanto em sua produção teórica, quanto em suas atividades didáticas – incluída aí a orientação das pesquisas de quem escreve. Cf. também CATALANO, M. I. *Il riconoscimento...*, 2014.

⁹⁸ Giuseppe Basile considera, assim, o projeto expográfico/museográfico também como atividade inerente ao restauro preventivo. Cf.: BASILE, G., TRAINA, G., PURPURA, A. (org.). *Il tempo restaurato: recupero, restauro e prevenzione della Torre del Tempo di Emilio Tadini*. Palermo: Provenzan Editore, 2013, p. 60.

⁹⁹ Para os temas do restauro urbano, cf. RUFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013.

¹⁰⁰ SANTOS, M. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional*. São Paulo: Edusp, 2013. 5a ed, 1a reimp. [1994 Hucitec], p. 68.

do ambiente que o acolhe, mas também a aspectos não físicos, como consta na *Teoria da Restauração*¹⁰¹ e é reiterado por Giuseppe Basile.¹⁰² Em outras palavras, uma análise atenta de uma obra no espaço público obriga-nos a compreender o próprio espaço, e deveria nos fazer questionar a validade de algumas mudanças efetuadas no tecido urbano. A retirada do monumento a Ramos de Azevedo da avenida Tiradentes, por exemplo, não é um problema exclusivo desse monumento, mas se estende ao edifício da Pinacoteca e à estruturação viária, que, por sua vez, altera a condição do pedestre e a ligação entre duas porções da cidade que nem sequer eram cindidas. Se houvesse ali um reconhecimento da obra, incluindo seu ambiente, não se trataria de reconhecer a inalienabilidade do objeto de seu lugar, mas as próprias condições desse conjunto. O restauro preventivo, nesse caso, voltar-se-ia antes à manutenção dessa configuração (monumentos-vias-circulação) que do próprio monumento. Um contraponto a esse exemplo poderia ser a obra de Tomie Ohtake na avenida 23 de Maio: a obra é destinada a essa estrutura viária de circulação motorizada e em alta velocidade,¹⁰³ ou seja, não se trata de defender ingenuamente um desenho pretérito, de escala pedestre ou bucólico, mas de enfrentar as individualidades de cada situação.

No que concerne à arte contemporânea em geral, o restauro preventivo deve ser considerado já no momento de exposição da própria obra. Massimo Carboni (2010: 29) nos lembra que um projeto expográfico/museográfico é, por si, um ato de restauro preventivo, assim como ações educativas e de documentação:

La prima e decisiva azione di tutela potrebbe infatti essere, in molti casi, quella diretta ad assicurare per quanto possibile le condizioni per non intervenire, ponendo dunque al centro la scelta del restauro preventivo (nozione, come noto, brandiana) e cercando di svilupparne fino in fondo ogni dimensione prima di tutto in termini museografici (ambientazione e collocazione delle opere; continuo ampliamento, sviluppo e costante accessibilità dell’archivio audiovisivo documentale; didattica formativa rivolta al pubblico ecc.).

Já no capítulo que precede o Restauro preventivo, em que trata do Espaço da obra de arte, Brandi (2004:94-95) chama atenção para uma variedade de ações e para os problemas que podem acarretar se não forem tomadas com a

¹⁰¹ “[...] poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocam-se a qualidade da atmosfera e da luz.” BRANDI, C. *Teoria...* p. 40.

¹⁰² “Anche il concetto di restauro preventivo rappresenta una tappa fondamentale nella storia del restauro e resta veramente inspiegabile come non se ne sia messa in adeguata evidenza la maggiore profondità e modernità rispetto al concetto, oggi divenuto corrente, di “prevenzione” che si riferisce essenzialmente alla materialità dell’oggetto, mentre restauro preventivo ne comprende anche l’aspetto non fisico.” BASILE, G. *Didattica formative per la tutela dell’arte contemporanea*. In: IAZURLO, P.; VALENTINI, F. (org.). *Conservazione dell’arte contemporanea: temi e problemi – un’esperienza didattica*. Veneto: Il Prato, 2010, pp. 19-22. Também em BASILE, G. et al. (org.). *Il tempo restaurato...*, 2013.

¹⁰³ Agnaldo Farias, ao tratar dessa obra em suas aulas, explicita a relação da obra com esse lugar. O que teria valor negativo numa apreciação (convenhamos que a avenida 23 de Maio não é um lugar *apreciável*), passa a qualificar a obra, e vice-versa.

responsabilidade inerente ao restauro:

Pendurar um quadro em uma parede, tirar ou colocar uma moldura; colocar ou retirar um pedestal de uma estátua, tirá-lo de seu lugar ou criar-lhe um novo; abrir uma esplanada ou um largo junto a uma obra de arquitetura, e mesmo desmontá-la e remontá-la em outro lugar; eis outras tantas operações que se colocam como outros tantos atos de restauração e, naturalmente, não apenas como atos positivos, mas, antes, o mais das vezes como decisivamente negativos [...]

Mas deixemos para retomar o restauro preventivo em nosso terceiro capítulo, quando estivermos mais próximos de nossas obras. Passemos à matéria e ao tempo na arte contemporânea, e pensemos em como esse ato crítico, comum à arte e ao restauro, é o que mais uma vez corrobora a validade da teoria brandiana para a arte contemporânea, como nos lembra Cordaro (1994 [1987]: 75):

Risulta pertanto pienamente valido il fondamento del restauro come atto critico, che indaga e valuta la struttura formale dell'opera, come è stata realizzata, e l'intenzionalità che la sorregge, nel suo rapporto di strettissima integrazione coi materiali che consentono il suo manifestarsi comunicando la sua particolarissima specificità.

O texto que segue não trata dos temas de maneira apartada, pois um tem relação direta com o outro, sendo a divisão meramente formal – e basta retomar o texto da *Teoria* para constatar como eles se sobrepõem nos capítulos.

Matéria

A matéria da obra de arte é questão central no restauro da arte contemporânea, seja por questões técnicas (que colocam a cada dia novos problemas em relação à conservação/ decomposição de seus aspectos físico-químicos), seja por questões conceituais (os diferentes valores – positivos ou negativos – que são atribuídos aos materiais, ou que eles mesmos reclamam na obra de arte). Há de se lembrar, porém, que a matéria da obra de arte, como exposto na teoria brandiana (2004: 40), não diz respeito apenas à sua própria consistência física: “[...] poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocam-se a qualidade da atmosfera e da luz.”

Em *Disegno della pittura italiana*, Brandi (1980: 4-5), ao fazer uma leitura semiótica da *flagranza* (que, como vimos, é conformada em sua materialidade e comporta, ou antes, possibilita a identificação e individuação do que é estrutura e aspecto, do que é signo e imagem), afirma: “Questo rapporto di base con la flagranza non riguarda solo pittura e scultura, per attenersi alla distinzione usuale anche se approssimativa fra i modi di datità delle arti, ma anche l'architettura, dove la flagranza è in primo luogo lo spazio in cui noi viviamo, la terra, il cielo, l'aria.” Essas passagens demonstram como a matéria, para Brandi,

está longe de ser um problema de resolução técnica, físico-química, mas ganha outros contornos, muito mais generosos, como o do *espaço em que vivemos*. E não é esse um dos temas mais caros à arte contemporânea? Voltemos à matéria em seu entendimento comum – o que tem massa e ocupa espaço.

Heinz Althöfer (1991 [1987]: 9-36) lembra que muitos problemas ligados à matéria não são novos, ainda que sua problematização seja recente, e vale-se da produção pictórica do século XIX como exemplo. Michelle Cordaro (1994: 73, 75) vai ainda mais longe, e cita como exemplo o uso concomitante de óleo e têmpera em pinturas de Ticiano (c. 1490-1576), Veronese (1528-1588) e Caravaggio (1593-1610), e que acarretou em restauros desastrosos. Diante do que enuncia: “La cautela che è d'obbligo per la pittura contemporanea non può non essere invocata con altrettanta forza per un dipinto di arte antica”, reafirma a validade do fundamento do restauro como ato crítico e da pertinência da teoria brandiana para a arte contemporânea, “Ammesso che l'arte contemporanea sia pensata e strutturata per essere trasmessa al futuro nella determinazione fisica in cui si è concretizzata.” Entretanto, faz uma ressalva muito clara: “Se manca, in parte o in tutto questa condizione, non di restauro si potrà parlare, ma di approssimazione per il ricordo e la documentazione di un evento.”¹⁰⁴ [grifos nossos]

Ou, como discutiremos a seguir, não se restaura o que não pode ser restaurado. Para os que insistem em colocar o problema a partir do que seriam obras imateriais ou intangíveis, Jean-Pierre Cometti (2015:168, 175) faz uma advertência: essas novas abordagens, se não forem tomadas com cautela, podem causar mais confusão do que esclarecimentos, podem indicar falsos caminhos em vez de novos. Nessa discussão estão incluídos os casos em que não se reconhece, na matéria, sua qualidade de *aspetto*, ou quando se torna tão somente trâmite de uma mensagem. Se na *Teoria da restauração* (pp. 36-37) aspecto e estrutura são duas faces de uma mesma moeda, na arte contemporânea, não raro, aspecto e estrutura são a mesma coisa, não podendo haver prevalência de um sobre o outro (e mais uma vez isso não é problema da teoria, mas de como se resolve essa fusão).

Deve-se entender, como já sugerido, que a matéria, assim como o tempo, é tema inerente a ambas polaridades elencadas por Brandi, por isso que não faz sentido efetuar trocas buscando sanar ou amenizar problemas interpretativos, como Hiltrud Schinzel sugere ao alterar a bipolaridade histórico-estética por matéria-espírito.¹⁰⁵ Como vimos, as polaridades histórica e estética podem ser

¹⁰⁴ A ideia é colocada por Cordaro já em 1987, no seminário de Rivoli, mas as atas são publicadas apenas em 2013. Muitas das ideias são retomadas também em CORDARO, M. Alcuni problemi di método per la conservazione dell'arte contemporanea. In: ANGELUCCI, S. (org.). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea. Fiesole: Nardini Editore, 1994.

¹⁰⁵ Transcrevo a frase – a nota é longa, mas necessária: “Brandi's bipolarity – aestheticism on the one hand and historicism on the other – is being superseded by the bipolarity of material and spiritual content, a tendency which corresponds with today's more anthropocentric worldview which has taken the place of a historical way of thinking.” (2004 [1992]: 29)

08 *Os cem*, 1986, Jac Leirner
[Fonte: ANJOS, 2012]

09 *Penca*, 2014, Thiago Honório
[Fonte: acervo Thiago Honório]

lidas a partir da matéria, mas, se fundidas nela (em um esquema conceitual), perdem exatamente as tensões que deveriam explicitar. Brandi afirma: “A partir desse reconhecimento serão levadas em consideração não apenas a matéria da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade com que a obra se oferece à consciência.” [grifo nosso] Outra sugestão da autora é defender um ponto de vista fenomenológico. Tal defesa já foi feita pelo próprio Brandi (2004: 36, 54-55). Ao tratar da matéria afirma: “Por isso, só nos podemos servir de um ponto de vista fenomenológico e, sob esse aspecto, a matéria se mostra como ‘aquilo que serve à epifania da imagem.’” E depois, ao tratar do tempo, retoma o assunto: “[...] o tempo, além de ser estrutura do ritmo, está na obra de arte, não mais sob o aspecto formal, mas no fenomenológico, em três momentos diversos, e para qualquer obra de arte.”¹⁰⁶ Também não procede quando afirma que Brandi não enfrentou a questão da reprodutibilidade – que, por sua vez, está diretamente ligada à matéria –, é *Eliante* quem a responde: “Donde la sorprendente teoria che l’oggetto in serie è da anteporsi in assoluto a quello eseguito a mano, e che ciascuno degli oggetti in serie, dove allora si avrà identità e non uniformità, conserverà la sua qualità di *originale*.”¹⁰⁷

Vejamos alguns casos que possam esclarecer a discussão. A despeito de poderem ter um percurso semelhante, resultam em obras absolutamente distintas: quem poderá objetar a qualidade de *original* das caixas e das luvas utilizadas por Thiago Honório; ou dos cartões de visita e cédulas utilizadas por Jac Leirner? São objetos seriados, de produção industrial, e que são matéria e imagem nas obras. Como dissociar aspecto e estrutura nesses objetos, que são quase autoportantes? Matéria encarnada de tempo, e por isso não apenas historicizada mas também individuada, antes mesmo de conformarem a obra (e,

Brandi não fala em “estetismo” e “historicismo”, mas sim em estética, artisticidade; história, historicidade. Essa redução ou concisão dos termos é possível, pois se referem a disciplinas nas Humanidades (a Estética e a História). Para além da equivalência sugerida não ser pertinente, de qualquer modo, a autora não articula *geist* às discussões que o termo mobiliza na cultura alemã e tampouco às críticas recentes ao seu uso. Poderíamos pensar que o termo foi uma tradução infeliz de *Zeitgeist*, mas, se cotejarmos os textos da autora, veremos que ela não traduz, para o inglês, *Zeitgeist*, mantendo a grafia original quando quer tratar do “espírito do tempo” (por exemplo, SCHINZEL, 2019). Ela retoma o tema em texto posterior: “It would be possible to see this as a conflict between material and spirit, which causes particular difficulties to the restorer seeking to preserve the spirit of the work by interfering with its material.” (2004 [2005]: 198). As citações são dos artigos “Modern Art – an object for Disposal”, 1992; e “Restoration between art and Science”, 2005, traduzidos e publicados em SCHINZEL, Hiltrud. *Touching vision*. Brussels: VUB, 2004. Não se busca aqui desqualificar a contribuição de Schinzel, que é muito relevante e há muitos anos tem pesquisado temas dos mais significativos (a começar pelos trabalhos com Heinz Althöfer). Entretanto, esses temas muitas vezes são desenvolvidos de maneira equivocada (como as leituras que se faz de Brandi) e acabam – pela relevância e visibilidade que têm – sendo propagados (Santabárbara Morera, 2014). Um último comentário: o texto de 1992 antecipa as ideias depois propaladas por Muños Viñaz, de uma filiação antropológica do restauro.

¹⁰⁶ BRANDI, C. *Teoria...* pp. 36 e 54-55. Em relação à fenomenologia em Brandi, cf. D’ANGELO, P. *Cesare Brandi...*, 2006, em especial o terceiro capítulo “Le radici fenomenologiche dell’estetica di Brandi”, pp. 41-48.

¹⁰⁷ Neste caso, a atribuição do predicado *original* é um sofisma, que é discutido nas passagens seguintes. Ainda assim, Brandi não se esquivou de tratar do assunto. BRANDI, C. *Arcadio o della scultura. Eliante o della architettura*. Torino: Einaudi, 1956, p. 101.

mais uma vez, historicizada e individuada quando conformam a obra). Matéria que não está dissociada de um significado ou ideia, mas que é o próprio significado e ideia, tomando centralidade no processo criativo.¹⁰⁸ E não seria suficiente a bipolaridade histórica e estética, concretizada naquela matéria, para nos conduzir a uma leitura do tempo, que ali é muito anterior ao feitiço da obra; e que a seleção, coleta e arranjo dessa matéria, somados ao que eram, são o que lhe conferem um atributo estético? E que esse atributo estético não é apenas formal, mas diz respeito às escolhas e aos temas que precedem essa forma, e que informam o trabalho e o público? O enunciado de Brandi, embora sintético, não precisa parecer mais complexo do que realmente é. As obras, superficialmente comentadas aqui, também são bem mais complexas (e distintas entre si) do que aparentam ser.

Assim, a matéria não deve ser analisada tão somente em suas propriedades físico-químicas, mas sempre em relação à obra. Materiais banais ou cotidianos adquirem significados distintos não apenas pelo seu deslocamento (do uso banal ou comercial para o artístico), mas pela função que adquirem na formulação da imagem. Pensemos em algumas obras de Tunga e Rivane Neuenschwander. A série *Lábios*, de Tunga, é composta de esculturas em bronze cobertas por maquiagem. Aqui, um procedimento tradicional (a fundição em bronze) recebe um tratamento novo, a partir de um material banal, a maquiagem. Esse tratamento, que não deixa de ser uma pintura, com variações cromáticas e de saturação, afasta qualquer possibilidade de repetição desse procedimento (de maquiar, pintar) *ex novo*. A pintura ali foi realizada (independente de ter sido realizada pelo artista) e seu tempo de produção fechado.¹⁰⁹ Tampouco os objetos em bronze são estrutura (que se assim fossem poderiam ser “substituídos”). Esses dois materiais – bronze e maquiagem – fazem coincidir estrutura e aspecto. Bastante diferente é o procedimento empregado por Rivane Neuenschwander em *Lugar comum*. A matéria utilizada na obra, o talco, tem alguma afinidade com a banalidade da maquiagem, produtos que se encontram em prateleiras de farmácias e supermercados. Entretanto, o que interessa aqui é um gesto que pode ser atualizado a cada montagem da obra: varrer um retângulo de talco no chão. Esse talco (única matéria, no sentido banal do termo, utilizada na obra) é, mais uma vez, estrutura e aspecto de forma incindível, mas não possui o mesmo papel que a maquiagem na obra de Tunga, por dois motivos: exige que o espaço expositivo seja também matéria da obra (a superfície deve ser inteira-

10 *Morandi no Brasil*, [da série *Lábios*], 1994, Tunga
[Fonte: LAMPERT, 2019]

11 *Lugar comum*, 1999, Rivane Neuenschwander
[Fonte: FLOOD, 2010]

¹⁰⁸ “Oppure l’artista è passato dall’uso di materiali tradizionali dell’arte alle più diverse tecnologie innovative, portando la materia stessa dell’opera al centro del momento creativo.” CHIANTORE, O., RAVA, A. (org.). *Conservare l’arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Electa, 2005, p. 38.

¹⁰⁹ Brandi trata esse período como *duração* (“exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista”). O termo, isolado, pode ser facilmente confundido com tempo que o segue, e que chama de *intervalo* (“inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que nossa consciência atualiza em si a obra de arte”). O terceiro e último tempo definido por Brandi seria o *átimo* (“dessa fulguração da obra de arte na consciência”). BRANDI, C. *Teoria...*, 2004, p. 54.

mente lisa, não importa qual seja essa superfície); e não se coloca como matéria finalizada, mas que deve ser, a cada exibição, atualizada.¹¹⁰ Esses exemplos são suficientes para confirmar que a complexidade do restauro deve sim considerar a matéria, sobretudo o uso que se faz dela. São suficientes, também, para afastar qualquer tentativa de normatização a partir da natureza dos materiais. Ressalta-se, entretanto, que a remontagem da obra de Rivane não se trata de operação técnica de restauro, mas de *refazimento* da obra.¹¹¹

Mas voltemos às obras no espaço público. A discussão mais recorrente recai sobre a produção escultórica e sobre aquela produção referida como “arte mural” ou “arte pública” (uma redução para as obras em espaços abertos). Mais uma vez, essas categorias não podem, por si, balizar as questões. Uma escultura metálica, transportável, como são muitas das obras de Amilcar de Castro ou José Resende, por mais interessantes que possam ser do ponto de vista artístico, não podem ser comparadas, no que se refere ao restauro, às obras de Caldas, Gross e Vieira referidas nesta tese. A matéria dessas obras, incluído aí o espaço em que se inserem, não pode ser confundido com o material do qual são feitas.¹¹²

Tempo

Toda matéria (incluída aí aquela da arte antiga ou tradicional, da arte moderna ou contemporânea) está em transformação, não é perene. Como nos lembra o físico Carlo Rovelli, “As coisas mudam continuamente: chamamos ‘tempo’ a medida, a contabilização dessa mudança.”¹¹³ As diferentes transformações a que estão submetidas as matérias estão em função do tempo, e por isso são discutidas aqui. O que as diferencia é a velocidade da transformação/degradação – que, na prática do restauro, tenta-se evitar ou atenuar, seja nas obras mais antigas, seja naquelas mais recentes.

Ocorre que, para determinadas obras, uma transformação/degradação visível e veloz pode ser parte constituinte do trabalho, bem como sua transfor-

¹¹⁰ A atualização é material, e só depois na consciência. Assim, entre a duração e o intervalo, na obra de Rivane, insere-se um novo tempo – o que traz questões relevantes para o restauro e serão retomadas no próximo item.

¹¹¹ Sobre a obra *Lugar comum*, Rivane afirma que, ainda que consista em um projeto que possa ser feito a cada exibição, não se trata de puro ato mecânico de varrer. A artista admite que não solucionou em muitas de suas obras como se transmite, nessas remontagens, um dado sensível, que mesmo comum e impessoal está sob seu controle. Ao ser questionada sobre *Lugar comum*, respondeu: “o Daniel [assistente] sabe como varrer o talco”.

¹¹² Francesca Valentini é quem chama atenção para essa diferença fundamental, ao tratar do restauro das obras de Alberto Burri: “La differenza fra materia [matter] estética e material [materials] costitutivi indirizza anche le ipotesi conservativi...” Cf. VALENTINI, F. Note sulle vicende conservative della Collezione Burri. In: BASILE, G. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009.

¹¹³ Teórico da Física, Carlo Rovelli vem tratando de temas complexos, como o tempo, de forma a aproximá-los de questões cotidianas e filosóficas – das quais nunca foram apartados –, mas que acabam por ficar limitados às discussões específicas das ciências da natureza. As citações são do livro *Ordine del tempo*, 2017, p. 59., que já possui edição em português: *A ordem do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

mação completa, seu desaparecimento (ou morte, como querem alguns¹¹⁴). No que diz respeito às obras que pressupõem essa degradação ou desaparecimento, não há como tratar da operação do restauro, pois seria como ressuscitar o morto. Ou então obras que estão mais próximas de uma tradição oral, como afirma Cometti (2015: 117), e não são restauradas “tout simplement parce que la mémoire y est immanente, exactement comme pour les pratiques qui appartiennent aux traditions orales: le théâtre, la musique, la poésie, la danse, etc., c’est-à-dire pour l’essentiel tous les arts qui recoupent significativement les arts de la performance.” Ainda assim, é responsabilidade da disciplina do restauro discutir parâmetros para a preservação dessas obras (ou melhor, de seu registro).

No que diz respeito às demais obras (e que podem ser de todo diferentes entre si), o tempo deve ser encarado em sua grandeza física e também em sua construção social, a história. E daí voltamos, também, à polaridade histórica da teoria de Brandi. A expressão não deve ou pode ser entendida apenas como um quadro de registros históricos oficiais e narrativas hegemônicas. É preciso entendê-la como historicidade (e não historicista) para que diversas camadas possam se sobrepor e contribuir para o entendimento do transcurso de uma obra no tempo, pois diz respeito aos diferentes momentos inerentes à obra de arte (BRANDI, 2004: 53-62). Mais ainda, poderia ser entendida a partir de um regime de historicidade, uma vez que o ato do restauro não se limita a olhar o objeto em um tempo passado, muito menos devolvê-lo a um suposto estado original (tampouco deveria se inserir naquele momento de *duração* da feitura da obra), mas quer articular passado (desde a criação da obra, passando pelo *intervalo* de sua existência), presente (*átimo*, o momento do reconhecimento e, portanto, a sucessão de presentes, uma vez que esse reconhecimento pode ocorrer em diferentes tempos) e futuro (para o qual a disciplina olha ao propor qualquer intervenção).

Essa articulação temporal na fruição da obra é descrita por Didi-Huberman (2017 [2000]: 10): “Diante de uma imagem – por muito antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por muito recente ou contemporânea que seja –, também o passado nunca cessa de se reconfigurar...”

¹¹⁴ Luigi Russo afirma que “Oggi, nessuno ha più dubbi su cosa intendesse Hegel per ‘morte dell’arte’. Ciò che muore, o meglio perviene a dissoluzione, non è l’arte come pratica culturale bensì lo statuto ontológico che l’aveva precedentemente fondata. L’arte, constata Hegel, non è più la manifestazione sensibile dell’Idea, il bisogno supremo dello Spirito, cioè il modo più alto in cui la Verità si dà esistenza, e quindi non è più autofondata.” RUSSO, L. “Brandi e la teoria dell’arte” In ANDALORO, M. et al (a cura di). *Per Cesare Brandi ...*, 1988, p. 16. Por sua vez, Georges Didi-Huberman afirma que “os debates atuais sobre o ‘fim da história’ e – paralelamente – sobre o ‘fim da arte’ são triviais e mal formulados porque se assentam em modelos de tempo triviais e não dialéticos.” Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo* [2000]. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 27. No que concerne ao restauro, vale conferir a leitura proposta a partir da conservação da obra de Joseph Beuys por BARKER, R.; BRACKER, A. Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. *Tate Papers*, no.4, Autumn 2005.

O historiador Françoise Hartog (2015 [2003]), ao discorrer sobre os regimes de historicidade, faz um diagnóstico claro, mas preocupante, do regime no qual nos encontramos hoje: o presentismo. E como fica o restauro, que tem no horizonte o futuro, em um período em que passado e futuro parecem escapar aos nossos olhos? O restauro deveria moldar-se a esse regime presentista, ou deveria dar continuidade ao desenvolvimento da disciplina, cujo processo é secular, ser militante e olhar para o futuro? Não se trata de ignorar o diagnóstico, mas compreendê-lo e elaborá-lo dentro do próprio campo. Ao invés de aceitá-lo incólume, questionar: para onde foi o futuro?¹¹⁵ Como o fez Marc Augé (2012: 12), que também chama atenção para o vínculo que esse regime possui com o mercado: “[...] o passado já não traz lição alguma e não há nada a esperar do futuro. Entre essas duas visões extremas, há lugar para uma ideologia do presente característica do que se costuma chamar de sociedade de consumo.” [grifos nossos] E o próprio presentismo encontra resistência em sua substância, no presente, como afirma T. J. Clark (2007 [2006]: 321):

A razão disso é que a modernidade aposta tudo na celebração e perpetuação do aqui e agora. Nos últimos tempos, construiu um extraordinário aparato para permitir às pessoas imaginar, arquivar, digitalizar, objetivar e se apossar do momento. Parece que o aqui e agora não é tolerável (ou, no mínimo, não inteiramente real) a não ser que seja narrado ou mostrado, imediata ou continuamente, para os outros – ou para nós mesmos.

O presentismo já deixa suas marcas nos debates teóricos do restauro (e também da história da arte). É frequente a afirmação, consistente, de que o problema do restauro da arte contemporânea advém da falta de um distanciamento histórico, mas o problema deve ser melhor elaborado. Sônia Salzstein, ao discutir o emprego reiterado dos termos *contemporaneidade* e *historicidade*, constata que “nunca antes as narrativas sobre arte haviam se mostrado tão flanqueadas por fantasmagorias da história (o uso pródigo dos prefixos ‘pós’ ou ‘ultra’ é o sintoma mais visível desse fenômeno), pelo horror ao adensamento e à complexidade da percepção do tempo.” [grifo nosso] e conclui que “historicidade, como se disse, não é algo que a experiência da arte possa ‘tematizar’, simplesmente porque constitui uma dimensão interna dela.”¹¹⁶

Vejamos então o uso que Augé (2012: 45) faz do termo:

A arte e, mais precisamente, a criação artística ou literária questionam, com efeito, a contemporaneidade. São, em vários aspectos, testemunhos de nossa relação

¹¹⁵ O tema do presentismo é retomado por Massimo Carboni ao tratar do tema específico do restauro da arte contemporânea: “Piaccia o non piaccia, è questo il modello di storicità, o meglio di non storicità nel quale viviamo.” CARBONI, M. Tra memoria e oblio..., 2014, p. 15.

¹¹⁶ Para contextualizar a afirmação, reproduzo o “alerta” que a autora faz do emprego dos termos: “Cabe alertá-los quanto ao caráter intuitivo e comum da noção de historicidade com que me permito lidar nessa discussão; de fato, ela não tem qualquer pretensão ao estatuto dos conceitos. Quero, além disso, deixar claro que essa noção de historicidade não tem, evidentemente, a ver com uma *disciplina* história, ou com a *disciplina* história da arte.” SALZSTEIN, Sônia. “Sobre historicidade, arte contemporânea, arte brasileira”. In SALZSTEIN, S.; BANDEIRA, J. *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*. São Paulo: ICC, 2012, pp. 21-25.

com o tempo e, mais precisamente, da relação simultânea com o passado e com o futuro que, quando compartilhada, define uma forma de contemporaneidade.

Assim, seja pela ausência de historicidade e consequente contemporaneidade, como advogam alguns,¹¹⁷ seja pela sua dimensão inerente à obra, que deveríamos ter cautela quanto ao presentismo, não o usando como justificativa para operações apressadas, mas retomando o futuro no horizonte que, ademais, poderá criar condições para esse distanciamento histórico e elaboração crítica. Em outras palavras, é preciso ganhar tempo.

Em *Le due vie*, Brandi (1966: 19) afirma que “l’arte non si dà nel passato, non se ne riferisce in via testimoniale. L’arte è nel presente.” [grifo nosso] Isso não significa, porém, que o tempo não atue sobre a obra, muito pelo contrário: pelo reconhecimento se dar no presente, faz-se necessário admitir que o tempo passou e também agiu sobre a obra, sejam séculos, décadas ou poucos anos. Refutar tal passagem, por mais estreita que seja, é refutar o tempo, e assim nos retiramos da história. A defesa da matéria sempre nova (visual ou fisicamente), pelo artista ou pelo restaurador, nega essa passagem. Ademais, como nos lembra Brandi (2001 [1977]: 329-342), “a obra de arte, como obra de arte, é também monumento histórico; é sempre obra de arte e monumento histórico de forma incindível” e por isso “é claro que da obra de arte não se pode apagar a passagem no tempo, porque essa passagem é ela também monumento histórico.”¹¹⁸

A ideia de que não se pode negar a relação que o restauro tem com a passagem do tempo é retomada por Cometti (2015:73): “La restauration suppose l’inclusion dans les temps; elle se conçoit comme s’inscrivant dans les transitions, fussent-elles infimes, qu’opèrent le temps et l’histoire.” Não se pode tomar o tempo como reversível, como já afirmava Brandi (2004:61), e fazê-lo hoje, para Cometti (2015: 191), seria uma ingenuidade: “Ce serait une naïveté de croire [...] que la conservation et la restauration doivent s’orienter vers une origine ou un état d’origine défini dans les termes d’une pureté ou d’une absoluité dans lesquelles se résorberait purement et simplement leur signification.”

Poder-se-ia advogar que determinados materiais perdem sua legibilidade com o passar do tempo, mas isso não é exclusividade da matéria na obra de

¹¹⁷ Faço menção, mais uma vez, à tese de Isis Baldini Elias: *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade*. Muitos autores apontam a falta de distanciamento histórico como um dos problemas no debate teórico. Entretanto, a falta de distanciamento histórico não resulta em contemporaneidade.

¹¹⁸ Ao tratar das alterações realizadas na catedral de Cefalú, Brandi busca esclarecer o porquê de não se dever fazer um *ripristino*: o respeito pelo tempo. Ainda assim, não se furta a comentar uma série de exemplos antitéticos, para concluir que “não se pode aplicar uma solução única a todos os casos.” O texto, publicado originalmente em 1977, é dos mais interessantes, pois a partir de um único caso (a catedral de Cefalú), Brandi fala desde a posição em que uma estrada foi construída (a questão da paisagem), até como se dão os processos de decisão (o envolvimento da comunidade, *stakeholders*), a responsabilidade do poder público (e sua omissão) e a interação do restauro com as pesquisas técnicas, sempre a partir de uma visão crítica. As citações foram traduzidas de BRANDI, C. *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell’arte* [a cura di Massimiliano Capati]. Roma: Editori Reuniti, 2001. pp. 329-342.

arte. Paolo D'Angelo nos lembra que o mesmo ocorre no texto, quando uma palavra adquire nova semântica.¹¹⁹ Esse estranhamento, ou dificuldade, que se encontra e é aceito na literatura, não resulta na “reescrita” dos textos – o que ademais seria uma penúria. O que ocorre e é aceito, de maneira ponderada, tanto na literatura quanto nas artes visuais, é a tradução, em que alguma perda já é presumida. Entretanto, no caso da literatura, as traduções ou novas versões não incidem no texto original, seja ele um manuscrito ou uma primeira edição, ainda que partam de seu conteúdo. Elas são elaboradas “virtualmente” para então encontrar um novo trâmite nas cópias subsequentes. Já em grande parte das artes visuais, operar uma “atualização” significa alterar, ou destruir, a obra original (exceto nos casos que pressupõem essa atualização, como vimos com *Lugar comum*). Significa, no limite, alterar ou destruir sua autenticidade.

Mas até agora não falamos em autenticidade – termo dos mais problemáticos e problematizados no campo.¹²⁰ Poderíamos tratá-lo em relação à matéria,¹²¹ mas o que nos interessa, de forma muito objetiva, é pensar que a autenticidade não é um atributo apenas da matéria, mas da matéria no tempo. Já em 1987, no referido encontro do Castello di Rivoli, o artista Giorgio Griffa (1994: 233) sugere, para a arte contemporânea, a consideração da “identidade” da obra, mas admite que “i criteri di riferimento sono divenuti instabile quanto le opere.” Em 2015, Cometti faz a discussão a partir de uma tríade, identidade, integridade e autenticidade, buscando evidenciar não só como um termo não substitui o outro, mas também como podem e devem ser considerados a partir das questões – e soluções – que se quer levantar. A identidade é, também, reconhecida em função do tempo, de sua continuidade.¹²²

Finalmente, o tempo, no restauro e na produção artística, não é um tema isolado na ciência ou na arte, pois diz respeito também a uma construção psicossocial que, como nos lembra Ida Panicelli (1994: 114), pode se resumir às

119 “[...] la lontananza storica dell'opera è data dalla condizione soggettiva di costui, ossia per esempio dalle difficoltà che il lettore di un testo prova nel comprendere il significato esatto di una parola che ha frattanto mutato il suo spettro semantico, o lo spettatore a intendere il valore di una convenzione iconografica; ma c'è un altro aspetto in cui il tempo si è inciso ed è divenuto quasi ostensibile.” D'ANGELO, P. *Cesare Brandi...*, 2006, p. 141. A propósito, no texto de Brandi referido anteriormente, o autor faz uma analogia entre o par indissociável obra de arte–monumento histórico, na obra de arte, e o par significativo–significado, na palavra. Ainda assim, admite que solecismos existem.

120 Para aprofundamento das questões relativas à autenticidade e integridade – e seus percalços no cenário da preservação –, cf. LORETTO, R. P. *As [des]venturas da integridade no Patrimônio Mundial* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2016 e a bibliografia indicada.

121 De qualquer forma vale o comentário: a autenticidade está sim vinculada à matéria, que será sempre matéria alterada pelo tempo, e isso independe da qualidade autográfica ou alográfica da obra.

122 O tema da identidade na arte contemporânea é também tratado por Muriel Verbeeck, que problematiza a questão da *intencionalidade* a partir do que Gérard Genette chamou de *atencionalidade*, discussão das mais relevantes para o nosso próximo item, sobre o papel do autor/autoria no restauro. Cf. VERBEECK, Muriel. ‘There is nothing more practical than a good theory’: conceptual tools for conservation practice. *Studies in Conservation* [Saving the now IIC 2016 Los Angeles Congress Preprints], v. 61, supplement 2, 2016, pp. 233-239.

questões de envelhecimento e de morte do próprio ser humano: “Ponendoci il problema del restauro e della conservazione di opere a noi contemporanee non staremo piuttosto cadendo nello stesso tranello psicologico che ci impedisce di accettare l'invecchiamento del nostro corpo, e forse nascondendo la nostra stessa paura della morte?”

E o que seria o tempo em relação ao restauro no espaço público? Aqui também o tempo não é reversível, tampouco estático, muito pelo contrário. As mudanças nos tecidos urbanos são cada vez mais céleres. Essas alterações, guiadas pela ansiedade do novo, pela promessa de futuro e, claro, pela violência do capital, acabam por apagar os sinais do tempo. Assim, como para a arte, a questão não é exatamente declarar a morte de uma obra ou embalsamá-la, mas gerir essas mudanças, considerando suas próprias dinâmicas. Brandi (2004:54) fala do *intervalo*, “inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que nossa consciência atualiza em si a obra de arte.” É nesse intervalo, podemos dizer, que deveria se dar a ação mais corriqueira da preservação que chamamos de manutenção: é ela que garantiria, no sentido oposto, que o intervalo existisse e que a obra pudesse ser, sucessivamente, reconhecida. Se nas instituições museais os procedimentos de manutenção podem variar de intervalos semanais a anuais (ou mesmo intervalos maiores para procedimentos como reaplicação de cera em esculturas ao ar livre), existe, em menor ou maior grau, um monitoramento permanente dos acervos. No caso das obras em espaços públicos, vinculados à administração pública, isso não ocorre, já que são outros intervalos (normalmente vinculados a uma agenda política – que no Brasil significaria pensar em um intervalo mínimo de quatro anos) que deixam marcas em nosso patrimônio. De acordo com Rovelli (2017: 89), “entendemos o mundo estudando a mudança, não estudando as coisas” – mas como nosso terreno de atuação é a cidade, o construído, a obra, não podemos prescindir das coisas para compreender essas mudanças.

Em *Lisbon Blues*, Marilá Dardot recolhe embalagens que ficaram expostas em vitrines de lojas em Lisboa por anos e que, pela radiação, foram perdendo a pigmentação. A partir desses elementos, constrói novas composições – monocromos, no limite. Ainda que as cores “originais” pudessem ser retomadas, é a reafirmação, e não a negação, da passagem do tempo que interessa à artista. Essa é a sua matéria. Um olhar sensível da arte contemporânea para as mudanças que o tempo imprime na cidade (e que extrapola o dado material e nos conta também de uma esfera econômica e social).

12 *Lisbon Blues*, 2018, de Marilá Dardot. [Fonte: mariladardot.com]

Autor(ia) e mercado

O autor, como sujeito, e a autoria, como condição de atribuição de valor, são questões centrais no debate do restauro da arte contemporânea. O primeiro devido ao apelo constante que se faz ao autor da obra no processo de aquisição de

informação e tomada de decisão durante o restauro, o que resultou, nas últimas décadas, na proliferação de entrevistas com artistas no intuito de criar bancos de dados pretensamente seguros sobre materiais, técnicas, procedimentos e, principalmente, sobre a intenção do artista em relação às obras. Registradas ou não essas informações, o autor ainda é requisitado a dar um veredito sobre os procedimentos a serem empregados no restauro de sua própria obra ou, em último caso, chega até mesmo a participar da operação do restauro – o que abre problemas da maior relevância para o campo e deve ser discutido com cautela.

Já a autoria, por sua vez, toma centralidade numa discussão própria da arte: uma divisão entre as obras autógrafas e não autógrafas,¹²³ entre aquelas realizadas pelos artistas e aquelas que, embora concebidas pelos artistas, são materializadas por processos industriais, pelo trabalho de equipes ou mesmo em objetos preexistentes (e os *ready-mades* conformariam um capítulo à parte). Discussão bastante polêmica, se pensarmos que a variedade de procedimentos e o trabalho em equipe não é exclusividade da arte contemporânea, e nem por isso foi usada para desqualificar ou distinguir os trabalhos de arte realizados em períodos anteriores às vanguardas. Massimo Carboni¹²⁴ faz ressalvas quanto à questão do autor/autoria, que valem ser transcritas integralmente:

- a) qualcosa come la figura dell'autore e la stessa autorialità non hanno nulla di naturale ed autoevidente; sono costruzioni storico-culturali ereditate sostanzialmente dall'età romantica e, in termini filosofici più ampi, dalla metafisica del soggetto.
- b) proprio le arti moderno-contemporanee mettono in questione il ruolo dell'autore, delegando all'osservatore, al pubblico, al momento riattivo, larga parte del processo di produzione di senso innescato dalla relazione intersoggettiva che l'opera instaura.
- c) L'opera, una volta compiuta (ma per certi versi, in base al punto precedente, quella contemporanea non lo è davvero mai), taglia il cordone ombelicale con chi l'ha prodotta, non è più idioma privato ma diventa linguaggio, acquistando una dimensione eminentemente pubblica, di cui anche il suo autore fa parte.”

Poderíamos incluir nas justificativas acima algumas ainda mais banais, mas pertinentes: os artistas (qualquer ser humano) mudam de ideia, não só em relação a cada uma de suas obras, mas também em relação à mesma obra ao longo do tempo.¹²⁵ Antes de mudar de ideia, como comenta Basile (2009), eles

¹²³ A atribuição de valor ou mesmo de autenticidade a uma obra não autógrafa já deveria ter sido tema superado – a autografia não se restringe à “mão do artista” –, entretanto, ainda coloca questões no que se refere ao restauro, e devem ser pensadas caso a caso. O tema é retomado por Jean-Pierre Cometti ao longo de seu livro, principalmente no sexto capítulo, “Répliques, reconstitutions, réitérations: la guerre du faux.” Cf. COMETTI, J. P. *Conserver/ Restaurer. Louvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Gallimard, 2015.

¹²⁴ CARBONI, M. Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico. In: IAZURLO, P; VALENTINI, F (org.). *Conservazione dell'arte contemporanea...*, 2010, pp. 28. O texto é retomado e desenvolvido em CARBONI, M. Tra memoria e oblio..., 2014, pp. 20-21.

¹²⁵ Exemplos esclarecedores dessas inconstâncias (que ademais são coerentes com a natureza humana), como o de Henk Peeters, são tratados por HUMMELEN, I. Conception, creation and re-creation. Embodied knowledge and the preservation of contemporary art. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice ...*, 2006.

também podem entrar em contradição (entre o discurso, a intenção manifestada, e a prática artística). Eles também morrem (qualquer ser humano, mais uma vez), e então não se pode deixar de pensar em critérios que justifiquem a prática do restauro ancorados na própria disciplina, na obra, e não no artista. Recorrer ao artista é um meio, mas não pode ser a solução final, e essa prática denuncia, como sugere Carboni (2010: 29; 2014: 21), uma ação autoconsolatória:

Da questo particolare ma importante punto di osservazione, il ricorso all'autore e al concetto (lasciato del tutto incriticato e creduto autoevidente) di una supposta *intenzionalità* soggettiva – che rimane comunque, in prima istanza, nozione extra-artistica – appare dunque sostanzialmente autoconsolatoria sul piano teorico-metodologico, alla luce del quale ogni scelta operativa deve potersi giustificare.

A retomada da figura do artista no processo de restauração, na arte contemporânea, ainda que possa ser salutar, deve ser conduzida de maneira muito cautelosa, para que não sejam ignoradas ou mesmo desmontadas as aquisições da disciplina. O restauro, como campo disciplinar, ganha autonomia pelo desenvolvimento de suas pesquisas em variados campos e práticas, mas é possível identificar uma dobra em sua história: exatamente quando o restauro deixa de ser uma atividade artística (e isso significa deixar de ser realizada pela figura de um artista) e passa a ser uma atividade científica, também histórica e vinculada às humanidades (o que atribui a seus atos uma pertinência relativa, nunca absoluta, mas não por isso arbitrária). Se a intenção do artista é tema central, e admitindo a dificuldade interpretativa por seus fruidores (seja o público em geral, sejam os restauradores), o caminho mais fácil seria recorrer a essa fonte primária. Mas seria essa a única e melhor alternativa? Ou é tão somente a mais fácil e preguiçosa? Ademais, a palavra do artista deve sobrepor-se à própria obra?

Assim ocorre com toda obra de arte verdadeira, na medida em que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinidade de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte.¹²⁶

Não se quer refutar a relevância do acesso ao artista para o restauro da arte contemporânea, que é mesmo fundamental, mas deve ser tomada com cautela. Discutindo o anacronismo na História, a partir de uma pintura

¹²⁶ A citação é de F.W.J. Schelling. Para que não pareça deslocada, acrescento um comentário: Waltercio Caldas, habilmente, refuta-se a “explicar” suas obras, afirmando serem elas a própria *tradução* de seu pensamento e que, se a questão é tão somente esse pensamento, e não as obras, não faria sentido que existissem como tais. Ou mesmo o comentário de T. J. Clark: “Vejam só meu problema: como as proposições embutidas nas pinturas de Cézanne são tão simples e primordiais, e tão dependentes das proezas irônicas da matéria – da tinta – que lhes insufla a vida, e a morte, exprimi-las com palavras significa justamente trair ‘o que elas têm a dizer’ sobre a existência material.” Cf. VON SCHELLING, F.W.J. Sistema do idealismo transcendental. In: DUARTE, R. *O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, 2a ed., pp. 176-177. e CLARCK, T. J. Fenomenalidade e materialidade em Cézanne in: CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 87.

de Fra Angelico do século XV, Didi-Huberman (2017: 14-15) chama atenção para uma busca exagerada de fontes “historicamente pertinentes” e desmonta a validade inquestionável do que chamou “fonte eucrônica” para a construção da crítica: “A impressão com que ficamos é que, frequentemente, os contemporâneos não se compreendem melhor que os indivíduos separados no tempo” afirmando não ser “capaz de dizer o que quer que seja sobre o objeto da pesquisa, oferecendo-nos apenas uma fonte sobre a sua recepção, mas não sobre a sua estrutura.” Poderíamos afirmar que a eleição do próprio artista como fonte ideal e pertinente padece do mesmo problema: ainda que seja o autor da obra, uma vez terminada, é contemporâneo a ela, e a qualquer interlocutor. O artista, como fonte, deve passar pelo mesmo escrutínio que a crítica. Francesca Capana (2010: 107-108) faz sua ressalva:

Considerare le interviste come testamento inoppugnabile, soluzione metodologica al restauro o guida per le scelte di conservazione può essere insidioso. Queste ultime è necessario che prescindono dall'opinione personale di chi ha consegnato alla collettività l'opera che deve essere, anche a dispetto del suo creatore, trasmessa al futuro.

Que por sua vez é corroborada por Carboni (2010: 28-29):

Credere che l'autore, proprio perché tale, detenga la 'verità' della sua opera è quindi sintomo di un'imperdonabile ingenuità culturale, che oggi un restauratore che intenda davvero porsi all'altezza della sfida che l'arte contemporanea gli lancia non può assolutamente permettersi. Certamente l'artista può rivelarsi prezioso per ciò che riguarda i particolari tecnici, che in quanto tali, debitamente riformulati, rientrano appunto nel raggio di competenza del restauratore o dell'allestitore.

Ademais, o reconhecimento do qual fala Brandi, atento à instância física e às polaridades estéticas e históricas, se realizado com profundidade, de alguma maneira faz transbordar essa intenção do artista, seja no material, na forma, nos mecanismos empregados.¹²⁷

A contemporaneidade de algumas obras, no sentido cronológico, sua proximidade com o presente, não deveria ser justificativa para uma abordagem nova e não experimentada. Pelo contrário: exatamente pela falta de distanciamento histórico, por não termos ainda digerido o que pode significar essa produção tão recente, deveríamos atuar da maneira mais cautelosa possível. Recorrer à intenção do artista, não como meio, mas como fim, é como querer voltar ao original – ideia há muito refutada no campo.¹²⁸

O respeito pela “intenção do artista” também pode escamotear questões que estão antes vinculadas ao mercado, e que passam a influenciar diretamente

¹²⁷ Ver, por exemplo, como a intenção aparece em variados momentos no texto de Cordaro, antes ligados à própria obra do que ao artista. Essa relação pode se resolver também pela “atencionalidade” de Genette, como nos lembra Verbeeck. Cf. CORDARO, M. Alcuni problemi di metodo..., 1994, pp. 73-77; VERBEECK, M. “There is nothing more practical than a good theory’..., 2016, pp. 233-239.

¹²⁸ Por uma série de motivos, como já exposto por Giovanni Carbonara. Cf. CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997. Ver, em especial, a quarta parte, “Questioni di principio e di método”.

as decisões sobre a preservação do patrimônio artístico. O restauro opera sobre a materialidade da obra, meio pelo qual se oferece a uma experiência estética e, ao mesmo tempo, meio pelo qual se atribui um preço a um objeto. Assim, o restauro, como ato de cultura, pressupõe a preservação dessa possibilidade de experiência estética e, concomitantemente, possibilita sua precificação e negociação como mercadoria. A operação, bastante complexa, de produzir obras cujos preços não se associam diretamente à matéria, mas a um contrato/certificado, é em si uma operação poética do artista (de curto-circuito no próprio sistema da arte), mas como se dá a experiência estética pelo público? Tomar conhecimento dessa transação (que é financeira) é suficiente? Prescindir da matéria, de sua realidade *astante*, resolve o problema do mercado, não da experiência estética. Giorgio Agamben polemiza a questão:

E a chamada arte contemporânea nada mais faz do que repetir o gesto de Duchamp, enchendo com não-obras e performances a museus, que são meros organismos do mercado, destinados a acelerar a circulação de mercadorias, que, assim como o dinheiro, já alcançaram o estado de liquidez e querem ainda valer como obras. Esta é a contradição da arte contemporânea: abolir a obra e ao mesmo tempo estipular seu preço.¹²⁹ [grifo nosso]

Um historiador, ou um crítico de arte, poderia se referir a obras dessa natureza a partir dessa operação financeira (se estiverem mais interessados em uma discussão institucional). Mas caso se limitem a essa operação, não estariam mais próximos da Economia e das Ciências Sociais que da própria História da Arte ou da Crítica de Arte? Seria lícito negar à obra de arte o fato de ser ela a condicionar essa operação, e não o contrário? Afinal, a operação não é de simples compra e venda de projeto ou ideia, mas de compra e venda de um projeto determinado (linhas desenhadas na parede, por exemplo).

A “ideia” ou “intenção do artista” como pressuposto para desqualificar a matéria como objeto exclusivo do restauro¹³⁰ encaminha uma questão: o quanto essa intenção ou vontade do artista está relacionada a um aspecto cultural, vale dizer, de produção e circulação, de artisticidade e fruição estética, e o quanto está relacionada a um aspecto financeiro, de valor de troca? Ou ainda, o quanto o restauro, como ato de cultura, curva-se ao mercado.

Curadores e restauradores estariam mais atentos à experiência estética ou à mercadoria? Os bichos de Lygia Clark dentro de vitrines ou inacessíveis à manipulação ou os parangolés de Oiticica reproduzidos num ato caridoso para que o público possa vesti-los são exemplos recorrentes da questão. Se a matéria é tão desprovida de valor (cultural e/ou financeiro), por que não dis-

¹²⁹ Entrevista de Giorgio Agamben “Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione”, publicada no Ragusa News, 18 ago 2012. Disponível em: <https://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>. Utilizou-se aqui a tradução de Selvino J. Assmann, professor de Filosofia da UFSC, reproduzida em diversos meios, entre os quais: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben> [último acesso em 23 fev 2018].

¹³⁰ Em relação ao primeiro axioma de Brandi: “Restaura-se somente a matéria da obra de arte.” BRANDI, C. *Teoria...*, 2004, p. 31.

ponibilizá-la ao público? Chega-se assim a uma situação contrária: a matéria é conservada enquanto objeto precioso, porém, para não trair a intenção do artista, é reproduzida. Mas se a cópia prescinde de um original, por que não dispor dele, até seu esgotamento? E se a cópia se sustenta como obra, por que deve ser controlada? Pelo valor financeiro?

“L’idea della durata delle opere è modellata su categorie di possesso.” A afirmação de Adorno¹³¹ é invocada duas vezes no texto de Massimo Carboni (2014: 12, 22), pois é necessário insistir: muitos dos equívocos ou contradições (de ordem teórica ou prática) no restauro advêm de respostas que são formuladas a fim de atender às demandas do mercado, e não da própria arte. Mas não vamos demonizar o mercado sem antes pensar em algum paralelo. Basile (2009) comenta as interações a que a obra de arte se submete uma vez posta em circulação, e destaca duas delas: sob o aspecto econômico, o mercado; e sob o aspecto social, o que chamou de interesse da comunidade. A insistência da permanência da obra (ou, os equívocos e contradições no restauro)¹³² busca, no primeiro caso, evitar uma perda econômica; no segundo caso, uma “privação cultural.” É claro que uma instituição cultural, pública ou privada, não ignora o valor (monetário) de sua coleção, mas, acima disso, está o compromisso com a coleção enquanto patrimônio cultural e público, não exatamente com o quanto vale.¹³³ É isso que permite, por exemplo, que essas instituições cheguem a abrir mão dessa permanência, de um lado; ou que, do outro, fabriquem falsos.¹³⁴

No entanto, o compromisso com a poética da obra ou com o papel educativo dos museus, a despeito das boas intenções dos colecionadores privados, não é o que rege o mercado da arte, que trabalha e investe para a contínua valorização (monetária) de seus produtos – e daí que não só a permanência da obra como seu bom estado de conservação entram em jogo nem sempre de forma

coerente com os preceitos do restauro ou da própria arte. É quase inadmissível que uma obra se desvalorize, muito menos que deixe de existir. As estratégias criadas dentro da própria arte, em que o *produto* comercializado não é a obra em si, mas contratos e projetos, surgem exatamente como crítica ao mercado (e que obviamente não foi absorvido de maneira instantânea, mas que levou décadas para se tornar um lugar comum), e acabam por ser usurpadas por ele mesmo, que passa a ditar as regras: e então tudo bem quebrar e substituir, refazer, trocar, repintar etc. –, afinal, o que vale é o conceito e ele está registrado em um documento, um certificado. O que vale (em todos os sentidos?) é o certificado, e então a posse de que fala Adorno passa do objeto para o documento. Não que isso seja válido para toda a produção artística, mas a ideia passou a ser tão difundida que acaba por resvalar no campo do restauro, na contraposição entre o “fetiche da matéria” e a validade do “conceito”.

Um outro ponto, não menos relevante, mas que tem uma relação direta com o mercado hoje, diz respeito à exacerbada circulação das obras de arte, no sentido de serem exaustivamente transportadas mundo a fora. Os traumas produzidos pelos deslocamentos sempre foram uma preocupação no campo do restauro, mas as críticas eram limitadas à itinerância de exposições em museus (que normalmente tem longa duração). Hoje, com as feiras de arte, obras são transportadas com uma frequência muito maior e expostas por um período cada vez menor (as feiras duram entre três e sete dias, no máximo), fazendo com que se exponham a variações ambientais muito menos controladas do que aquelas nos museus.

Finalmente, os problemas colocados em relação à autoria e ao mercado parecem encontrar solução não na disciplina do restauro, mas na do jurídico, em que direito de autor e direito de propriedade podem ser debatidos em campo que lhes é próprio. A colaboração com o direito é válida, certamente, mas, se precisamos buscar na disciplina jurídica uma mediação, uma arbitragem, do que deve ser feito em relação à produção e tutela de nosso bens, patrimônio, monumentos, arte, significa também que não atingimos uma maturidade, dentro da disciplina, para que pudéssemos, com os instrumentos teóricos e éticos intrínsecos, fazer essa própria arbitragem. Ou se admite essa imaturidade – e então falhamos, o que não é verdade –, ou se busca compreender que esses instrumentos estão dados e, assim como no direito, são constantemente revistos com base na jurisprudência (que, por sua vez, também é revista com base na realidade cultural). Parece, se não estivermos enganados, que o texto da *Teoria* é um desses instrumentos teóricos e éticos.

¹³¹ Assim referenciada por Carboni: *Ästhetische Theorie*, 1970; *Teoria estética*, Einaudi, Torino, 1975, p. 298.

¹³² “Quello del recupero dell’aspetto originario è un mito, in gran parte sfatato quando si opera sull’arte antica, ma che continua ad operare pervicacemente quando si interviene sul contemporaneo, e ciò a causa soprattutto di ragioni di mercato.” Cf.: CASTELLANO, M. G. “Il restauro dell’arte contemporanea” in BORDINI, S. (a cura di) *Locchio, la mano e la macchina: pratiche artistiche dell’Ottocento*. Roma: Lithos, 1999, p. 148.

¹³³ Infelizmente esse compromisso, que deveria ser regra, ainda encontra suas exceções, como se pôde constatar com o vergonhoso caso da venda de um Jackson Pollock da coleção do MAM RJ em 2018.

¹³⁴ Esses dois extremos podem ser ilustrados pelos casos da obra *Pele*, 1990, de Ana Barros, que, em 2013, depois de um longo processo de discussão, foi suprimida materialmente do acervo do MAC USP; e da obra *Homenagem a Fontana*, 1967, de Nelson Leirner, que, depois de ter sido gravemente alterada em decorrência de um incêndio, foi refeita, sendo essa cópia exibida ao lado do original degradado, no MAM RJ. Sobre a exposição de reproduções/cópias/, Barassi afirma: “A fair approach could be to present the replica as an object that is immediately recognisable as different from an original. [...] one option could be to present replicas as strictly documentary material and not art work (along the lines of documentary and archival material in exhibitions, usually in a dedicated section). The display alongside original work would also be possible, and at times necessary, but in this case the presence of a clear explanation of the nature of the object (through text panels) would be advisable.” BARASSI, S., *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*. *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, p. 4.

Não se restaura o que não pode ser restaurado

“Arte *sem obra*”, assim Massimo Carboni¹³⁵ define boa parte da produção artística contemporânea. Se até aqui tratamos do restauro de obras de arte, é fácil pensar que o que não é obra não pode ser restaurado. Não se trata de negar a arte, tampouco o restauro, mas de admitir que essa parcela da produção, *sem obra*, não pode mesmo ser restaurada – no sentido prático –, mas ainda assim exige do campo do restauro algum tipo de consideração, afinal, a questão que nos mobiliza é sempre o futuro (da obra de arte, mas também da arte).

Francesca Valentini (2017:67), ao comentar a atuação de Giuseppe Basile no campo do restauro da arte contemporânea, vai falar que ele “usava Brandi brandianamente, cioè criticamente, e non ha mai inteso inagabbiare opere che non rispondevano pedissequamente alla *Teoria*, come ad esempio il concettuale, alla falsa dicotomia della materia come supporto e della materia come immagine.” E o que seria usar criticamente essa *Teoria*? Brandi (1956: 255), antes mesmo de publicá-la, indica-nos o caminho, já em *Arcadio o della scultura. Eliante o della architettura*:

Non ci sarà mai una risposta buona per tutti i casi [...] e proprio ogni caso dovrà essere studiato nell'unicità che comporta. Bisognerà vedere fin dove si tratterà di un problema di restauro, e fin dove, essendo impossibile il restauro, dovrà o potrà sostituirsi l'arto mancante. La copia o il falso vanno intesi nella pretesa di sostituirsi a ugual titolo all'originale, e dunque se definiscono in primo luogo rispetto all'opera d'arte; ma non ogni pietra rimessa al posto di quella antica sarà un falso; c'è sempre modo di salvare l'istanza estetica e quella storica, senza compromesso, perché l'opera d'arte è in ogni suo momento, opera d'arte e fatto storico, e non insiste nella coscienza a turno con le due istanze. Ma certo, a un dato punto, proprio la coscienza, nella bipolarità dell'apprezzamento, dovrà avere il coraggio di lasciare il vuoto e le rovine.

Não se trata simplesmente de não restaurar – mas de compreender se o restauro é exigido pela própria obra, o que é diferente de uma incúria, como afirma Antônio Rava (1995: 31):

E riconoscere anche la possibilità di non intervenire se non è possibile, per non incorrere nei rischi di stravolgere l'opera con operazioni di prevenzione e protezione per garantire per lo meno la conservazione dello stato di fatto. Quel che si può dire in generale è che, in mancanza di prevenzione, si corre il rischio di perdere le testimonianze di un momento storico irripetibile.

¹³⁵ O texto elaborado por Carboni constitui a introdução ao volume *Tra memoria e oblio*, organizado por Paolo Martore (2014). Dentre os textos mais breves, esse talvez seja o mais lúcido sobre o restauro da arte contemporânea. Algumas de suas ideias já se encontram enucleadas no texto que compõe o volume organizado por Iazurlo e Valentini (2010) e foram, recentemente, apresentadas de forma mais breve no volume organizado por Cetina e Sara (2017). Agradeço Beatriz Kühl por compartilhar comigo esse último volume. “Nell'ambito de molte delle pratiche artistiche contemporanee, la creazione va perdendo lo statuto forte di oggetto e tende a trasformarsi in evento, gesto, flusso, processo rituale, quasi allineandosi allo statuto della danza, che non lascia alcun residuo dietro da sé: arte, ripetiamo, *senza opera*.” CARBONI, M. *Tra memoria e oblio...*, 2014, pp. 11-12.

Giuseppe Basile (1997: 29) ainda nos lembra que não executar um restauro, por impossibilidade técnica ou por não ser oportuno metodologicamente, é sempre uma intervenção: aquela marcada exatamente por não agir diretamente sobre o objeto (o que é diferente de negligenciá-lo). Vale retomar aqui duas passagens de Michele Cordaro, já citadas na tese, mas que podem ser problematizadas a partir das alterações que o próprio autor efetua no texto, entre uma versão e outra, e que deflagram o amadurecimento e sedimentação das ideias em relação ao restauro da arte contemporânea nesse período na Itália.

No seminário do Castello di Rivoli, em 1987 (ver página 103), o autor apresenta três “tendências” na arte contemporânea, sendo a última delas ligada a ações efêmeras, que colocariam em evidência a questão da documentação e da memória. Já no seminário realizado no Centro Luigi Pecci, em 1994, o autor retoma e reelabora o texto, mantendo a mesma estrutura, mas expandindo as discussões. Naquele momento, a terceira tendência passa a ser vinculada a obras acionadas a motor ou que se valiam de novas tecnologias. Dessa atualização, infere-se que Cordaro busca criar um grupo mais coeso, a fim de demonstrar que todas as obras ali são passíveis de restauro: “la conoscenza degli schemi di funzionamento di apparati meccanici utilizzati consente la possibilità di riparazione del tutto legittime, anche se comportino sostituzioni di parti, sulla base della fondamentale distinzione operata da Brandi [...] tra aspetto e struttura...” Na sequência, faz a afirmação: “Se manca, in parte o in tutto questa condizione, non di restauro si potrà parlare, ma di approssimazione per il ricordo e la documentazione di un evento.” [grifo nosso]

Ou seja, a terceira tendência, antes conformada por obras efêmeras, junto à ressalva já feita anteriormente (de que as questões passam a ser de documentação e memória), assim conformam um *outro* bloco: o de obras que não podem ser restauradas. Essa separação (o que pode e o que não pode), ainda que pareça desmedida, é em verdade o passo inicial para organizar os problemas. A equação é simples e foi colocada por Brandi: restaura-se apenas a matéria da obra de arte (BRANDI, 2004: 31), logo qualquer manifestação artística que prescindir de uma materialidade que se estenda no tempo (independentemente de sua quantidade: se são poucos ou muitos anos, a variar com a própria matéria) não pode ser restaurada. Obras que só podem existir em algum instante específico, sejam ações, sejam obras de deterioração programada.¹³⁶ Ainda assim, reclamam sua existência e sua permanência no sistema da arte (sua fruição, a princípio e, depois, por meio de registros e, ocasionalmente, sua repetição, sua reprodução, sua remontagem...). E por isso podem e devem ser pensadas pelo restauro.

¹³⁶ A deterioração da matéria, como visto no primeiro capítulo, é tema central no debate sobre o restauro da arte contemporânea. No Brasil, vale citar o recente livro de Mário Sousa Júnior *A conservação da arte contemporânea: da imagem da ruína à ruína da imagem*. Deve-se frisar que este autor não compartilha de muitas das análises feitas no volume, mas que, junto aos já citados trabalhos de Elias (2010) e Sehn (2014), passam a conformar as fontes sobre o tema no Brasil. Cf. SOUZA JÚNIOR, M. *A conservação da arte contemporânea: da imagem da ruína à ruína da imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

Repassemos o percurso (as citações são da *Teoria*): se o restauro é “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dúplice polaridade estética e histórica...”, a partir do que se pode efetuar o reconhecimento? Reconhecimento aqui não tem o sentido comum, sinônimo de identificação. Podemos identificar uma obra pela imagem reproduzida em um livro, transmitida na TV ou circulando pela internet, mas o reconhecimento que se faz dela só pode ser feito em sua presença – consistência física. E então alguém poderá objetar, por exemplo, que muitas obras têm como matéria, suporte, o livro. Eis que o reconhecimento se dá também em sua presença, em seu folhear, e não na imagem do livro reproduzida em outro livro, mais uma vez, na sua consistência física.¹³⁷ O exposto até aqui já seria suficiente para concordarmos com Brandi e seu primeiro axioma, “restaura-se somente a matéria da obra de arte.” O objeto do restauro aqui é a obra, em sua consistência física. E então alguém poderá dizer que 4’33”, de John Cage, é uma obra de arte, contemporânea inclusive. Mas Brandi também esclarece: a escritura, na poesia e na música, nas artes não figurativas, “não é o meio físico próprio àquelas artes, mas o trâmite.” E então a partitura de Cage é o trâmite, não é a obra. Não que o pedaço de papel em que foi impressa a partitura não mereça ser conservado, mas esse papel, enquanto material, serve como trâmite para a realização da obra de arte, não é a sua matéria e não pode ser com ela confundida. A obra, a matéria, o meio em 4’33” é o tempo, e o silêncio (na verdade o ar, por onde o som se propaga). Eles não podem ser restaurados, obviamente, mas podem ser respeitados e levados em consideração.¹³⁸ Quem diz é o próprio Brandi, em um arroubo quase metafórico, e insistiremos na citação: “poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocam-se a qualidade da atmosfera e da luz.”

Mas o axioma – restaura-se somente a matéria – é claro e talvez seja o pivô de todas as discussões em relação ao restauro da arte contemporânea: entre o “fetiche da matéria” (ou a arte *pré-contemporânea*) e a “desmaterialização da obra” (ou a arte *conceitual*), pode ser identificada uma variedade imensa de manifestações artísticas.¹³⁹ Não raro, elas encontram abrigo na denominação

¹³⁷ Os livros na arte contemporânea serão retomados no próximo item. Por ora, fiquemos com a imagem do *Manual da ciência popular*, 1982, de Waltercio Caldas – que ilustra a sua própria capa e cujo conteúdo é composto por imagens das obras de Waltercio.

¹³⁸ E aqui vale um relato pessoal: em 23 de agosto de 2017, a obra de John Cage foi executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nada mais decepcionante, uma vez que, não contente com os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, a orquestra passou a “tocar os instrumentos” de forma aleatória após esse período. Se a partitura ou instrução na arte contemporânea é a obra, nem sempre garante que cheguemos a experimentá-la.

¹³⁹ Esses dois extremos – e a gama que comportam entre si – poderiam encontrar alguma correspondência com a proposta de Althöfer (1991 [1980]: 142), quando fala em “dureza acrílica” e “percebibilidade”. Se todos tivessem uma leitura lúcida e generosa como a de Basile – que afirma o *como* vir antes do *se* restaurar, pois não se trata de um *como* operacional, mas metodológico –, não teríamos problemas.

instalação e suas derivações,¹⁴⁰ que, em seu sentido comum, já nos informa da concatenação de elementos, seja a partir de um projeto preestabelecido, seja a partir do acaso. É a partir da miríade de problemas postos pelas instalações que temos hoje uma situação menos clara em relação ao que deve ser considerado matéria na obra de arte, em último caso, o que deve ser restaurado ou não. Por que essa produção seria, afinal, discutida pela disciplina do restauro? Exatamente por reclamar, de alguma forma, sua permanência (ainda que pareça contraditório), é preciso compreender quais mecanismos estão disponíveis para essa permanência intermitente, esporádica, não contínua. Esses mecanismos oscilam, grosso modo, entre o projeto e o registro, a remontagem e a atualização de mídias, em síntese, relacionam-se com o documento e com as formas que pode tomar, “[...] come nella Conceptual Art, in cui l’opera d’arte spesso viene vissuta solamente come film, come documentazione.” (ALTHÖFER, 1991 [1980]: 64)

São, mais uma vez, ações que devem ser pensadas na disciplina do restauro, mas que não coincidem com a operação técnica do restauro.¹⁴¹ Pensar essa produção (arte sem obra), dentro da disciplina do restauro, leva-nos a uma solução há muito conhecida: o arquivo. E então é preciso fazer algumas considerações sobre o que é o arquivo e como ocorre a gestão de seus documentos, da memória dessa produção artística, pois essa gestão está longe de ser imparcial ou resguardada de fatores externos à própria produção artística. Como sugere Carboni (2014:18, 19), seria preciso desenvolver, paralelamente à *ars memoriae*, uma *ars oblivionis*, “un’arte di dimenticare che si avvale di una calcolata strategia dell’estinzione: consapevole, organizzata, tecnicamente attrezzata. L’atto di dimenticare non ha qui niente a che spartire con l’inerzia o la disattenzione, la trascuratezza o l’omissione.” Para que sejam paralelas e para que sejam conscientes, essas *ars* não têm outra escolha senão partir das mesmas fundamentações, e então não é estranho que o autor parta, também, de Brandi (2004: 29), que afirma ser a obra de arte a condicionar o restauro, e por isso estar nela também a possibilidade de sua impermanência. “Memorizar a não memória – escreve Carboni – revela-se paradoxalmente um modo de respeitar o seu legado estético-cultural.”

No caso de obras que pressupõem ou possibilitam uma atualização sistemática, o público deveria ser informado sobre o ano do “projeto” ou da “ideia” e o ano da execução da peça. Isso não é um exagero, trata-se de coerência. Se a atualização é justificada, e ela só pode ser justificada pela própria obra, por requerer um aspecto de novo ou recente, ou por exigir novos *softwares* ou *har-*

¹⁴⁰ Sobre a história das instalações e temas de restauro, cf. FERRIANI, B.; PUGLIESE, M. *Monumenti effimeri...*, 2009 e SEHN, M. M. *Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014.

¹⁴¹ A confusão é generalizada, para a arte e para a arquitetura: não se pode considerar restauro a reconstrução do Pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona, assim como não foi restauro a reconstrução da obra *Escultura para o Rio* de Waltercio Caldas, que será debatida no terceiro capítulo.

dwares, é induzir ao erro, ou ao menos ser esquizofrênico, uma obra datada de 1970 aparentar ter sido feita ontem. Se a obra pressupõe a abolição da passagem do tempo em sua matéria, ela deveria igualmente pressupor a abolição dessa passagem de tempo em sua datação e colocar-se como nova. Não que seja necessário aboli-la por completo, mas tão somente ser explícito e coerente, informando a data inicial e as sucessivas datas de atualização (afinal, para a história, e para o ego dos artistas e galeristas, é relevante o caráter de vanguarda, que só pode ser constatado com essa datação inicial). Ainda assim, essa operação não advém de uma fórmula geral, e é preciso diferenciar o projeto para atualização de projeto de obras nunca realizadas, ou mesmo questionar se a obra não é o projeto enquanto tal, como afirma Cordaro (1994: 75):

[...] l'arte concettuale si riduce al progetto, o meglio ancora all'enunciato del progetto, per lo più scritto o disegnato sui supporti più casuali, la carta, un muro, ma quel muro, o qualsiasi altro tipo di materiale; ma dal progetto non deriva la realizzazione dell'opera, l'opera è il progetto. [grifo nosso]

A afirmação não pode ser tomada sem ressalvas: o que é a obra de Sol LeWitt? O desenho ou o projeto? Admitindo que é o projeto, por que ele não é exposto? Não deveriam as obras serem expostas nos museus? E se a obra é o desenho, ainda que parta de uma elaboração mental anterior e desconectada do sujeito que o realiza, não passa a ser objeto naquele mesmo instante historicizado? A equação não é fácil, pois os projetos ganham estatutos diferentes de autor para autor e mesmo dentro da produção de determinado artista.

Boris Groys (2010), em *Going Public*, dedica um capítulo ao que chama de “loneless of the Project”, e discute o quanto a produção contemporânea (não por uma questão conceitual, mas prática) é baseada ou limita-se ao projeto. Provavelmente, teríamos hoje um arsenal de projetos que supera a própria produção artística “finalizada”. E como tratar esse arsenal? Como diferenciar o projeto que é obra daquele projeto que, por variados motivos, não foi executado?¹⁴² Que estatuto, no futuro, esse objeto-projeto terá nos museus? Mais uma vez, essas questões encontraram, nas últimas décadas, um lugar para serem debatidas: os arquivos. “L'archivio non rappresenta soltanto il luogo fisico che custodisce, protegge, conserva la traccia documentaria. Esso è, prima di tutto, un luogo sociale in grado di ricercare l'equilibrio tra accumulazione museale e organizzazione dell'oblio.”¹⁴³

O arquivo se presta tanto ao registro do efêmero que toma lugar dentro das instituições (performances, *happenings*, instalações efêmeras, que podem ou não ser repropostas) quanto ao efêmero que toma lugar no espaço público.

¹⁴² Esclarecedora é a publicação UTOPIEdocumenta, que reúne alguns dos projetos não realizados desde a quinta edição da Documenta de Kassel, em 1972, até sua 13a edição, em 2012. Cf. KIMPEL, Harald (ed.). *UTOPIEdocumenta: Unrealized Projects from the History of the World Art Exhibition*. Viena: Verlag für moderne Kunst, 2015. Agradeço Johana Stein por ter providenciado o volume.

¹⁴³ Cf. MUNDICI, M. C.; RAVA, A. Cosa cambia 1987–2012. Ritorno al futuro: il restauro ala prova del tempo. In: MUNDICI, M. C.; RAVA, A. *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Ginevra-Milano: Skira, 2013, p. 10.

A questão é: enquanto memória institucional, parece óbvio que o registro do que ocorreu em um museu seja ali arquivado. Mas e o que ocorreu na cidade? Como gerir esse arquivo? A quem pode pertencer?

O debate em torno do arquivo nos museus vem sendo conduzido de maneira exemplar dentro do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em especial pelas pesquisas desenvolvidas dentro do Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP), conduzidos por Cristina Freire¹⁴⁴ e Ana Magalhães.¹⁴⁵

No caso das proposições artísticas no espaço público, a constituição desses arquivos é ainda mais problemática. Uma iniciativa como o Arte/Cidade possui situação privilegiada: como projeto programado, organiza (e registra) suas ações desde sua concepção até sua realização, culminando em publicações;¹⁴⁶ o mesmo vale para um evento como o Fronteiras,¹⁴⁷ ainda mais por ser iniciativa de uma instituição já consolidada como o Itaú Cultural. Por outro lado, iniciativas não institucionais padecem dessa organização: as atividades do grupo 3NÓS3, por exemplo, que recentemente foram organizadas em uma publicação,¹⁴⁸ não resultam em um arquivo sistematizado: os registros espalham-se entre os arquivos dos artistas, os arquivos das galerias que os representam e, ocasionalmente, as coleções públicas, como a do CCSP (em especial o arquivo multimeios).¹⁴⁹ E, por fim, temos projetos institucionais como o Esculturas Urbanas que, embora promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro, não encontrou espaço na administração pública que lhe possibilitasse a criação de um arquivo ou publicação.¹⁵⁰ Os projetos Fronteiras e Esculturas Urbanas serão retomados

¹⁴⁴ FREIRE, C. (org.). *Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate* (Congresso Internacional de Estética e História da Arte). São Paulo: MAC USP, 2016; FREIRE, C. (org.). *Terra incógnita:...*, 2015.

¹⁴⁵ MAGALHÃES, A. G. (org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* (2009). São Paulo: MAC USP, 2010; BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

¹⁴⁶ A primeira edição do projeto Arte/Cidade ocorreu em 1994. Foram produzidas as seguintes publicações, sempre editadas por Nelson Brissac: *Arte/Cidade. Cidade sem janelas*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1998; *Brasmitte*. São Paulo: SESC e Instituto Goethe, 1997; *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 1996; *Arte/Cidade - Intervenções Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002, que retoma as edições de 1994 (Cidade sem janelas e A cidade e seus fluxos) e de 1997 (A cidade e suas histórias) e; *Arte/Cidade Zona Leste*. 1. ed. Santiago de Compostela, Espanha: Dardo, 2011.

¹⁴⁷ SALZSTEIN, S. *Fronteiras*. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, Contra Capa, 2005. A publicação contém textos e entrevistas realizadas por Salzstein com os artistas envolvidos. Chama atenção, também, a última parte da publicação, em que são listados “Projetos de implantação de obras em espaços públicos”, divididos entre obras permanentes e obras temporárias, da década de 1960 até os anos 2000.

¹⁴⁸ RAMIRO, Mario (org.). *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017. A publicação é resultado de projeto contemplado pelo Programa Rumos do Itaú Cultural.

¹⁴⁹ Durante a década de 1970, o CCSP empreendeu pesquisas nos mais diversos campos da cultura. O material bruto dessas pesquisas estão depositados em seu arquivo multimeios e resultaram em diversas publicações, das quais se destaca, para esta tese: PRIETO, S. (pesquisa). *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*. São Paulo: IDART, 1980.

¹⁵⁰ É realmente lamentável pensar que um projeto tão significativo não tenha sido documentado de forma condizente. Sorte diferente teve o projeto Prêmio interferências urbanas, realizado em 2008 no Rio de Janeiro e que resultou em publicação. Se é natural que projetos efêmeros sejam documentados, não quer dizer que projetos permanentes não devam sê-lo,

no terceiro capítulo, pois são a origem das obras de Carmela Gross e Waltercio Caldas, respectivamente.

Deve-se questionar como o registro e a documentação de determinada manifestação artística se coloca em relação à própria obra: alçar o documento ao status de obra de arte pode acarretar equívocos em sua interpretação. Isso diz respeito, por exemplo, às maneiras de expor tais documentos, às suas legendas e às maneiras como são referenciados em publicações. Tomemos o exemplo anterior, do grupo 3NÓS3. Expostos nas paredes do MASP, ao lado de outras fotografias, os registros das ações *Interdição*, 1979, ou *Interversão VI*, 1980 (ambas na Av. Paulista), ainda que tenham adquirido algum valor de artisticidade, são documentos, que, por sua vez, diferem-se do múltiplo *Encarte-Ensacamento*, 1979 (que contém registros de ações na Av. Paulista, por exemplo), proposto para circular (foi feita uma tiragem de 500 exemplares). São objetos absolutamente distintos, e ainda mais distintos da obra em si. Ainda que efêmera, tais ações não prescindem de determinada materialidade no momento de sua realização. O que se defende não é a fetichização da matéria, tampouco o menosprezo pelo documento, mas o enfrentamento da diferença entre um e outro. Muños Viñaz comenta a questão (2010: 16-17):

The object may thus become a 'frozen' image of the artwork, [...]. By freezing a performative artwork, only its material components are preserved, but these materials are not the proper artwork, as it is not allowed to perform the process that is inherent to its artistic function. However, while the frozen artwork may not work as art, it may at least provide the viewer with an idea of how the artwork worked: it thus becomes a symbol of itself, something that can represent the artwork without actually being it.

Esse símbolo transformaria a obra em informação, e a fruição estética não pode ser comparada com o acesso à informação, como nos lembra D'Angelo (2006: 39): "L'opera d'arte deve darsi in presenza, non può essere surrogata da una ricostruzione indiretta, come può essere il caso per un altro tipo di documento storico. Il *Carmine* parla dell'attualità dell'arte rispetto al fruitore come di un requisito indispensabile" e então cita Brandi (1962 [1945]: 179):

Allora è certo che l'opera d'arte, a costo di non manifestarsi, deve sempre godere di questa attualità, perché, se la coscienza non l'individua, non ha nessun'altra realtà al di fuori di quella, nel nostro caso non pertinente, del fenomeno, ossia dei mezzi fisici ai quali si affida per la esteriorizzazione. Solo acquistando in una coscienza il suggello stesso della realtà, che è il presente, diviene reale, manifestandosi nella sua realtà pura.

As informações que recebemos por mídias diversas sobre determinados projetos seriam suficientes para uma apreciação estética? Esses projetos, uma vez materializados, não estariam sujeitos a outras informações, outras matérias, que não cabem na folha do papel? Essa contaminação é natural a qualquer tipo de apreciação, e um exemplo pode ser tomado da análise que T. J. Clark (2007: 71) faz de Cézanne:

e isso é especialmente relevante para o restauro. Cf. ALENCASTRO, R. (org.). *Interferências urbanas*. Rio de Janeiro: Tisara, 2008.

Não admira que nunca se possa ter certeza absoluta de onde acaba a materialidade e começa a fenomenalidade. Cada uma se desenvolve incessantemente a partir das imagens e procedimentos da outra. Nenhuma consideração da matéria será bastante rigorosa, ou bastante vívida, para imunizar-se contra o universo metafórico da outra.

O limite que Brandi coloca à operação do restauro – que não deveria se confundir com o processo criativo do autor, mas sim intervir apenas na matéria – parece se desfazer quando passamos do restauro de uma obra existente para a produção de um projeto (ou mesmo da reprodução consentida, ou seja, de uma réplica¹⁵¹). Diante disso teríamos, então, que nos perguntar se o restaurador deixou seus laboratórios para se tornar um produtor:

L'oscillazione fra documentazione come fonte storica e documentazione come supporto per l'astensione da ogni possibile interpretazione futura, conduce ad alcune recenti proposte: quella di Rava, che nel 2007 definisce il futuro conservatore dell'arte contemporanea un "trattatista del presente", colui che dovrà scrivere manuali di tecniche installative e registrare dossier per ogni artista.

Esse diagnóstico de Valentini (2009: 11) a partir de Rava, nesta tese, é o que chamamos de restaurador como produtor. A ênfase dada à documentação, antes um instrumento de apoio ao restauro, transforma-na em instrumento central da preservação. O que a documentação faz, em última instância, é retirar da materialidade, da realidade física, a sua condição de existência e, logo, do restauro. Ora, se não há matéria, não há, na prática, conservação nem restauro – até Muñoz Viñas (2010: 15) concorda: "Conservation *needs* materials that can be treated for it to work: this is an inherent trait of conservation as it is nowadays understood." Ainda assim, podemos considerar esses casos, conceitual e metodologicamente, dentro do campo, a partir do restauro preventivo. De todo novo parecem ser os problemas impostos por aquela parcela de obras que se valem de novas mídias (*time-based media* ou *variable media*). Pela distância que possuem de nossos objetos, não é o caso de abrir essa nova frente de debate na tese. Ainda assim, o tema merece ser discutido com cautela: as soluções propostas para esses casos específicos nos ajudam a repensar os limites operacionais da disciplina, mas não chegam (ou não deveriam chegar) a impor uma revisão de seus fundamentos gerais, pois, repete-se, são casos muito específicos. Ademais, como afirma Simona Rinaldi (2008: 25), podem também ser lidas como "velhas soluções":

Le quattro modalità di conservazione individuate dal Variable Media Network promosso dal Guggenheim Museum di New York: *storage* (deposito), *emulation* (emulação), *migration* (migração) e *reinterpretation* (reinterpretação) ripongono in realtà interventi di sostituzione di pezzi, imitazione dell'aspetto originario dell'opera su un supporto diverso, o la sua 'ricreazione' ex novo ad ogni nuova esposizione, che francamente appaiono come vecchie soluzioni per new media: ovvero una versione moderna del trasporto dei dipinti da tavola a tela, o del tipico rifacimento ottocentesco in stile di opere medievali.

¹⁵¹ O tema é debatido por Barassi, a partir de Riegl. O autor reconhece essa colaboração de Brandi como incontornável ainda hoje, a despeito da "baixa popularidade" da teoria brandiana. Cf.: BARASSI, S. The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication. *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, p. 5.

Obviamente, esses fundamentos devem ser constantemente revistos, porém, mais do que superá-los, é preciso compreendê-los, interpretá-los e alargá-los, pois neles já estão enucleadas muitas respostas:

Valentini (2009) identifica uma passagem da “teoria clássica” (Brandi, Urbani) a novas vertentes: da “teoria semiótica” e da “teoria do arquivo”. Em nenhum momento a teoria de Brandi exclui os aportes da semiologia (pelo contrário, ele foi um dos primeiros autores a incorporar tais contribuições à sua produção intelectual), tampouco faz menos do arquivo (sendo exaltadas a análise e a produção de documentos, arquivos, em variadas fases do restauro). O que se identifica é um uso mais articulado desses instrumentos, a partir das necessidades impostas pela própria natureza da obra.

Depois de atualizar o debate para aquilo que se restaura ou não, ainda que muito longe de esgotar o assunto, resta concordar com a conclusão de Carboni (2014), de que “Possono quindi cambiare le forme della tutela e della salvaguardia di ciò che ereditiamo, ma tale azione continua a mostrarsi responsabile verso il futuro e a lavorare all’interno di questa responsabilità...”, como também já colocava Brandi. O percurso nos levou ao arquivo como uma solução, e à gestão da memória como um problema central; memória que diz respeito não só à arte, mas a diversos eventos de nossa história. Se, como afirma Carboni, a memória não precisa necessariamente encarnar-se no objeto, mas deveria entrar no campo público do debate independentemente de sua monumentalização, quais condições temos de propor esse debate? Carboni não parte do trauma para falar da gestão da memória. Parte do monumento para defender que essa memória se libere de uma materialidade e se transforme em “consciência comum”, em “elaboração cultural e civil”. Seria o caso de nos perguntarmos – sem a pretensão de desenvolver o assunto na tese – se não precisamos de monumentos que nos lembrem do horror da escravidão, do extermínio da população indígena e, ainda, do atual extermínio da população negra e pobre. Existiria espaço para o monumento? Ele não poderia colaborar, ainda hoje, para esse debate? Os artistas estariam interessados nessa produção?¹⁵²

¹⁵² A comunidade artística nunca ignorou a realidade histórica, os seus acontecimentos passados ou a sua situação presente, pelo contrário, tem-se mobilizado, não só como cidadãos, mas também a partir da arte – e basta lembrar que em 2013 passaram a circular na internet imagens de obras identificadas com a *hashtag* #coleraalegria. A questão que se coloca é em relação ao monumento como obra de arte contemporânea e rememorativa, não no sentido da celebração de grandes acontecimentos, vinculados à classe dominante, mas da rememoração de nossas tragédias, e então os exemplos são escassos (para não falar que não existem).

Uma via de mão dupla: reconhecimento e crítica em ato

A tese é permeada de idas e vindas. Se o texto se apresenta ora mais teórico (no sentido de rever uma bibliografia), ora mais empírico (no sentido de olhar para alguns objetos da arte), isso se fez necessário para tornar o discurso mais dialógico, caso contrário, teríamos dois grandes blocos independentes, mas que afastariam as discussões ao invés de aproximá-las. E o intuito aqui é pensar as bases teóricas não apartadas, mas próximas de nossa realidade. As páginas precedentes buscaram pontuar alguns aspectos teóricos concernentes ao restauro da arte contemporânea, e agora nos pareceu legítimo pensar como a arte contemporânea pode colaborar para as discussões em torno da preservação – uma via de mão dupla. Ademais, se esse diálogo existe, ele é o próprio círculo virtuoso que buscamos defender, em que arte contemporânea e restauro contribuem reciprocamente.

A produção artística há muito se vale das preexistências – sejam elas da própria história da arte (a arte se torna matéria para a arte), sejam elas os espaços construídos (porque a arte passa a ocupar outros espaços fora da assepsia do museu). Seria incauto, nessa via de mão dupla, querer dar conta da totalidade dessas apropriações, tampouco estamos falando, especificamente, em instalações, *site-specifics* (que por definição guardam alguma relação com a preexistência, em menor ou maior grau), ou obras de restauro de espaços destinados à arte contemporânea (que são aliás dos mais interessantes).¹⁵³ Trata-se, como já exposto inicialmente, de compreender como a arte vem utilizando, mesmo que inconscientemente, ideias caras à disciplina do restauro – a começar pela elaboração estética e, sobretudo, pelo respeito à história. Alguns parâmetros devem ser definidos, mais uma vez, para a construção dessa casuística que se quer comentar.¹⁵⁴ Uma diferenciação entre efêmero e perene aqui é desconsiderada, e então pensemos em situações a partir do patrimônio: um primeiro

¹⁵³ Vale registrar que a edição n. 14/ 2018 da revista *Materiali e Strutture* foi dedicada ao tema “Restauro e arte contemporânea”. O editorial da revista, assinado por Donatella Fiorani, toca diretamente no que nesta tese chamamos de via de mão dupla, e que, desde o memorial de qualificação, é tema de interesse, ou seja, o quanto a produção artística contemporânea colabora para pensarmos o restauro em sentido amplo. Cf. FIORANI, D. Arte contemporânea e restauro a confronto: alcune riflessioni [editoriale]. *Materiali e strutture. Problemi di conservazione*. Roma: DSDRA/ Quasar, 2018. Para o tema específico de restauro de espaços expositivos, na mesma edição, cf. GIUSTI, M. A. Discontinuità e frammento: il restauro nei luoghi dell’arte; e MENINCHELLI, C. L’Arsenale di Venezia e l’arte contemporanea. Un percorso condiviso tra restauro architettonico e attività espositive. O tema também foi tratado por Ascensión Hernández Martínez. Cf.: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. Restauración, transformación, reciclaje. La deriva de la disciplina más allá de los criterios consolidados. In: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (org.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, pp. 89-106.

¹⁵⁴ Excessivamente breve, pode-se dizer que a seleção dos casos é subjetiva, mas não arbitrária. Outras obras poderiam compor o texto, mas as escolhas são justificadas, seja pelas conexões estabelecidas dentro da própria tese, seja por um fato primordial: o reconhecimento, no sentido brandiano, dessas obras enquanto arte.

parâmetro para a escolha desses casos seria a capacidade que essas obras têm de nos contar de uma preexistência – o que é fundamental para a sensibilização do trabalho do arquiteto e do restaurador;¹⁵⁵ outro seria a relação direta que possui com a matéria impregnada de tempo; outro seria a operação de deslocamento, da constituição de traços do que existiu – o que exige a compreensão do que se quer deslocar, metafórica ou literalmente; e, por fim, aquelas que inter-vêm de maneira mais incisiva e quase se confundem com o projeto de restauro no espaço arquitetônico.

Começamos por Aloísio Magalhães. A escolha não é fortuita, Magalhães deu contribuições das mais significativas para o patrimônio no Brasil, transitando entre o que hoje chamaríamos de patrimônio material e imaterial, ou ainda entre monumentos excepcionais e a cultura popular.¹⁵⁶ Mas o retomamos aqui, pois foi, também, um artista e um designer de destaque.

Em 1974, Magalhães publicou *Topografische analyse*.¹⁵⁷ O título completo: *A topographic analysis of a printed surface* [Análise topográfica de uma superfície impressa]. O livro é aberto com a imagem de uma natureza morta, “*Still life with flowers, fruits and shells*”. A dupla seguinte apresenta a ficha comentada da obra e de seu autor, Balthasar van der Ast:

Panel, 134 x 140 cm, by Balthasar van der Ast, Middelburg 1593/94 – 1657 Delft
Although in his smaller paintings Van der Ast has often managed to achieve even greater refinement, this capital still life may doubtless be considered the gem of his oeuvre. It is among the largest paintings he ever made, and it displays his entire repertoire: baskets and vases with flowers, fruits, shells, insects and reptiles. One should visualize the painting in its original form, without the architecture at the top, which piece was added later on.

A página seguinte abre o *trabalho* de Magalhães, que ali é nomeado “*Underground Images: a topographic analyses of a printed surface*”. Em seguida, um comentário do trabalho:

It is a topographic analysis of the surface, giving examples of different depths of the print of the painting. You know that when a piece of land is chosen for building, the engineer asks for a prospection of the ground at different points of the surface, in order to know the underground. In this Quadrat Print we proceed in the same way. A print is in a way a three-dimensional surface on

¹⁵⁵ Esses casos ganham aqui maior espaço, pois a documentação e a difusão serão temas retomados no próximo capítulo e defende-se mesmo sua relevância dentro do círculo virtuoso que se quer defender, cuja sensibilização do público é fundamental.

¹⁵⁶ Para um aprofundamento de sua contribuição, ver MAGALHÃES, A. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. A relação entre produção artística e o patrimônio, na figura de Aloísio Magalhães, poderia ser exemplificada pela sua atuação na candidatura de Olinda a Patrimônio da Humanidade junto à Unesco – para a qual elaborou gravuras da cidade. O artista veio a falecer em Pádua, Itália, após se apresentar no encontro de ministros da cultura de língua latina, realizado em Veneza, em 1982, quando Olinda recebeu o título.

¹⁵⁷ O volume tem os textos versados em quatro línguas: holandês, inglês, francês e alemão, e faz parte da série Quadrat-Blatter, editada por Pieter Brattinga, que publicou vários títulos de artistas contemporâneos – uma iniciativa pioneira do que chamamos hoje de livros de artista e que altera sensivelmente os lugares e as formas de experiência da arte. Optou-se pela transcrição dos textos em inglês. Cf. MAGALHÃES, A. *Topografische analyse*. Hilversum: Steendrukkerij de Jong, 1974.

which 4 different layers of colours have been superimposed. However different are the elements, this methodical approach gives us an average knowledge of the entire print.

I divided the surface into 46 x 46 units of 1,5 x 1,5 cm. Then I divided the screen in 4 different zones of information: A – The architectural background; B – The dark zone of shadows; C – The elements of decoration, flowers, fruits, insects; D – and finally the frontal plane. From each zone I chose some representative samples.

Uma folha translúcida então cobre a imagem da pintura, reproduzida aqui mais uma vez. Nessa folha, quadriculada, são delimitadas as quatro zonas de interesse, e são marcadas 27 “duplas”. Na sequência, cada página dupla reproduz, em outra escala, as zonas marcadas: o que se vê é a retícula, a quadricromia, que compõe aquela superfície impressa, como se a olhássemos a partir de um conta-fios, aumentada. A partir daí, o que se tem são 27 *novas* imagens. Abstratas? São as *imagens subterrâneas* daquela superfície. E aquela superfície não é a da pintura, mas a da imagem! Aloísio Magalhães não está analisando a pintura, mas uma imagem derivada dela, a qual, por sua vez, constitui uma nova imagem: a obra de Magalhães.

Poderíamos ver a pintura de Van der Ast se fôssemos ao Musée de la Chartreuse, em Douai, na França; ou se, em 1971, tivéssemos visto a exposição *Hollandse schilderijen uit Franse musea*, no Rijksmuseum de Amsterdã.¹⁵⁸ Entretanto, só conhecemos a imagem de sua *reprodução*. E é por não confiar nessa reprodução que somos levados a investigá-la em suas profundezas, por meio de um trabalho minucioso de um artista contemporâneo. Se a reprodução não é capaz de se colocar como realidade pura, *astanza*, a produção de Magalhães é. Poderíamos parar por aí – esse livro, enquanto objeto, já nos propicia muitas experiências –, mas é ele mesmo quem nos conta quais são suas matérias: não apenas os pigmentos (CMYK: cyan, magenta, yellow, black), os papéis (ora opacos, ora translúcidos), o ritmo da disposição dos conteúdos (texto, imagem, texto, imagem, e, depois, imagem, vazio, imagem, vazio...), e a própria montagem do volume (as duplas com os detalhes são folhas dobradas justapostas, não montadas em cadernos, e assim mantêm o plano contínuo; consequentemente, entre cada folha dobrada, resta o verso, em branco); mas, principalmente, aquela pintura holandesa. E essa pintura é uma das poucas do artista que possui, compondo a natureza morta, a imagem também de uma arquitetura, acrescentada posteriormente, uma adição. Não uma arquitetura qualquer, mas aquela (então) nova e, também, um fragmento de ruína.

Pintura, arquitetura, ruína, livro, reprodução, impressão, produção, novas formas de circulação, de conhecimento e de experiência estética. Em um único exemplo, a arte contemporânea já se mostra capaz de colaborar para pen-

¹⁵⁸ Foi a partir do catálogo dessa exposição, cuja capa é ilustrada com a obra de Balthasar, que Magalhães tomou conhecimento da obra – uma vez que esteve na Holanda após a data de exposição. Cf. RIJKSMUSEUM. *Hollandse schilderijen uit Franse musea*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1971.

13-16 *Topografische Analyse*, 1974, de Aloísio Magalhães.
[Fotos do autor]

17 O Livro Velázquez, 1996, de Waltercio Caldas.
[Foto do autor]

sarmos o restauro – não enquanto operação prática, mas no que o fundamenta: o reconhecimento da obra de arte. Passemos de maneira menos detida aos próximos exemplos.

Continuando no universo dos livros, podemos também lembrar a produção de Waltercio Caldas. Seriam muitos os exemplos, mas basta pensarmos em duas obras bastante diversas: o *Livro Velázquez* (1996)¹⁵⁹ ou *Outra Fábula* (2011). No primeiro, Caldas se vale de uma monografia do artista espanhol para efetuar uma operação de apagamento: manipulando as imagens, apaga de cada uma delas qualquer vestígio humano – o que resta é espaço. São novas imagens, que deixam de ser reprodução, mas que nos levam também a indagar quais são as matérias de um pintor seiscentista. Matéria aqui tomada não só como fatura, pigmento, mas também como tema, assunto. Caldas nos mostra como o artista da corte se interessa para muito além do retrato, da imagem como figuratividade no sentido banal com que passou a ser utilizada. Já em *Outra Fábula*, as imagens são construídas tão somente a partir de palavras e do espaço que ocupam nas páginas. Morandi, Velázquez, Braque, Picasso.... quem são? Que papel possuem nessa fábula? Waltercio faz desses nomes matéria e imagem, signo e imagem, juntos e indissociáveis – assim como signo e imagem estão juntos e indissociáveis em toda a história da arte (e por isso, mais uma vez, arte conceitual é, em nossas discussões, só um –ismo). Para ler essa fábula, para vê-la, o autor exige que reconheçamos, também, seus personagens.

Fábulas à parte, continuemos com os livros, mas dessa vez a partir do ato de movê-los de seu local habitual. Assim Mabe Bethônico, na 27ª Bienal de São Paulo,¹⁶⁰ propôs seu projeto “Campanha Arquivo Histórico Wanda Svevo.” A obra consistia em um espaço de acolhimento: ali seriam realizadas conversas e discussões, e o público também poderia ler a publicação *museummuseum*,¹⁶¹ que tratava da Bienal e dos temas afeitos à exposição. Em uma das paredes, foi

159 A propósito do *Livro Velázquez*, Tadeu Chiarelli faz uma leitura que colabora para situarmos a noção de ready-made e de aura: “Com esse trabalho, além de aniquilar de vez a noção de readymade (caracterizando-a, definitivamente, como ingênua – pelo menos nos dias de hoje) e de chafurdar nas entranhas da indústria cultural, Waltercio Caldas parece provar, de maneira insofismável, que é possível manter a aura do objeto de arte, mesmo quando ele é produzido industrialmente...” CHIARELLI, T. “Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas”. In RIBENBOIM, Ricardo, et. Al. *Por que Duchamp?* ..., 1999.

160 A 27ª Bienal de São Paulo apresenta casos relevantes para o que se pretende discutir, a começar pela presença das obras de Marcel Brodthaers: a partir de sua obra uma grande parcela da exposição foi pensada. Afinal, boa parte de sua obra problematiza a produção artística como prática afeita ao patrimônio ou aos museus: coletar, catalogar, expor. A bienal teve curadoria de Lisette Lagnado e co-curadoria de Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez, além de Jochen Volz como curador convidado. Cf.: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (ed.). *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto?* São Paulo: FBSP, 2006. Tive o prazer de participar dessa edição, bem como da anterior, como arte-educador, experiências que certamente colaboraram para a formação de meu olhar sobre a arte contemporânea e o patrimônio.

161 No editorial do jornal, Mabe Bethônico escreve: “Reconhecendo o desejo da própria instituição em torná-lo visível [o arquivo Wanda Svevo], para além do público especializado que já o procura, assumimos o papel de anunciadores/ mediadores do arquivo.” BETHÔNICO, M. O museummuseum na 27ª Bienal de São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo. *museummuseum*, Ano 01, n. 01, Outubro de 2016.

montada uma estante, protegida por vidros, uma vitrine, em que se alternam um catálogo da Bienal de Veneza (encapado com uma folha azul), um catálogo da Bienal de São Paulo (encapado com uma folha cor de laranja). De 1895 até 1951, quando a Bienal de São Paulo é criada, os intervalos são ocupados por espaçadores transparentes. O tempo é materializado: a arte contemporânea não começou hoje. A partir de 1951, os catálogos paulistanos começam a colorir a prateleira: e vão reproduzindo o formato daqueles venezianos. Não é possível abrir a vitrine e consultar os catálogos: será que a segunda mais tradicional bienal de arte do mundo – a de São Paulo – só reproduz um modelo? Para saber isso, é preciso reconstituir sua memória, e então Bethônico organiza visitas ao Acervo Histórico Wanda Svevo. Não há como ignorar: para compreender o que Mabe (e muitos dos artistas) estão fazendo ali, é preciso compreender o que é aquele lugar, aquela instituição, seus personagens e suas histórias. É preciso visitar seu arquivo. É a arte contemporânea contando como quer ou pode ser tratada, preservada, colaborando para pensarmos de onde e para onde o campo disciplinar do restauro pode operar, evidenciando o arquivo como “lugar social.”¹⁶²

Conhecido o arquivo, a história, voltemos ao espaço da cidade. E aqui fazemos uma interrupção dos casos brasileiros. Para tratar da matéria impregnada de tempo, vamos a Roma. E como conhecer a história de Roma? Seus *Triunfos e lamentos* são contados por Willian Kentridge,¹⁶³ que desenha nos muros que delimitam a orla fluvial do rio Tibre. Quando falamos em muro, parede, desenho, logo nos vem à mente o grafite, a street-art; latas de tinta e spray cobrindo paredes e sendo recobertos incessantemente (e o que fica?). Nada disso: Kentridge se vale do tempo acumulado naquela grande superfície para nos contar... do tempo, dos tempos. A matéria que manipula é essa: a partir de uma fôrma, uma espécie de estêncil de enormes dimensões, extrai dos muros a matéria acumulada de maneira precisa. Sujeira, pátina? O que resta sob a fôrma é seu desenho, escuro, em contraste com as superfícies limpas, claras. Ao longo de 550 metros, Kentridge não insere nem um grama de qualquer material novo. Seria sua obra imaterial? Claro que não, a matéria de Kentridge é a passagem do tempo sobre a obra (o muro) – e então não precisamos optar entre a acrílica dureza e a ruína fantástica, mas sim saber nos mover entre elas.¹⁶⁴ A estética não pode ser interpretada sem levar em consideração a historicidade (e então,

162 O arquivo como lugar político e social, para além de lugar físico e de “imunização” do documento é tratado por Massimo Carboni: “L'archivio è ben lontano dal rappresentare soltanto un luogo fisico, materiale, che custodisce, protegge, immunizza la traccia documentaria. Esso è, prima di tutto un luogo sociale, luogo poolitico...” CARBONI, M. Tra memoria e oblio..., 2014, p. 25

163 *Triumphs and Laments* foi inaugurada em 12 de abril de 2016. Agradeço Tommaso Palazzi por ter me chamado atenção para a obra em 2017, quando visitei a cidade pela primeira vez.

164 Althöfer usa os termos para tratar da produção artística contemporânea e os problemas que impõem ao restauro, identificando dois extremos: as superfícies perfeitas dos monocromos (acrílica dureza), e obras que são intencionalmente criadas para não durar, perecíveis (“ruína fantástica”). Cf. ALTHÖFER, H. Le due finalità del restauro. In ALTHÖFER, H. *Il restauro* ..., 1991, p. 141-158.

18 Campanha Arquivo Histórico Wanda Svevo, 2006, de Mabe Bethônico [detalhe]
[Fonte:mabebethonico.online]

19, 20 *Triumphs and Laments*, 2016, de Willian Kentridge [detalhe e vista do rio]
[Foto do autor]

por alguns minutos, deixamos a história contada por Kentridge e passamos a nos perguntar o que aquele muro conta, ou contém, para além de sua obra).¹⁶⁵ A *matéria* aqui é *aspecto e estrutura*, assim como o é a *imagem*, e também o *espaço* da obra, indissociáveis. Mas como “Città eterna per vanteria o per destino, Roma è da sempre patria dell’effimero”,¹⁶⁶ e o tempo agirá, vai se acumular nas superfícies limpas, e vai, pau-la-ti-na-men-te, fazer a obra desaparecer. A arte contemporânea nos mostra que, também para sua produção, e não só para sua conservação, é preciso ter calma, esperar, respeitar o tempo – e por certo geri-lo junto ao espaço.

Voltemos ao Brasil, e pensemos que a relação entre arte e patrimônio não se dá apenas *in situ*, mas também no deslocamento. O deslocamento do qual queremos tratar, real ou metafórico, não coincide com o gesto do *ready-made*, da seleção de objetos que são deslocados de sua banalidade cotidiana para o sistema das artes. Estamos pensando na retomada de saberes, de tradições, de seus testemunhos nos mais variados suportes e aspectos – inclusive material, mas não só.

Em 2016, no Rio de Janeiro, Thiago Honório apresentou *Roca*, no espaço Saracura; uma nova versão da obra foi apresentada em 2017, em São Paulo, na Galeria Luisa Strina. *Roca* é composta por uma cabeça de roca, uma dessas cabeças que ainda vemos em procissões no interior. Honório recupera uma cabeça do século XVIII para executar sua obra – um primeiro deslocamento, que nos mostra como a arte contemporânea não quer só fazer paródia da história da arte ou reelaborá-la criticamente, mas está também interessada nos fragmentos que nos deixou, suas qualidades materiais, formais – estéticas e históricas. Essa cabeça é apoiada em uma grande pirâmide de base quadrada, executada em pau a pique – um segundo deslocamento, dessa vez de um modo de fazer que desapareceu de nosso cotidiano. Thiago se suja de barro. Ainda que a execução desse sólido geométrico seja feita por terceiros (são operários? técnicos? artesãos?), o artista quer saber como se faz, quer sujar suas mãos, quer compreender a massa, a elasticidade e a resistência daquilo que vai suportar uma peça preciosa. Ou seria precioso exatamente esse modo de fazer, que não conhecemos mais? *Roca* nos mostra que a autenticidade tem várias facetas, não está apenas naquilo que é único, mas naquilo que se torna único, mesmo dentro de uma repetição ou presumida serialidade. E por isso conhecer os materiais, as técnicas e os procedimentos é indispensável, ainda que conhecer não signifique executar. Mas conhecer é parte de um processo de *reconhecimento*. O que interessa aqui é o deslocamento que possibilita pensar naquilo que não foi reconhecido, tornou-se escasso ou que já não existe, e o seu porquê.¹⁶⁷

¹⁶⁵ O que ele contém também no sentido de contenção: as cheias do Tibre levaram à construção do muro, de 1876 a 1926, que levou à destruição de muitas construções e alterou o sentido de tantas outras.

¹⁶⁶ Assim Salvatore Settis abre o texto dedicado a essa obra. Cf. SETTIS, S. Disegno, memoria, città: la Roma di Willian Kentridge. In: BASUALDO, C. (ed.). *Willian Kentridge, Triumphs and Laments*. Colonia: Walther Koenig, 2017.

¹⁶⁷ A propósito de técnicas construtivas tradicionais, ver as pesquisas de Lia Mayummi, principalmente para as construções com terra, e Fernanda Cunha, sobre argamassa raspada.

21, 22 *Roca*, 2016, Thiago Honório
[Fonte: acervo Thiago Honório]

Um deslocamento físico, que pode parecer mais óbvio, mas não menos importante, também nos leva a questionar sobre as escolhas que fazemos em relação ao patrimônio. Por que trocaram o sistema de iluminação da avenida Paulista em 2011? Alguém lembra como era? Se mais ou menos feio? Se mais ou menos eficiente? Quanto custou? Em 2017, Daniel de Paula¹⁶⁸ dispôs 20 das “pétalas” que compunham os antigos postes de iluminação em uma das salas do MASP. Deslocadas para o *subterrâneo* da avenida, rentes ao chão, dispostas na vertical (e não na horizontal), sem lâmpadas, tampouco energia, esses objetos eram exibidos pelo que eram naquele momento: sucata.¹⁶⁹ As luminárias da av. Paulista,¹⁷⁰ instaladas em 1974, pareciam estar em perfeita harmonia com o sistema de comunicação visual projetado por Cauduro e Martino um ano antes, e que em grande parte continua lá. E até quando? Um novo sistema de comunicação será melhor que o existente? As luminárias dizem que não....

Outros deslocamentos que valem ser lembrados e que felizmente são de ordem provisória são aqueles organizados por Giselle Beiguelman.¹⁷¹ A partir de obras que se encontram esquecidas nos depósitos de órgãos públicos de São Paulo, Beiguelman propõe exposições diversas. Um gesto seco e que coloca a olho nu as escolhas das quais falávamos anteriormente. Essas obras, ou fragmentos de obras, *ainda* não se tornaram sucata ou lixo – talvez porque tenham algum apelo material ou estético. Mas por que não voltam à cidade, de onde foram subtraídas? Se a preservação pressupõe um movimento constante de seleção e descarte, podemos ver com alguma simpatia essa vasta seleção alocada nesses depósitos, mas é necessário, em algum momento, retirá-los da inércia – o que, mais uma vez, vem sendo feito de maneira bastante *crítica* pela arte contemporânea. No fio da navalha, essas ações poderiam ter sido propostas pelo arquivista, pelo restaurador, pelo curador. Denotam a superação de fronteiras

CUNHA, F. C. *Revestimento de pedra fingida: protagonista invisível do centro de São Paulo* [dissertação de mestrado]. São Paulo: IPT, 2016.; MAYUMI, L. *Taipa, canela-preta e concreto. Estudo sobre o restauro de casas bandeiristas*. São Paulo: Romano Guerra, 2008. Não se quer afirmar que desconhecemos ou não valorizamos essas técnicas ou saberes, mas as intervenções exageradamente invasivas da 1ª fase do Sphan (atual Iphan) nos mostram como, muitas vezes, temos supostas certezas que, com o passar de poucas décadas, mostram-se equivocadas. E a soma desses equívocos vai destruindo nosso patrimônio e a possibilidade de conhecê-lo e preservá-lo. Cf. FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória federal de preservação no Brasil* [1997]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, 2ª ed.; e GONÇALVES, C. S. *Restauração arquitetônica: a experiência do Sphan em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007. O patrimônio móvel sacro, por exemplo, parece estar mais resguardado. A atenção aqui vai para os rituais com ele envolvidos: o cortejo, a procissão, independente de crença religiosa, são relações afetivas, simbólicas e corporais de uma comunidade com o próprio espaço público, a rua, e então pensar na preservação desses rituais é também pensar na manutenção das condições espaciais para que ocorram.

¹⁶⁸ *Campo de ação/campo de visão*. Na exposição coletiva *Avenida Paulista*, com curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

¹⁶⁹ O material foi literalmente adquirido pelo artista como sucata, em um leilão.

¹⁷⁰ Agradeço Claudia Afonso por, mesmo antes da exposição de Daniel de Paula, ter me sensibilizado para esses elementos, entre tantos outros, dispersos em nosso cotidiano.

¹⁷¹ Em 2019, *Monumento Nenhum*, no Beco do Pinto; *Chacina da Luz*, no Solar da Marquesa; 2016, *Memória da Amnésia*, no Arquivo Histórico de São Paulo. Cf. BEIGUELMAN, G. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

23 *Campo de ação/campo de visão*.
Daniel de Paula [detalhe]
[Fonte:MASP, 2017]

24 *Memória da Amnésia*.
Giselle Beiguelman [detalhe]
[Fonte: BEIGUELMAN, 2019]

na produção artística mas, sobretudo, convidam-nos a (re)pensar o trabalho no campo do restauro e também da arquitetura. Essa *inteligência*, identificável na arte, poderia contaminar as disciplinas com que dialoga.

E se a arte é crítica bem como o restauro deveria ser, vejamos finalmente dois casos que, não sendo restauro em sentido estrito, atravessam todo o seu percurso metodológico – do reconhecimento da preexistência, em sua consistência física e em sua dúplice polaridade estética e histórica, ao que seria sua transmissão para o futuro (ou como colaborar com isso).

Em 2002, Rubens Mano abriu uma passagem, uma entrada alternativa, ao pavilhão Ciccilo Matarazzo durante a 25ª Bienal de São Paulo. Aqui, também, um gesto seco e, literalmente, cortante. É preciso lembrar que a Bienal de São Paulo passou a ser um evento gratuito apenas a partir da 26ª edição, em 2004. A primeira operação de Mano é, então, problematizar a própria cobrança de ingresso. E como faz isso? Simplesmente criando uma passagem no extremo oposto da bilheteria. Não existe nenhum alarde, nem no sentido de sinalizar a ação, nem no sentido de propor uma nova entrada que se sobressaísse, formalmente, à existente. Mano conduziu uma leitura muito sensível da Bienal – em seus aspectos históricos, sociais, mas também do pavilhão projetado por Niemeyer, seu programa, forma e materiais. Mano posicionou sua entrada na extremidade sul do pavilhão, aquela voltada ao parque propriamente e longe da av. 23 de Maio (e que seria a entrada principal proposta por Niemeyer, em diálogo com o acesso localizado próximo à marquise). A operação foi simples: retirou dois módulos do caixilho e, como se extrudasse o próprio vão aberto, criou uma caixa, também em metal e vidro, que se projetava metade para dentro, metade para fora do pavilhão. A passagem estava dada. E é só.

Em 2016, Carmela Gross realizou uma exposição na Chácara Lane, um espaço da prefeitura da cidade de São Paulo que há alguns anos é voltado à arte contemporânea. Carmela poderia ter se contentado com a bela exposição no local, que ainda era composta com a reapresentação, na Capela do Morumbi, da instalação que havia criado para aquele espaço em 1992.¹⁷² Mas não, Carmela *olhou* para o outro lado da grade da Chácara Lane, que é municipal, e percebeu ali a escola Gabriel Prestes, que é também municipal. Um equipamento de cultura e um de educação. Ambos públicos. Contíguos. Separados por uma grade. Carmela mandou construir duas escadas em metal, pintadas de vermelho, posicionando uma ao lado da Chácara Lane, a outra do lado da escola. Na altura em que ambas se encontram, um minúsculo portão se abre. A passagem estava dada. E é só.

Esse breve percurso, na mão dupla, somado àquele apresentado no primeiro capítulo, já demonstra de forma mais clara nosso círculo virtuoso, para

o qual colaboram a arte contemporânea e o restauro, a criação do novo e a preservação das preexistências. Buscou-se evidenciar como arte e restauro são instrumentos críticos e que, conquanto complexos, funcionam cada qual em seu campo e também em diálogo, e então podemos passar ao terceiro e último capítulo da tese, e nos reaproximar de nossos objetos.

25 *Vazadores*, 2002, Rubens Mano
[Fonte: FERRAZ, 2018]

26 *Escada Escola* que foi concebida para a exposição *Arte à mão armada*, na Chácara Lane, em 2016, e passou a ter instalação definitiva.
[foto: acervo Carmela Gross]

¹⁷² Desde a década de 1990, alguns espaços do Museu da Cidade de São Paulo, como a Capela do Morumbi, a Casa do Bandeirante, e a Casa do Sertanista, são usados para a exposição de arte contemporânea, incitando diálogos dos mais interessantes entre o patrimônio construído, suas histórias e a produção artística contemporânea.

plo, passadores, passadiços e saltadores. No Piauí, [...] as mais usuais e que demonstram maior arte na construção são as cancelas, as porteiças e os portões. Edna Ferreira Chaves et al., *Conhecimento tradicional – A cultura das cercas de madeira no Piauí*>

3. A cerca satisfaz mais uma necessidade mental que uma necessidade material, ela é construída sobre medo e ansiedade; piores que inimigos, ameaçam quem está dentro da área cercada, que é cercada para a sensação de segurança, não para segurança. Assim, o que se constrói não é um cercado, mas uma mentalidade, diminuída na limitação de um perímetro.

<[...] *Cantar pois é mais que um prazer/ quando as vozes brotam de forças em movimento/ que ao som suave de belas melodias elevam foices/ e facões rompendo cercas, retirando mourões para ver nascer o novo dia.* [...] Ademir Bogo, “Terra sertaneja”>

4. Cerca é muramento colocado em torno de uma coisa para que a defina. Ela rodeia, circula, gira em torno, contorna, dá volta. O movimento do cerco é demarcado por materiais sobre um lugar, de um ponto a outro ou de um ponto até ele mesmo, o que faz perder seu princípio. Cerca é semeio de pedra, cimento ou tijolo, pau, com ou sem arame; por sua vez, com ou sem farpa, planta normalmente espinhosa, arbustos etc. É também metáfora.

<[...] *Lutou contra cercas./ Todas as cercas./ As cercas do medo./ As cercas do ódio./ As cercas da terra./ As cercas da fome./ As cercas do corpo./ As cercas do latifúndio.* [...] Pedro Tierra, “A morte anunciada de Josimo Tavares”> <*A cerca do meu ser-cão é a minha liberdade, é difícil manter cachorro solto hoje em dia.* Tomás de Moura>

5. Cerca é uma forma material que indica diferença entre um e outro lado, mesmo se diferença entre eles não exista. É elemento que organiza a segregação. É impulso geométrico como regulação e traçado separador de coisas, pessoas, espaços: define o começo da hospitalidade para quem adentra, o princípio de hostilidade para quem é mantido fora.

<*Em Cerca Real do Macaco, capital do Quilombo dos Palmares, localizada na Serra da Barriga, em Alagoas, três cercas adjacentes estendiam-se por cinco quilômetros e funcionavam como barricadas contra os inimigos.* Décio Freitas, *Palmares, a guerra dos escravos*>

6. Uma cerca pode deixar ver por dentro e ver por fora ou pode ser anteparo cerrado como tapume que

deixa ver por frestas ou por cima ou por baixo. Cerca é barreira transponível. Dependendo do material, se cortante, a cerca deixa de ser limitação e se faz desumanização. Para a construção da cerca farpada (e elétrica), assume-se o desejo do corpo de atravessar a cerca e, assim, pretende-se ferir esse corpo. A cerca passa a incorporar campos de luta e tensão.

<*Malditas todas as cercas!! Malditas todas as propriedades privadas/ Que nos privam de viver e amar!! Malditas sejam todas as leis./ Amanhadas por umas poucas mãos./ Para amparar cercas e bois/ e fazer da terra escrava/ e escravos os homens!!* D. Pedro Casaldáliga>

7. A cerca como matéria ativa e interconectada dá forma a condições políticas e à comunicação; interliga pontos de rejeição formando barreira; associa pontos de insegurança delimitando medo; restringe fluxos designando repulsa e propondo fronteira. Une em campo de força o que está dentro em oposição ao que resiste a estar incorporado, ou vice-versa: une em resistência o que está fora, em rejeito ao confinamento que é delimitado.

<*Entre a seca e a cerca há uma tensão dramática entre palavras quase parônimas.* Martine Kunz>

8. Cerca é cicatriz no território e princípio ativo na constituição de intervalos antagônicos (entre permissão e proibição, entre o que é público e o que é restrito aos outros, entre dentro daquilo que está fechado e aquilo que está em outras partes, produtivo e abandonado, confinado e solto etc.). A cerca resguarda privações e concede visibilidade à cisão de coisas similares ou de coisas diferentes normalmente interligadas em relações de ‘mais e menos’. P. ex., mais segurança para menos liberdade, mais exclusão daquilo ou daquele que já não é contemplado, mais divisão para a pouquidade de alguma coisa – normalmente espacial ou territorial, animal ou vegetal etc.

<*É verdade que depois de derrubadas as cercas do latifúndio, outras se levantarão, as cercas do Judiciário, as cercas da polícia (ou das milícias privadas), as cercas dos meios de comunicação de massa.* [...] *Mas, é verdade também, que cada vez mais caem cercas e a sociedade é obrigada a olhar e a discutir o tamanho das desigualdades, o tamanho da opulência e da miséria, o tamanho da fartura e da fome.* Pedro Tierra>

9. Cercas são obstáculos que servem para regulação e controle. Ora com porteira ou abertura, ora com mata-burro ou similar, permite ou impossibilita acesso.

De acordo com interpretadores de sonho, sonhar com cerca significa estar preso sem poder transpor algo. Significa impedimento de ‘progresso’ ou de expressão, barreira social, separação entre classes sociais, religiosas e econômicas. Sonhar com cerca significa indecisão, estar confuso, e também controle ou falta de controle, em razão de sua característica de lugar não lugar, de barreira que prende de dois lados, ou seja, aprisiona. Retrata medo e/ou senso de barreiras sociais e de classe, ou retrata atitudes usadas para segregação. Denota sentimentos territoriais ligados à privacidade e regras sociais, algo que se ergue para afastar o que se teme.

<*Ao considerar a terra como bem natural (“a terra mãe que dá sentido à vida”, “a terra é uma benção de Deus”), as mulheres trabalhadoras rurais estão se referindo à natureza própria da terra que não tem dono, terra de todos, terra sem cerca, terra socializada, terra patrimônio comum.* José de Souza Martins, *Expropriação e violência*>

10. Em relação à saúde, cercar pode causar adoecimento coletivo ou solitário. Construir barreiras para confinar doentes pode ser projeto de morte, por pretensa proteção daqueles que não são confinados.

<*O problema do Nordeste não é a seca, mas a cerca.* Dito popular>

11. Expressões idiomáticas: *Bater com a cola na cerca* significa morrer. *Pular a cerca* significa perder o limite do respeito ou fazer perder a confiança, trair.

<*“Estão querendo ‘pular a cerca’ da Constituição”, diz advogado sobre pedidos de impeachment.* Manchete do jornal *Brasil de Fato*, 21 de setembro de 2015>

M.B.

CERCA (cer•ca)

/ê/ substantivo feminino

1. Cercas são linhas divisórias que distanciam fisicamente, simbolicamente. Divisão é desunião, é operação inversa da multiplicação e é também compartimento, departamento. Se departamento, repartição ou divisão definem lugares burocráticos, a cerca burocratiza um dado lugar.

<[...] *Do alto de um morro qualquer/ ou da Serra dos Cavalos, vejo as cercas de avelozes/ que são verdes intervalos/ dividindo terras secas/ onde só cresce o abandono,/ mostrando a qualquer passante/ que o nada também tem dono.* [...] Carlos Pena Filho, “O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão”>

2. Cerceamento é ato de cortar pela raiz e é também cercadura: imposição de limite, restrição. Uma restrição é uma limitação: ação de tornar menor, diminuir. Restringir torna pequeno o que era vasto; o que era inteiro fica desunido. Cerca é partilha: partir e reparar não é unir. Se o que une é maior que o que separa, menos cercas, mais passagens.

<*No Nordeste as formas de passagem usadas para ultrapassar as cercas recebem denominações diversas, como, por exem-*

disse a mulher que se abrigava sob a escultura de Mary Vieira
2013

01 Na página anterior:
Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino, de Mabe Bethônico, 2019.
[Foto do autor]

ESPAÇO PÚBLICO: MOTIVAÇÃO PARA
A PRODUÇÃO E O RESTAURO DA ARTE

Estamos cercados. Das mais variadas formas. E como a arte e seu restauro poderia colaborar para a transposição ou mesmo a dissolução dessas cercas? As possibilidades são muitas e, no caso desta tese e dos objetos que acolhe, a primeira ação diz respeito a um dado físico: recusar a cerca, a grade, o muro, a porta, a bilheteria. Os objetos desta tese são a prova disso, e pensar o restauro dessas obras é defender essa possibilidade, que parece simplesmente ter desaparecido de nosso imaginário.¹

Nossos objetos questionam o que há de mais perverso no universo da arquitetura e urbanismo moderno: o rodoviarismo e o lote. Não um questionamento retórico, mas, para falarmos com os italianos, um questionamento em ato. Ato esse que se dá no projeto que elaboram para cada um desses espaços. Aproximemo-nos dos objetos para melhor entender.

Cada um se relaciona de maneira direta com a pista de rolagem. Antes de se relacionarem com a paisagem, com os edifícios do entorno ou com a vegetação, eles estão rente ao asfalto, e essa não é apenas uma característica, mas uma condição sem a qual não seriam o que são, e basta imaginarmos cada um desses objetos em um parque de esculturas para perceber que são objetos sob tensão, e é essa tensão que também lhes dá forma. Se invertermos o exercício, subtraindo esses objetos de seus respectivos espaços, podemos pensar o papel da arte em nosso imaginário (individual ou coletivo): continuamos a ter a cidade como ela é, um emaranhado viário, e tanto faz (mesmo?) se ali encontramos Carmela, Mary ou Waltercio. Essas obras colaboram ou não para um “efeito cidade”?

A expressão é de Michele Cordaro (1984: 109), ao tratar do problema da

1 Não é uma constatação sem embasamento: durante o estágio docente [PAE, 2017] na disciplina *Subsídios investigativos e projetuais para a preservação do patrimônio edificado*, um dos grupos, cuja proposta de trabalho era uma intervenção no térreo do MAC USP, partia do pressuposto que toda a área deveria ser cercada, protegida por grades. Não concebiam retirar essa delimitação, tampouco conseguiam justificar a hesitação. Não que problemas de segurança e controle de acesso não devam ser levados em conta no projeto, mas a verdade é que a grade, como a concebemos hoje, não é um elemento indispensável no projeto arquitetônico, mas um recurso extrínseco, apostado, e que foi imposto ao nosso imaginário projetual. Um exemplo bastante evidente, pela escala urbana que toma, pode ser verificado no cinturão dos bairros de Copacabana, Ipanema e Leblon, onde as grades são claramente adições que avançam sobre o passeio e alteram significativamente a (boa) relação que os edifícios teriam com a rua.

coloração das superfícies arquitetônicas – especificamente as fachadas dos edifícios – e a partir disso podemos pensar o quanto nossas obras colaboram para a constituição desse efeito, que não distingue forma de imagem e de espaço.

L'attenzione al problema colore non costituisce quindi lo scopo primario e conclusivo dell'intervento sul singolo edificio [...] ma di contro è parte integrante dell'aspetto esterno dell'edificio, essendo la facciata una sorta di 'pelle', ovvero di superficie e di delimitazione del blocco costruito, ma nello stesso tempo superficie di definizione, di modellazione dello spazio vuoto, del caso urbano, che è poi quello che in prima istanza risulta essere e costituirne l'ambiente urbano, ossia 'l'effetto città'.

02 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Mary Vieira [detalhe]
[Fonte: D'AGUIAR, 1989]

03 *Escultura para o Rio*
Waltercio Caldas
[Foto do autor, 2019]

04 *Fronteira/ Fonte/ Foz*
Carmela Gross
[Arquivo Carmela Gross]

A objeção a essa afirmação, para nossos objetos, poderia ser as diferenças entre a forma que as cidades antigas possuem e a forma da cidade moderna, mas veremos que essa diferença é marcada pelas obras nesse “efeito cidade” que constroem e que as constrói, exatamente por “modelarem o espaço vazio”. Esses objetos, de maneira muito similar, tratam do lote. Mas o que é o lote? Tão acostumados estamos com os limites, físicos, entre o público e o privado, que um tema tão banal, mas tão fundamental, parece ter deixado o horizonte dos arquitetos: a calçada, o passeio. Não apenas o desenho “figurado” da calçada, mas a leitura de um corpo que é extensão entre o lote e a rua, que poderiam ser pensados como uma só coisa (o inteiro) e não coisas que se apõem (o total).² O que temos hoje é que o projeto termina no lote, e isso não é exclusividade do privado: praças, parques, escolas, hospitais e postos de saúde possuem calçada, não como passeio – no sentido mais poético que possa ter a palavra –, mas como uma demarcação de território. Nas obras de Carmela, Mary e Waltercio não encontramos esse hiato: depois da pista, do asfalto quente, temos já obra. Não passamos por uma calçada para alcançá-las, damos início prontamente a um passeio. E por isso falamos em questionamento em ato, e não em retórica. Nenhuma dessas obras pretende, *a priori* ou explicitamente, colocar a questão da cidade rodoviária, do público ou do privado – elas são isso. E daí porque não é possível concordar com uma leitura dessas obras que lhes atribua uma “passividade” em relação ao espaço público e aos seus problemas. Se o leitor (da tese, mas também o público que frui essas obras) não percebe a colocação desses problemas não é por incapacidade ou preguiça, mas porque já naturalizamos a violência do desenho de nossas cidades. Essas obras são sim monumentos, mas não seguem a “velha tradição do monumento na praça”,³ pois são praça.

Pensar a possibilidade da produção dessas obras e maneiras de preservá-las é um modo de defender, de uma perspectiva muito particular, a produção do espaço público (que pode ser analisada por muitas outras perspectivas). Essa defesa deve considerar diferentes formas de ação, mas também de

² Não é o caso de sistematizar na história do urbanismo esse tipo de configuração, mas é válido pensarmos na dissolução entre rua e calçada nas cidades medievais europeias ou, antes, nas cidades gregas ou árabes. A dissolução do lote nessa rua-calçada não se dá por uma abertura física, mas pelo fato de que a ocupação (o lote) é que desenha a via – movimento inverso de nosso urbanismo rodoviário, em que o traçado das vias, mediado pela calçada, determina os lotes. E então teríamos nesses exemplos esse inteiro. Para uma análise em relação à arquitetura moderna, cf. COSTA, S. S. F. *Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2015.

³ Harrie Senie trata da retomada do arte no espaço público a partir dos anos 1960 nos EUA, que não começa bem: “By and large, however, the commission of this new public art in the form of individual object sculptures was based on the old tradition of the monument in the square with which it had nothing in common except, perhaps, scale.” A situação parece melhorar quando a produção se associa à paisagem (no sentido também de projeto paisagístico) ou à determinada funcionalidade. SENIE, H. F. *Contemporary Public Sculpture: tradition, transformation, and controversy*. New York: Oxford University Press, 1992.

omissão, como nos lembra Pietro Petrarola,⁴ que são capazes de incidir sobre o patrimônio. Já Milton Santos (1997: 54) afirma:

Face à durabilidade das formas, a construção da paisagem converte-se em um legado aos tempo futuros. Por isso, as transformações da sociedade são, em certa medida, limitadas e dirigidas pelas formas preexistentes. [...] Entretanto, cada objeto permanece na paisagem, cada campo cultivado, cada caminho aberto, poço de mina ou represa constitui uma objetificação concreta de uma sociedade e de seus termos de existência. As gerações vindouras não podem deixar de levar em conta essas formas.⁵

A constatação de Milton Santos, entretanto, não parece se concretizar: ainda se assiste ao desmonte de variadas preexistências, que não se limitam a grandes monumentos, mas incluem também elementos que poderiam costurar melhor a paisagem⁶ e fortalecer seu reconhecimento, não como dado material, mas como dado cultural, de identidade, como nos lembra Giorgio Agamben:

[...] ao destruírem, com o cimento, com as autopistas e a Alta Velocidade, a paisagem italiana, os especuladores não nos privam apenas de um bem, mas destroem a nossa própria identidade. A própria expressão ‘bens culturais’ é enganadora, pois sugere que se trata de bens entre outros bens, que podem ser desfrutados economicamente e talvez vendidos, como se fosse possível liquidar e por à venda a própria identidade.⁷

Tratando-se do urbano, ou de um espaço banal, é fundamental compreender a cidade como organismo vivo,⁸ em que os elementos, obrigatoriamente, são solidários, não sendo possível intervir em algo sem que haja uma consequência direta alhures. Assim, os instrumentos elaborados ao longo do século XX para se pensar o restauro urbano devem estar no horizonte mesmo de quem intervém sobre uma obra isolada.

4 Pietro Petrarola vai falar da ação, mas também da omissão, que são capazes de incidir sobre a matéria da obra e seu *aspetto*. A atenção vai para a omissão, pensando em nossas estruturas públicas de administração. Cf.: PETRAROLA, P. Appunti sul ‘restauro preventivo’, oggi. In BORDI, G. et al. (a cura di). *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andarolo*. Roma: Gangemi, 2014, p. 319.

5 SANTOS, M. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1997, p. 54. As preexistências, em um entendimento alargado, seriam para Milton Santos as “rugosidades”. Uma análise dessa relação é feita por SOUZA, M. A. A. Território usado, rugosidades e patrimônio cultural: ensaio geográfico sobre o espaço banal. *PatryTer*. v. 2, n.4, outubro 2019, pp. 1-17. Agradeço Carin Carrer pela indicação da leitura.

6 A discussão sobre a paisagem, pertinente e necessária a esta tese, ainda carece de aprofundamento para ser aqui desenvolvida. Mais uma vez, recorreu-se às abordagens de Paolo D’Angelo. Cf. D’ANGELO P. *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet, 2014. 2a. ed.

7 Entrevista de Giorgio Agamben “Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione”, publicada no Ragusa News, 18 ago 2012. Disponível em: <https://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>. Utilizou-se aqui a tradução de Selvino J. Assmann, professor de Filosofia da UFSC, reproduzida em diversos meios, entre os quais: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben-ultimos-acessos-em-23/02/2018>.

8 Manoela Ruffinoni descreve a genealogia desse uso, apropriado de Charles Buls por Gustavo Giovannoni (Giovannoni, G. *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*. Turim: Utet, 1931) e largamente usado entre arquitetos e urbanistas. Também para os temas do restauro urbano, cf. RUFFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013, p. 95.

O restauro, enquanto intervenção prática, não deveria incidir apenas sobre um objeto isolado (mesmo que fisicamente se limite a esse objeto), pois essa intervenção tem sempre, em maior ou menor grau, um desdobramento no entorno. Não raro, e em especial para os objetos desta tese, esse entorno é o próprio espaço público. Daí que, ao problematizarmos o restauro de obras de arte contemporânea no espaço público, o interesse não se limita à intervenção sobre o objeto em si ou seu espaço envoltório, mas também às intervenções realizadas nos espaços/objetos que orbitam em torno dele. É preciso compreender o lugar histórico, para além do objeto isolado.⁹ A relação dessas partes com o ambiente em que se inserem, e não apenas as relações entre si, deve ser preservada, observando conexões formais, geométricas, mas também intuitivas e emotivas.¹⁰ Trata-se de outra escala. Assim, por mais vertiginoso que seja, é preciso alternar a escala de observação de maneira constante, do objeto para a cidade, da cidade para o objeto.

É por isso que a primeira intervenção que deveremos considerar não será aquela direta sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada no seu afirmar-se dentro do espaço físico da existência.¹¹

Pensar nessas condições, como propõe Brandi nesse trecho, é passo fundamental para a preservação de nosso patrimônio, antes mesmo de pensarmos no restauro de cada objeto isoladamente. Aliás, como nos lembra o autor, proceder ao que chama de restauro preventivo é condição para que não sejam necessárias intervenções mais incisivas nos objetos, o que sempre comporta um tipo de trauma em sua materialidade e, também, em sua imagem.

A partir da análise bibliográfica, ficou claro que o almejado círculo virtuoso, em que se inserem a produção e o restauro da arte contemporânea e o espaço público, é composto por **produção, documentação, difusão e restauro**, uma vez que documentar e difundir¹² colaboram para sensibilizar o público

9 Cf. ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell’arte moderna e contemporanea”. Fiesole: Nardini Editore: 1994. p. 110.

10 Cf. CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997. p. 424.

11 BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 94. Garantir a compreensão da obra de arte é tema desenvolvido ao longo do oitavo capítulo de sua *Teoria*, sobre “A Restauração Preventiva” (Cf. ibidem, pp. 97-112).

12 Paolo Petruccioli, ao comentar a participação de Brandi na realização de programas televisivos, fala da TV como instrumento de “educação”, uma vez que “divulgação” passou a ser vinculada a um declínio cultural naquele setor (provavelmente a partir de programas voltados tão somente ao entretenimento e à propaganda). Optou-se aqui por difusão, no sentido de propagar, irradiar – em suma, tornar pública a documentação sobre a produção e o restauro. Cf. PETRUCCIOLI, P. “Le trasmissioni televisive di Cesare Brandi” in ANDALORO, M. et al *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988, p. 140. Difundir e apresentar as pesquisas e resultados no campo específico do restauro sempre foi preocupação de Brandi frente ao ICR, tarefa que foi continuada dentro daquela instituição e que hoje encontra abrigo nos trabalhos de Francesca Valentini e Paola Iazurlo, elencados na bibliografia.

sobre o papel que a arte poderia ter no espaço público e são por si ações inerentes ao restauro. Uma extensa bibliografia foi consultada,¹³ ainda que não seja referida diretamente na tese, por dois motivos: ou tratam de questões muito específicas (que colaboraram para um percurso de aquisição de conhecimento, mas que não guardam relação direta com nossas discussões), ou são simplesmente questões mal formuladas ou equivocadas (que igualmente colaboraram, pois, a partir da discordância, é possível defender outros pontos de vista, mas que, na maior parte das vezes, não justificam ser referenciados). A síntese proposta vem da maneira pouco articulada que a maior parte da bibliografia se apresenta: ou se detém sobre a produção de obras de arte no espaço público ou, em outro extremo, sobre as operações técnicas do restauro. Conectando os dois extremos, surgem com frequência as questões da documentação e da difusão, vinculadas a um ou outro polo.

O reconhecimento da produção artística ou do patrimônio, em geral, passa pela atribuição de valor que um indivíduo ou grupo faz dele. Atribuir um valor a determinada prática ou artefato comporta também a atribuição de um valor negativo: se de um lado temos o reconhecimento da obra de arte, que culmina em sua preservação, podemos ter também a parcial ou total valorização negativa, o que culmina em sua depredação ou mesmo destruição. Esse reconhecimento não é fácil, e torna-se ainda mais complexo para os casos recentes, seja da arte ou da arquitetura, em que o público não possui um distanciamento temporal suficiente para uma elaboração crítica inscrita num percurso historicizado. Cada vez mais deveríamos agir com cautela, pois tomamos consciência dessa incapacidade ou fragilidade no reconhecimento e atribuição de valores.

A ausência dessa atribuição de valor positivo também não significa, necessariamente, um valor negativo absoluto: é preciso compreender quem são os agentes que fazem esses juízos, que muitas vezes não são unânimes, mas representam opiniões bastante segmentadas. A paulatina destruição do patrimônio da industrialização, por exemplo, é mais ligada à especulação imobiliária que visa às grandes áreas ocupadas por esses edifícios (ou seja, uma visão de valor monetário da terra e sua localização) do que a uma atribuição de valor negativo

¹³ As pesquisas bibliográficas, tanto no Brasil quanto no exterior, podem ser resumidas basicamente em três frentes: primeiro, a busca por *autores* já conhecidos ou sobre os quais se queria aprofundar (como Heinz Althöfer ou Giuseppe Basile); depois, a busca por *temas* de interesse, levando em conta a especificidade dos acervos, por exemplo: no Iccrom, especializado em patrimônio, seria quase redundante usar *conservation*, então foram geradas listas a partir de *modern art*, *contemporary art* (*public space* não faz parte da indexação), na Hertziana, especializada em arte, usou-se *restauro arte contemporanea*. As listas, somadas, indicavam mais de 400 volumes a serem consultados – enquanto muitos foram descartados, outros tantos sugeriam novas leituras, a partir das indicações bibliográficas. Ademais, para a leitura dos artigos em periódicos indicados individualmente, procedeu-se à consulta de todo o volume e mesmo de vários volumes dentro de um arco temporal amplo (ao menos do número indicado até o último disponível ou, em casos específicos, de toda a série, para que se pudesse compreender também o espaço que os temas de interesse recebiam nessas publicações).

a esse patrimônio.¹⁴ No caso da arte contemporânea, a falta de reconhecimento se inscreve num quadro afeito ao precário papel da cultura em nosso país hoje. Sobre as contradições que circundam o restauro da arte contemporânea, mas não só, Michele Cordaro (1994: 78) afirma:

Se il mantenimento della memoria storica, con il permanere dei documenti che la fondano e la qualificano, è un problema essenziale e addirittura di sopravvivenza per la nostra civiltà, la durabilità dei manufatti che testimoniano il senso della produzione artistica più recente, qualunque esso sia, è una necessità per cogliere nella loro interezza i valori e i disvalori che caratterizzano, nelle sue contraddizioni, la fase attuale del nostro esistere nel mondo.

Para além do antagonismo entre um valor positivo e negativo, temos a disputa entre o interesse do que é público e do que é privado. E qual seria o interesse público na produção e restauro de obras de arte no espaço público? Como construir um ciclo virtuoso que colabore no amplo reconhecimento e na atribuição de valores positivos a essas obras? É preciso compreender outros pontos desse ciclo, que passam também pela documentação e difusão dessas obras – uma prática inerente ao restauro – para que possam ser satisfatoriamente conservadas.

Falamos em ciclo como um sistema de pontos interligados, e não apartados. Não faz sentido, nesta tese, discutir projetos de produção de arte contemporânea no espaço público sem pensar em suas possibilidades de preservação,¹⁵ bem como é difícil pensar o reconhecimento e o restauro desconhecendo a trajetória de determinada produção, o que se dá a partir de documentos e da difusão de conhecimento; e claro, a partir da própria obra que se quer preservar.

Este capítulo comenta algumas experiências, no Brasil e no exterior, que ilustram os pontos desse ciclo. Assim, buscam-se parâmetros para se pensar como restituir a esse ciclo um funcionamento mais orgânico, com menos percalços, considerando a débil realidade brasileira. Essa realidade é, por sua vez, ilustrada pelos objetos de estudo inicialmente escolhidos para a pesquisa, e que finalmente são analisados de forma mais pormenorizada na tese. Não se trata de uma análise de casos de restauro como procedimento técnico, mas de uma compreensão da situação atual de cada um deles, para que se possa, enfim, pensar o restauro dessas e de muitas outras obras.

¹⁴ As discussões acerca do patrimônio industrial são aprofundadas por KÜHL, B. M. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008; e RUFINONI, M. R. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013.

¹⁵ Pode parecer uma obviedade, mas esse é um problema que apareceu com frequência na bibliografia consultada: os projetos de produção ou instalação de obras são realizados, mas não consideram o custo de sua manutenção. Problema vinculado também à visibilidade que uma construção tem, e que muitas vezes a manutenção não tem. A título de exemplo, vale citar o texto de Maria Alice Milliet de Oliveira sobre o então recente Jardim de Esculturas do MAM SP, que já aponta para essa questão. Cf. OLIVEIRA, M. A. M. Jardim das Esculturas – MAM de São Paulo. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 61-67.

Produção, documentação, difusão, restauro

O restauro da arte contemporânea no espaço público é indissociável das políticas públicas que possibilitam ou ensejam essa produção e, posteriormente, sua manutenção. Petraroia (2014: 319) chama atenção para a indissociabilidade entre *conhecimento* e *conservação*: “Gli allestimenti e le pubblicazioni (in ogni forma efficace) sono parte dunque non marginale della ricerca e dell’azione di salvaguardia dei beni culturali e della conoscenza/esperienza che sia possibile averne.” Essa relação entre a conservação, o conhecimento e as suas formas de difusão, como por meio de publicações, não é refratária às estruturas institucionais que as possibilitam. Sandra Pinto (2007: 66-67), ao tratar do *Bollettino d’Arte*, aponta para uma mudança fundamental naquela publicação: antes vinculada ao Ministero dell’Istruzione (o equivalente ao nosso ministério da educação), passa a ser vinculado ao Ministero per i Beni Culturali em 1979. Qual seriam os efeitos dessa mudança? Não que o conteúdo da revista mude, mas a própria ideia entre restauro e conhecimento:

[...] la gestione che nella precedente configurazione istituzionale legava conservazione a conoscenza strutturandosi su base concettuali e, per così dire, immateriali (secondo il concetto idealistico, riaffermato dalla Costituzione, per cui quello che costano istruzione e conservazione delle testimonianze storiche è investimento per l’identità del paese) si rivolge adesso al patrimonio in senso economistico, tecnicistico, privatistico [...] [grifos nossos]

Não é o caso de tratarmos das mudanças no ambiente italiano (ocorreram várias, passando a se chamar Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo), mas de pensarmos como essas mudanças institucionais, ou mesmo de nomenclatura, informam-nos do lugar que o patrimônio possui em dada sociedade.¹⁶ No Brasil, o percurso foi análogo. Tomando como exemplo o atual IPHAN, criado como SPHAN (1937), vinculado a um Ministério da Educação e Saúde, passou ao Ministério da Cultura em 1985. O Ministério da Cultura foi extinto em 2018, tornando-se uma pasta especial dentro do Ministério da Cidadania e em 2019 passou para o Ministério do Turismo. Se no cenário italiano sobram críticas para a coadunação entre bem, atividade cultural e turismo, o caso brasileiro se ressentido do que seria dispersão ou isolamento. Finalmente, temos circulando por aí, tanto nos setores da educação quanto naqueles da cultura e do patrimônio, a confusão entre investimento e despesa. O retorno do investimento em cultura não deveria ser mensurado em moeda, mas na formação cultural dos cidadãos; ainda assim, não é difícil encontrar números que demonstram ser o investimento em cultura algo também rentável do ponto

¹⁶ O caso italiano é dos mais significativos, não só pela notória cultura do restauro e pelo reconhecido patrimônio que possui, mas também por ser o turismo um componente expressivo da economia do país. E exatamente pelo patrimônio ser o “petróleo” italiano que sua exploração deve ser muito bem controlada. Sobre o tema, cf. os volumes de Salvatore Settis e Tommaso Montanari.

de vista financeiro.¹⁷ Esses investimentos podem ser rentáveis, mas não devem ter como finalidade ou obrigação essa rentabilidade – caso contrário, boa parte da produção cultural do país seria prejudicada. Mas retomemos o diálogo entre restauro e conhecimento.

Maria Andaloro, ao comentar o programa de doutorado da Universidade de Viterbo, fala de como consideram a produção artística no programa:

[...] dove l’opera d’arte non è solo oggetto di conoscenza, la più profonda e raffinata, ma anche e contestualmente oggetto di cura, perché sia conosciuta, conservata, comunicata, messa cioè al centro di dinamiche che la pongano in relazione con la coscienza di chi l’osserva, la studia e ne partecipa empaticamente.¹⁸

A relação estabelecida entre o conhecimento da obra e a sua conservação não deveria ser exclusividade das pesquisas acadêmicas – que têm lugar privilegiado nessa relação –, mas deveria extrapolar os muros da universidade e ganhar espaço primeiro na administração pública e também no cotidiano das pessoas.

Começemos com três exemplos que tratam de forma mais aproximada dos objetos da tese (com ênfase no espaço público, e não apenas na arte contemporânea) – e que colocam em evidência como o tema vem sendo tratado.

Em 2019, no Brasil, foi publicado o volume *Conservação de esculturas em espaços públicos*,¹⁹ fruto do projeto “Documentação, registro e conservação de esculturas e monumentos históricos em espaços públicos.” Para além de fotos bonitas das obras restauradas, textos institucionais curtíssimos, e linhas do tempo, o volume não expõe o trajeto anunciado (documentação e conservação, muito menos produção e difusão²⁰), os procedimentos técnicos ou as

¹⁷ Cultura em sentido amplo. Para uma análise do mercado da arte no Brasil, cf.: FILAHO, A. L. Mercado de arte global, sistema desigual. *Revista do CPF Sesc*. n 9, novembro 2019. Para dados sobre o impacto da cultura na economia de forma geral, cf. a pesquisa desenvolvida pela Fundação Getúlio Vargas (2018) para o Governo Federal, que coloca em evidência o “Patrimônio cultural”, disponível em: <http://cultura.gov.br/projetos-da-rouanet-injetaram-r-49-78-bilhoes-na-economia-em-27-anos/> [último acesso em janeiro 2020]; e recente notícia veiculada no *El País*, que coloca em evidência o audiovisual, disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-27/sob-ataque-de-bolsonaro-cultura-defende-seu-impacto-na-economia-com-receita-de-170-bilhoes-de-reais.html>: [último acesso em janeiro 2020]. Os números não são desprezíveis.

¹⁸ Sobre como é compreendida a história da arte dentro do programa de doutorado “Memoria e materia dell’opera d’arte attraverso i processi di produzione storicizzazione conservazione musealizzazione” da Universidade de Viterbo, concebido por Maria Andaloro e Simoneta Lux, cf.: ANDALORO, M. Memoria e materia dell’opera d’arte. In: BORDINO, C.; DINOIA, R. (a cura di). *La ricerca giovane in cammino per l’arte*. Roma: Gangemi, 2012, p. 9.

¹⁹ SEQUOIA Produções. *Conservação de esculturas em espaços públicos*. São Paulo: Sequoia produções, 2019. O volume é resultado do projeto concebido por Eduardo Lara Campos. Agradeço Luiz Vieira pelo volume, que foi distribuído gratuitamente em uma ação no MAM SP enquanto eu estava em Roma, durante o período de estágio junto à “La Sapienza”.

²⁰ Além do volume impresso, o projeto resultou em um pequeno vídeo-documentário, disponível no canal do youtube da plataforma InfoArt. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NBBn8waxJes&feature=emb_logo [último acesso em janeiro de 2020]. A documentação que circula a partir de livros e catálogos é fundamental para a produção artística. Se a produção editorial no Brasil melhorou muito nas últimas duas ou três décadas, ainda parece persistir a “conspiração a favor da ignorância”, como coloca Agnaldo Farias ao tratar da produção editorial voltada às artes visuais naquele período. Cf. FARIAS, Agnaldo

suas fundamentações teóricas. Ainda assim, vale destacar um trecho do texto de Felipe Chaimovich (2019: 21), curador do MAM SP, que comenta a questão do público naquele jardim de esculturas:

O MAM entendeu que esse grupo estava em situação de risco social, que tinha demandas por acesso à arte e que era, pois, um público legítimo do museu. O setor Educativo do museu estruturou e lançou um novo programa de atividades intitulado Domingo MAM, oferecendo oficinas gratuitas a partir das 11 horas da manhã, promovendo oficinas de artes, convidando bandas para espetáculos, promovendo ações próximas aos interesses já existentes, como a dança, e organizando debates com especialistas sobre temas levantados pelos próprios jovens, como prevenção e tratamento de HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis (IST). // Desde então, houve uma transformação positiva na atmosfera do entorno do Jardim de Esculturas aos domingos. [grifos nossos]

Como não pensar que a ação educativa do MAM é também uma ação de restauro, que se insere com a maior dignidade naquilo que chamamos de restauro preventivo?²¹ Se o vandalismo é um dos maiores ou mais recorrentes problemas registrados em relação à conservação, as ações que buscam mitigá-lo entram com todo direito no *projeto* de restauro. O que chama atenção ali é que a iniciativa é do educativo do museu. Na escala da cidade, quem é o responsável pelo “educativo”? Quem faz esse trabalho quando tratamos das obras da praça da Sé ou do Trianon? (os outros dois espaços tratados na publicação).

Nos Estados Unidos, ainda em 2002 foi publicado o volume *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*,²² resultado de uma conferência que reuniu profissionais diversos (artistas, curadores, restauradores, administradores e pesquisadores) e tratou de experiências variadas (das políticas de produção à conservação, levando em conta fontes de financiamento e envolvimento da comunidade, de casos que vão do grafite à *land-art*, passando por coleções ao ar livre ou alocadas no sistema metroviário). Vale comentar um de seus artigos, “Where to Start When the City is Full of Art”, que trata do projeto Mural Maintenance and Inventory Project (MMIP). O projeto é dividido em quatro fases: Inventário; Avaliação; Conservação; Divulgação. Sobre o terceiro item, lê-se (RAINER et al, 2002:109):

All conservation was carried out following the American Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works Guidelines for Practice. These include minimal intervention and use of materials that are stable, reversible or re-treatable, and compatible with the original. The objective of conservation was to

Aricê Caldas. *Esculpindo o espaço: A escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 1997, p. 23.

²¹ Massimo Carboni, como já exposto no capítulo anterior, trata da “discussão pública” como uma espécie de “restauro preventivo”. Cf. CARBONI, M. Tra memória e oblio. Tutela e conservazione dell’arte contemporanea: l’orizzonte filosofico. In: MARTORE, P. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea* Roma: Castelvechi, 2014, p. 24.

²² A publicação é fruto de um seminário realizado em parceria com The Cambridge Arts Council, entre 26 e 28 de outubro de 2001, e foi editada por YNGVASON, H. (ed.). *Conservation and maintenance of contemporary public art: a conference hosted by the Cambridge Arts Council*, Cambridge, Massachusetts, October 26-28, 2001. Archetype Publications, 2002.

preserve the mural’s history and the artist’s original intent. All work was documented with written reports, digital photography and 35 mm color slides. Each treatment concluded with recommendations to the city and building owners for future mural maintenance. // Due to the number of treatments performed and the variety of problems addressed, it is not possible to go into detail on all treatment steps. However, selected problems and treatments are presented below. [...] [grifos nossos]

Em um brevíssimo artigo, é reconfortante saber que existiu um método, um percurso; que as ações foram fundamentadas e as escolhas justificadas; que todo o processo foi documentado e que os problemas são variados – cada caso é um caso, o que não impede que haja uma unidade de abordagem –; por fim, que o projeto não se limita ao presente, mas se volta ao futuro, a partir da simples recomendação da manutenção das obras.

Entre um volume e outro, em 2011, na Itália, foi publicado *La conservazione dell’arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell’arte a Napoli*.²³ O volume, ainda que não nomeie o percurso como o fizemos, trata da produção, da documentação, do restauro e da difusão – a publicação em si cumpre esse papel²⁴ –, e explicita os problemas, as soluções e os seus embasamentos. A introdução é de Giuseppe Basile (2011:22), e vale a transcrição de sua parte final:

I progetti e le sperienze che verranno illustrati contribuiranno certamente a tracciare un panorama di estremo interesse sia a livello giuridico-amministrativo che operativo in senso lato, grazie anche alla compresenza (scientemente ricercata) di relatori non solo di differente formazione professionale ma anche di diversa esperienza e funzione (cioè rappresentanti istituzionali, di Enti pubblici, di Enti privati, liberi professionisti, eccetera) nonché alla diversificazione dei “casi” presi in considerazione. // In tal modo verrà ad essere arricchita la materia già così interessante e funzionale fornita dal ‘caso Metrò dell’Arte’ proprio in termini di risposte concrete sia [...] sotto l’aspetto amministrativo e finanziario [...] che con riferimento alla operatività e alla didattica (riguardante non solo gli studenti dell’Accademia ma anche, sotto forma di informazione e sensibilizzazione, il pubblico non specialistico e, soprattutto, le scuole)... [grifos nossos]

Para além do rigor com que o seminário e a publicação são *cientemente* construídos, a preocupação com as ações didáticas ganham relevo: sensibilizar o público – passo fundamental para o reconhecimento da obra de arte e seu restauro.

Passemos então a uma iniciativa do poder público, como o *Inventário de*

²³ A publicação é fruto de um seminário realizado em parceria com a Accademia di Belle Arti di Napoli, em 19 de março de 2009, e foi organizada por Giovanna Cassese. Cf. CASSESE, G. *La conservazione dell’arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell’arte a Napoli*. Napoli: Prismi, 2011.

²⁴ Ademais, muitos dos casos tratados no volume, de maneira introdutória, são aprofundados em artigos dispersos em publicações especializadas. Ou seja, os debates sobre esses casos existem e são públicos. Um outro exemplo, voltado à arte contemporânea e também editado pelo autor, é BASILE, G. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009, que explicita o percurso em seu próprio título. Na nota introdutiva, Basile esclarece ser o volume um exemplo de abordagem “correta e funcional”, e insiste que muito ainda precisa ser feito, mas que uma primeira série de informações podem ser encontradas naquelas páginas.

Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo,²⁵ editado pelo DPH (Departamento do Patrimônio Histórico) da cidade de São Paulo,²⁶ e que é atualizado constantemente, conforme o texto de apresentação, no qual se lê:

A responsabilidade pelo trato com as obras de arte e monumentos em logradouros públicos da cidade de São Paulo foi definida com a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) em 1975. Uma das atribuições do órgão, prevista em lei, é ‘proceder ao levantamento, ao cadastramento, à preservação e à fiscalização de obras e monumentos artísticos do Município’. Desde então, cabe ao DPH definir critérios e normas de limpeza, conservação e restauro, o acompanhamento da instalação de novos monumentos, seja por compra ou doação, e ainda os eventuais casos de desmonte e reimplantação. [grifos nossos]

Dezenas de obras, de diversas naturezas, são brevemente descritas ali. Uma primeira seleção dessas obras foi tomada para análise, para que se pudesse compreender a complexidade do trabalho a que se propõe, o que, em verdade, o DPH não realiza de maneira adequada – não por incompetência de seu corpo técnico, mas pela estrutura e pelos processos aos quais está submetido.²⁷ Dessa primeira seleção, algumas constatações colocam-se em evidência:

- ainda que “levantadas”, nem todas essas obras de arte possuem algum grau de proteção. Quando possuem, distinguem-se em dois grupos: aquelas obras que são, em si, tombadas ou em processo de tombamento; aquelas que não são tombadas, mas estão inseridas em áreas tombadas ou em processo de tombamento.
- é indicada a “localização” de cada obra, mas algumas delas também têm indicada a “localização anterior”, o que denota seu deslocamento e uma provável perda (ou inexistência) de relação da obra com seu contexto original.
- a descrição dos “materiais”, na maior parte dos casos é genérica e superficial, quando não equivocada.
- o recorte estabelecido [por este pesquisador] contemplou obras a partir da década de 1970, um recorte que abarcaria, grosso modo, a arte contemporânea. Ainda assim, muitas dessas obras são “bustos”, “hermas” ou “estátuas”,

²⁵ A publicação não possui dados catalográficos, tampouco ano de edição. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4484 última consulta em 6 de fevereiro de 2018.

²⁶ Ainda que os objetos não se localizem em São Paulo, o referido trabalho do DPH nos ajuda a compreender o trabalho de documentação que órgãos dessa natureza poderiam fazer. O inventário realizado em São Paulo, enquanto publicação, não possui paralelos em Belo Horizonte, Laguna ou Rio de Janeiro.

²⁷ Alice Almeida, atual chefe da Seção Técnica de Monumentos do DPH, em entrevista concedida em 15 de outubro de 2017, afirmou que a seção era composta por um estagiário de arquitetura, um sociólogo e um arquiteto, além dela. Uma equipe um tanto enxuta para o controle dos monumentos de uma cidade com as proporções de São Paulo. As constantes mudanças no organograma do DPH também acarretam dificuldades no trabalho. O que antes era a Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa passou a ser a Coordenadoria de Identificação e Salvaguarda que, naquele momento, estava empenhada nas pesquisas para os tombamentos a serem concluídos até março de 2018. Em 2016, convênios voltados a embasar os processos de tombamento foram firmados com universidades, na tentativa de uma articulação entre ensino e prática e aproveitamento das pesquisas acadêmicas.

“tipologias” que fogem, em geral, à produção artística contemporânea.

- as obras concentram-se na região central, com alguns exemplares nas regiões oeste e sul, e nenhuma obra [dentre as selecionadas] nas regiões norte e leste.

A partir do que é válido indagar, as obras protegidas, em alguma medida, protegem também o seu entorno? Ou, quando inseridas em áreas protegidas, estão sob as mesmas condições de proteção? Quais motivos levam ao deslocamento das obras? Seriam questões impostas pelas obras ou por interesses alheios (normalmente obras de infraestrutura urbana)? Conhecendo a complexidade dos materiais e dos seus usos na composição das obras, quais critérios são formulados para limpeza e manutenção? Que ideia de arte contemporânea o poder público tem e compartilha com seus cidadãos? E, finalmente, com quais cidadãos compartilha essa ideia?

O agrupamento dessas obras nas regiões centro, oeste e sul, no caso de São Paulo, evidencia a concentração da arte nas áreas mais ricas da cidade. Programas como o *Adote uma obra*,²⁸ por sua vez, insistem nessa lógica, se pensarmos que o interesse da iniciativa privada recai, majoritariamente, na parcela da população de alta renda (que é ela mesma). Assim, forma-se um círculo vicioso, um modelo de “socialização das perdas e privatização dos lucros”,²⁹ em que a moeda é o patrimônio artístico.

Ainda em relação às políticas públicas, Lisete Lagnado pergunta: “Teria condições, hoje, uma lei municipal no Brasil de proporcionar vivência estética em suas metrópoles?”³⁰ A questão surge da obra *Edifício Recife*,³¹ da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. *Edifício Recife* parte da Lei Municipal nº 14.239, promulgada em 1980 e posteriormente alterada, que diz:

Art. 1º: A área ‘non aedificandi’ de todo edifício com área superior a 1.000 m² que vier a ser construído no Recife deverá conter obra de arte de reconhecido valor artístico, compatível com o projeto arquitetônico aprovado. Art.2º: A obra de arte não poderá ser executada com material de fácil perecibilidade. §1º: A obra de arte deverá ser original, não se constituindo em reprodução ou réplica. § 2º: Somente poderão executar os serviços os artistas plásticos pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife. Art.3º: O ‘Habite-se’ do edifício somente será concedido após a aprovação do projeto ou da maquete da obra de arte pelo Conselho Municipal de Cultura e a sua efetiva implantação na área ‘non aedificandi’.

²⁸ Com o intuito de buscar o apoio da iniciativa privada na conservação física de obras e monumentos artísticos em espaços públicos da cidade de São Paulo, foi criado o programa *Adote uma obra artística*, pelo Decreto nº 34.511, de 8 de setembro de 1994. Mais informações sobre o programa disponíveis em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=1999

²⁹ Tomo emprestado, ainda que muito descontextualizadas, as ideias de Celso Furtado, tão difundidas entre nós, e de Tomaso Montanari em *Privati del patrimonio*, que debate a situação da privatização do patrimônio na Itália a partir da declaração do ministro Mario Pedini que usa a metáfora do patrimônio como o petróleo italiano. Cf. FURTADO, C. *Formação econômica do Brasil* [1959]. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005, 32 ed.; MONTANARI, T. *Privati del patrimonio*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2015.

³⁰ LAGNADO, L. Nossa morada, nossa cultura, nossos tempos. In: WAGNER, Bárbara & DE BURCA, Benjamin. *Edifício Recife*. São Paulo: Ikrek, 2018.

³¹ WAGNER, B. & DE BURCA, B. *Edifício Recife*. São Paulo: Ikrek, 2018. *Edifício Recife* foi apresentado pela primeira vez em 2013, no 33º Panorama da Arte Brasileira, no MAM SP.

Resulta, dessa Lei, um conjunto extenso de obras “ao ar livre” espalhadas por Recife, mas que não são nem espaço público, tampouco expressivas do ponto de vista artístico (com algumas exceções, talvez). Outras cidades³² possuem leis análogas, mas não fazem mais do que obrigar o privado a uma ação que deveria ser responsabilidade do poder público: proporcionar uma vivência estética, nas palavras de Lagnado. Ademais, entram na mesma lógica de concentração de privilégios.

No entanto, não se deve negar a validade dessas iniciativas, o que se pretende é compreendê-las, admitindo os paradoxos inerentes à discussão entre arte (que a despeito de sua trajetória na história é indissociável de uma elite financeira ou intelectual) e público (em seu sentido lato). Assim, iniciativas como *Esculturas Urbanas*, da prefeitura do Rio de Janeiro, de 1996, ou *Espaço Público Espaço Arte*,³³ da prefeitura de Porto Alegre, entre 1996 e 2002, colocam em evidência que, nas políticas públicas, ainda que a produção seja fomentada, a preservação e o restauro parecem não encontrar lugar dentro das repartições.

05, 06 [detalhe das obras]

Cascata, 2005, Carmela Gross
Espelho rápido, 2005, Waltercio Caldas
[Fonte: ALVES, 2006]

Carmela Gross e Waltercio Caldas participaram do projeto Transformações do espaço público, na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Recentemente, a orla do rio Guaíba (Parque Moacyr Scliar) passou por reformas e ganhou um novo projeto paisagístico. A obra de Carmela, a princípio, não sofreu alterações. Já a obra de Waltercio, antes mesmo da reforma, teve as hastes metálicas subtraídas.

32 Em Florianópolis, por exemplo, foi criada a Lei Municipal no 3.255/1998, que incentiva a implantação de pinturas, murais e esculturas nas edificações em troca de um incentivo de 2% nos índices de construção para condomínios acima de mil metros quadrados.

33 Cf. OLIVEIRA, L. C. C. *Arte pública e poder público: espaço urbano, espaço arte*. (monografia). Porto Alegre: UFRGS, 2010. Em Porto Alegre também vale citar as iniciativas vinculadas à Bienal do Mercosul. Em 2005, várias obras foram instaladas na orla do rio Guaíba. O catálogo conta com textos críticos e uma documentação detalhada das obras. Cf. ALVES, José Francisco (curadoria). *Transformações do Espaço Público* [5ª Bienal do Mercosul: Histórias da Arte e do Espaço]. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

Mesmo com o significativo número de obras que passam a integrar os acervos dos museus (num movimento exacerbado de musealização³⁴), uma parcela considerável da produção contemporânea não ganha visibilidade, permanecendo nos ateliês dos artistas ou em coleções particulares – processo natural da preservação, que resulta também em esquecer. No caso das obras de arte em espaços públicos, entretanto, o movimento parece ser tão somente de esquecer. Por uma falta de reconhecimento, artístico ou cultural, da relevância dessa produção; mas também pela falta de uma estrutura que dê conta desse movimento de seleção e descarte³⁵ dentro dos órgãos competentes. Afinal, os órgãos de preservação não operam diretamente sobre as obras, como o fazem os museus, e tratando-se de obras de arte no espaço público, o movimento de seleção e descarte só pode se concretizar na esfera pública (que por fim tem sua propriedade) e não na privada. O mais próximo que teríamos em relação a uma tutela compartilhada seriam os jardins de esculturas dos museus – e basta comparar as obras na praça da Praça da Sé com as obras do MAM SP.

É necessário lembrar, também, que a responsabilidade da administração pública em manter uma obra de arte no espaço público (ou qualquer monumento no sentido mais banal do termo) significa implantar outras políticas, como de educação artística ou patrimonial, de incentivo e controle ao turismo, de intercâmbio cultural. No caso do DPH, uma iniciativa louvável é a Jornada do Patrimônio, organizada desde 2015, que procura sensibilizar a população e, em sentido contrário, buscar nela subsídios para o alargamento do conceito de patrimônio, compreendendo os valores inerentes ao nosso patrimônio.

Vale lembrar alguns casos no exterior, e excepcional é o modelo de Münster, na Alemanha: parte das obras criadas para as edições do Skulptur Projekte é adquirida pela municipalidade ou pelo LWL (Museum für Kunst und Kultur), que passam a monitorá-las e a realizar a manutenção periódica desses objetos espalhados por pontos diversos da cidade.³⁶ As informações sobre as obras e procedimentos de manutenção são depositadas no arquivo do projeto, alocado hoje no LWL. Entretanto, ainda não existem publicações que tratem do tema ou façam sua divulgação: em Münster, as esferas de Claes Oldenburg convivem com churrasqueiras e caixas de som no verão alemão, convivem com as pichações e repinturas também.

34 Muitos autores fazem esse diagnóstico. No que se refere a esta tese, vale a pesquisa de Isis Baldini, por tratar também do restauro da arte contemporânea, e que dedica um capítulo à “musealização excessiva e indiscriminada”. Cf. ELIAS, I. B. *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: a arte postal da CVI Bienal de São Paulo*. (Tese de doutorado). São Paulo: ECA USP, 2010, pp. 100-104.

35 MENESES, U. B. A História, cativa da memória?. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB, 1992, v. 34, p. 16.

36 Agradeço à curadora Britta Peters, com quem pude dialogar sobre o Skulptur Projekte. Peters afirma que o trabalho de conservação das esculturas é algo muito orgânico entre o Museu e a administração pública: cada qual possui um quadro de funcionários que realiza a manutenção de suas obras e, quando necessário, a equipe do Museu auxilia a equipe da prefeitura em situações de maior complexidade. Ver também KÖNIG, Kasper; PETERS, Britta; WAGNER, Marianne (ed.). *Skulptur Projekte Münster 2017*. Leipzig: Spector Books, 2017.

Outra iniciativa de destaque é o projeto SOS!³⁷ (Save Outdoor Sculpture!) criado em 1989 pelo Heritage Preservation – The National Institute of Preservation – que, entre 1990 e 1995, mobilizando cerca de 7 mil voluntários, realizou um levantamento de mais de 32 mil obras ao ar livre no território dos EUA.³⁸ Esse inventário é hoje disponibilizado pela plataforma de pesquisa do Smithsonian American Art Museum. A abordagem do programa consiste no treinamento de coordenadores que retornam a suas localidades para treinar os demais voluntários. A diretora-fundadora do SOS!, Susan Nichols, afirma que “Once people rediscovered the sculptures in their communities—the history and context—they became advocates for their care and preservation. The survey started a process that led to assessments and conservation treatment.”

O trabalho do SOS! tem uma repercussão que vai além da criação dos inventários – o que já seria por si só um trabalho de grande fôlego –, ao oferecer uma capacitação mínima dos voluntários bem como envolver a comunidade e assim sensibilizá-los para a valorização e manutenção desse patrimônio.

Na Inglaterra, o Public Monuments and Sculpture Association realiza trabalho análogo, voltado à sensibilização e à difusão desse patrimônio, bem como à disponibilização de um inventário de obras.³⁹ O que chama atenção, em ambos os casos, é que se tratam de organizações não vinculadas à administração pública. Esse tipo de modelo é de difícil compatibilização no cenário brasileiro por dois motivos: não temos um estado de bemestar social suficiente para transferir, como querem alguns, as responsabilidades do poder público para a sociedade civil; e porque parte da sociedade civil que teria condições de levar a cabo essas iniciativas (levar a cabo significa não apenas participar como também financiar essas ações), não parece estar interessada nisso – no que é público.

Ao tratar da escolha de obras a serem instaladas em espaços públicos, Harriet Senie (1992:223), defendendo que a escolha seja feita por especialistas, faz uma ressalva clara: “However, restricting the votes in the public art selection process to those with proven professional expertise does not mean that members of the public will not be heard.” E faz uma comparação muito interessante com o universo da arquitetura:

Here the architecture process may serve as a model. People don’t demand a role

³⁷ Para um histórico mais detalhado, cf. MOSSHOLDER, D. L. Save Outdoor Sculpture!: A Community-Based Conservation Program. *The GCI Newsletter*, 22.2, Summer, 2007. Para a plataforma junto ao Smithsonian, cf.: <https://americanart.si.edu/research/inventories/outdoor-sculpture>

³⁸ Em relação à produção dessas obras, fato é que existe nos EUA políticas já bem estruturadas que viabilizam a instalação de obras de arte em espaços públicos, principalmente aquelas vinculadas à lei “Percent for Art”. Uma primeira aproximação ao tema pode ser feita a partir do texto de seu então diretor, Tom Finkelpearl (1998). No mesmo volume, organizado por Danilo Santos de Miranda (1998), fruto de seminário ocorrido no SESC em 1995 em parceria com o USIS – Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos da América –, outros depoimentos esclarecem as questões referentes à arte contemporânea no espaço público naquele país. Cf. FINKELPEARL, T. Financiamento de Arte Pública em Nova York In MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública...*, 1998, pp. 70-80. Para um aprofundamento desse panorama, cf. SENIE, H. F. *Contemporary Public Sculpture...*, 1992.

³⁹ Mais informações podem ser obtidas no site do projeto: www.pmsa.org.uk e as obras inventariadas podem ser consultadas em artuk.org.

in the selection of architects or architecture (which has a far greater impact on the quality of their day-to-day lives), presumably because it is viewed as too complex. However, a responsible architect working with a client will go to great lengths to establish the client’s needs and wishes. These become the basis of the building program. The design, if possible, both incorporates and transcends these requirements thought the architect’s vision.

Para nós, essa comparação é especialmente válida, pois estamos propondo determinada simbiose entre o trabalho do artista e do arquiteto, que devem sim considerar os anseios do público, mas que devem, sobretudo, transcendê-los: em outras palavras, propor bons projetos.

A cultura da participação da sociedade civil em diversas esferas da vida pública é algo muito característico dos anglo-saxões (e por isso mesmo a insistência em incluir, em seus *decision-making models*, o público, a comunidade, os *stakeholders*). Essa participação se dá com seus direitos, mas também com seus deveres, e então é porque eles (as associações civis) são os responsáveis por determinadas ações e decisões que se sentem também no direito de delas participarem. Essa participação, entretanto, não é aleatória, mas segue organização, método ou hierarquia claras dentro de cada uma dessas instituições. Por isso, é arriscado importar modelos de “participação” sem contar com estruturas (econômicas, administrativas) análogas.⁴⁰

Já no Brasil, a responsabilidade por ações de preservação é, na maior parte dos casos, vinculada ao Estado, ao governo ou ao município.⁴¹ Por mais que os projetos desenvolvidos voltados à sensibilização para o patrimônio sejam de grande interesse (como parte das ações do Monumenta ou as Jornadas do Patrimônio⁴²), eles não geram, efetivamente, de maneira ampla e articulada, nem um inventário de obras nem a qualificação dos envolvidos. São projetos muito importantes e de grande alcance, uma vez que não se limitam a determinado tipo de manifestação artística, mas a uma variedade de produção cultural. Ainda assim, seria o caso de pensar como esses projetos, que exigem grande empenho do poder público e mobilizam uma parcela considerável da população, poderiam ser usados de forma mais instrumentalizada para a criação e atualização de bancos de dados.⁴³ Se a administração pública não possui um

⁴⁰ Se existe alguma analogia, essa é com o ambiente europeu continental, no qual existe uma forte presença estatal na cultura. Ainda assim, as estruturas econômicas e administrativas não são comparáveis. Agradeço Anna Maria Ceroni e Salvatore Vacanti, da Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali de Roma, pelo diálogo e esclarecimentos em relação ao trabalho que desenvolvem com o patrimônio na cidade.

⁴¹ O modelo brasileiro, assim, poderia aproximar-se daqueles vigentes na Europa continental, em que o Estado possui um papel fundamental no financiamento das políticas culturais. Ainda assim, as cifras – e a atenção voltada à cultura e à arte especificamente – são incomparáveis. Para uma aproximação ao modelo francês, conferir o artigo de LEMOINE, S. A encomenda de Arte Pública na França. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública...*, 1998, pp. 212-213.

⁴² No caso da cidade de São Paulo, as jornadas geram o que chamam de “fotolivros das jornadas”, que trazem informações sobre a programação de cada edição e podem ser consultados no site: <http://www.jornadadopatrimonio.prefeitura.sp.gov.br/>

⁴³ Em 2016, participei da Jornada do Patrimônio com duas atividades relativas à obra de Mary Vieira localizada na praça Eisenhower, São Paulo. O encontro preparatório organizado pela prefeitura poderia ser usado para o “treinamento”, por exemplo, do preenchimento

quadro de funcionários amplo o suficiente para realizar o monitoramento das obras de maneira constante (com uma frequência anual ou bienal, por exemplo), as atividades de um evento como a Jornada do Patrimônio poderiam muito bem servir para esse monitoramento de forma mais sistemática.

Tornemos aos nossos objetos. A obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, da artista Mary Vieira, foi anteriormente analisada pelo autor em sua dissertação de mestrado. Não se pretende, aqui, repetir a análise, tampouco fazer trabalho análogo para as obras de Waltercio Caldas e Carmela Gross, o que renderia (ou antes exigiria) pequenas monografias sobre esses artistas. Uma contextualização mínima é oferecida no intuito de criar um movimento de mão dupla: as obras elucidam as questões discutidas nos capítulos precedentes, e também demonstram como, no restauro, o caso a caso é sim uma realidade que deve ser enfrentada.

Um primeiro exercício foi realizado, a fim de demonstrar, também, que a abordagem crítica é necessária, ou que as abordagens mais pragmáticas (aquelas advindas do ambiente anglo-saxão) são válidas mas possuem muitos problemas para os casos em análise. Buscou-se verificar a validade do “The model for data registration”, proposto pela Foundation for the Conservation of Modern Art de Amsterdã, amplamente propagado a partir da publicação *Modern Art: Who Cares?* [2005, p. 179-190].⁴⁴ O modelo tem alguma validade, pois possibilita organizar informações básicas a respeito de determinado objeto e funciona como um provocador de questões: muitos itens ali não podem ser respondidos de forma automática, acrítica. No caso específico de nossos objetos de estudo, as questões surgem logo de início, uma vez que o modelo foi criado para acervos museais, ou seja, para objetos inseridos em um conjunto, *a priori*, constituído e entendido como tal, e que, idealmente, já foi submetido a protocolos de arquivo/identificação. A utilização de palavras-chave para o preenchimento da ficha também gera uma série de problemas, o que é atenuado pela existência, sempre ao fim de cada item, de campos para “comentários adicionais”, possibilitando o registro de especificações descritivas. Se o modelo, num primeiro momento, mostra-se insuficiente, ou inadequado, ele também nos possibilita questionar os motivos dessa inadequação, e então voltamos a

de uma ficha de atualização de estado de conservação das obras/monumentos – quando se tratarem de atividades relacionadas a obras/monumentos, obviamente. Mesmo que não preenchidas por especialistas, essas fichas poderiam ser anualmente arquivadas, formando um histórico de monitoramento. As fichas também poderiam ajudar os órgãos de preservação a elencar prioridades para sua própria atuação de monitoramento, uma vez que não possuem estrutura para fazê-lo de maneira ampla e constante.

⁴⁴ Utilizou-se aqui a tradução realizada por Camilla Ayla Oliveira dos Anjos, em sua dissertação de mestrado. Um dos trabalhos programados da tese era exatamente a tradução desse modelo, tão citado mas nunca traduzido ou disponibilizado em publicações/pesquisas no Brasil. Ao tomar conhecimento da dissertação de Dos Anjos, pareceu-me desnecessário repetir o trabalho. Ademais, os créditos da tradução devem ser reconhecidos. Cf.: ANJOS, C. A. O. *Instalações de artes ao ar livre e suas conexões com o entorno: reflexões acerca da preservação* [dissertação de mestrado]. Belo Horizonte: UFMG, 2019, pp. 368-382. © 1997/99 *Foundation for the Conservation of Modern Art*, Holanda.

uma leitura crítica que transborda o modelo, e à necessidade de se pensar, de forma menos categorial, nos aspectos de documentação e difusão.

Tomemos dois exemplos. No Item 2, localização: o modelo indica códigos de localização. Em nosso caso, trata-se mesmo de um endereço. Ou 2.2, localização de materiais para embalagem. Trata-se de uma obra imóvel, que não deveria, em hipótese alguma, ser deslocada. No Item 3, Descrição. Item 3.2, Ilustração. O modelo indica referências de imagens dentro de um mesmo arquivo. Se os órgãos de preservação não possuem um arquivo organizado, ou se tais obras não são sequer cadastradas, como trabalhar com arquivos vinculados? 3.3 Número de partes. Quais seriam as partes de uma obra como a de Waltercio, que se arrasta pelo próprio passeio público?

Essas dificuldades poderiam ser enfrentadas em outras análises, e isso é registrado no próprio volume *Modern art: Who Cares?* que tornou esses modelos referências. Citados à exaustão, passaram a designar um método (como o mais difundido deles, o *decision-making model*), mas talvez sejam poucos os que tenham lido o volume em sua totalidade: logo nas primeiras páginas, fica registrado que uma das intenções desses modelos é o “Development of a method for conserving modern art”, “The cohesive models for data and condition registration and for decision making constitute a universally applicable conservation method for modern art.”⁴⁵ Mas já vimos que essa aplicação não é efetivamente universal. No final do volume, ao tratarem da abordagem multidisciplinar do projeto, analisando o caso da obra de Pino Pascali, *Campi arati d’irrigazione*, colocou-se a questão: “Does the interdisciplinary approach with the help of the decision-making model really support the investigation if certain data are missing?” a resposta é clara:

To most of the participants it seemed that the interdisciplinary approach and the model only helped to define the problems, not give practical solutions. The one thing that it do not do, in the case of Pascali’s Campi arati e canali d’irrigazione, was to make the decision clear. Overall, the conclusion was that by using this model the interdisciplinary panel left the person responsible for the object alone with the problem of taking a decision; also, the model and the interdisciplinary discussion were regarded as being probably too independent of a museum’s organizational structure.⁴⁶ [grifos nossos]

Ora, se dentro do próprio volume fica explícito que o modelo não é um método universalmente adequado, não se pode fazer abuso de seu uso, seja na prática, seja no ambiente teórico (o qual a tese está interessada em discutir). E então voltamos à estaca zero, no melhor dos sentidos: à teoria crítica desenhada por Brandi. Ao tratar de obras de arte contemporânea com características “pré-contemporâneas” [no sentido de não apresentarem uma miríade de problemas técnicos], Basile (1995: 9) afirma:

⁴⁵ SILLÉ, D. Introduction to the project. In: HUMMELEN, I.; SILLÉ, D. (ed.). *Modern art: who cares?* [1999] London: Archetype Publications, 2005, p. 17.

⁴⁶ ELST, C.; PHENIX, A. Interdisciplinary versus multidisciplinary approach [Proceedings]. In HUMMELEN, I.; SILLÉ, D. (ed.). *Modern art: who cares? ...* [1999], 2005, p. 17.

Per un manufatto artistico contemporaneo, eseguito con materiali e tecniche tradizionali, il problema metodologico su come agire nei confronti di interventi successivi non può che porsi negli stessi termini in cui si pone quando si ha a che fare con manufatti artistici “precontemporanei”, e cioè se debba prevalere l’istanza storica ovvero quella estetica, per dirla molto schematicamente.

Se for para tratarmos o problema da arte contemporânea de maneira “esquemática”, através de “modelos”, que seja o mais sintético possível: por meio da bipolaridade estética e histórica. Façamos então uma heresia, e transformemos em ficha o que se lê na teoria. Qualquer proposta de “facilitação” de leitura é válida, e esses não são exercícios novos. As enciclopédias e os dicionários que o digam. Ainda que possam ser alvo de críticas, esses exercícios de síntese são muito válidos para o entendimento de determinados assuntos. Basta ver a definição criada por Basile para os vocábulos de Brandi (já comentadas no segundo capítulo), ou o *dicionário de Estética* editado por D’Angelo e Gianni Carchia, ou, se quisermos, toda a série da Enciclopedia Treccani, que possui vocábulos precisos para restauro (Cesare Brandi), restauro arquitetônico (Renato Bonelli), e restauro da arte contemporânea (Maria Grazia Castellano⁴⁷). Essas definições jamais suplantam as teorias que as embasam, mas facilitam a leitura e o entendimento dos assuntos de que tratam. Falamos em heresia, pois se sabe que a *Teoria* não foi desenhada como um guia prático, mas, diante de uma pressão pragmatista, parece válido o exercício, afinal qualquer teoria não está apartada de uma prática. A verdade é que o texto da *Teoria* tem condições de encaminhar as discussões – basta que seu leitor esteja disposto a isso. Melhor ainda se o fizer *brandianamente*, ou seja, criticamente.⁴⁸

Nossa ficha de registro poderia constar de algumas *entradas* tratadas por Brandi: espaço, tempo, matéria, e, depois, ainda, adições, lacunas, ou falso estético e falso histórico. Nosso *decision making model* poderia ser composto simplesmente dos itens “instância histórica” e “instância estética”, cujo método está exatamente em ponderá-los, buscando um equilíbrio, a partir das entradas anteriores. Mas alguém há de perguntar onde estão os *stakeholders*? Eles não são um elemento isolado nesse modelo, mas fazem parte dele na medida em que realmente participam dele – ou o restaurador não é ele mesmo um interessado? O indivíduo, ou o conjunto de indivíduos, que efetua o reconhecimento da obra é que vai alimentar essas entradas e também vai ponderar as polaridades estéticas e históricas. Tornar o processo horizontal (participativo, público) é diferente de achatá-lo (dissimular a existência de alguma hierarquia que é, antes, necessária). No já distante ano de 1944, Guglielmo de Angelis d’Ossat

⁴⁷ CASTELLANO, M. G. Restauro delle opere d’arte contemporanea [voce]. In *Enciclopedia italiana* [apêndice]. Roma: Treccani, 2000. Castellano foi a responsável pela criação de um laboratório dedicado especificamente à arte contemporânea no ICR (atual ISCR).

⁴⁸ Ou seja, criticamente. Esse uso apareceu recentemente em texto de Beatriz Kühl (2019), a partir de Valentini (IAZURLO, VALENTINI, 2017). Jukka Jokilehto ainda fala: “It is necessary to distinguish between: a) the restoration theory as a methodology based on a critical decision-making process, and b) the implementation of this theory in the diverse cases.” Cf. JOKILEHTO, J. What about Brandi’s Theory today? In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006, p. 46.

(1995[1944]: 55) sugere que os projetos de intervenção fossem discutidos por associações culturais, profissionais especializados e na imprensa, “in modo da interessare ognuno, da promuovere ed ascoltare tutte le voci autorevoli e coscienti”, o que, admite, “sarà forse un método lento, ma certo sicuro per non commettere troppi errori.” Se as obras de Caldas, Carmela e Vieira tivessem passado pelo escrutínio de comissões especializadas ou qualificadas, poderiam ter tido outros encaminhamentos.

Tratando-se das comunidades diretamente envolvidas, elas devem ser consideradas, claro, mas não podem se sobrepor ou ter equivalência, em um diagrama, à própria obra. Pois mesmo a definição de quem seriam seus representantes é algo problemático: quem são os *stakeholders* quando pensamos na obra de Waltercio? Os funcionários das empresas que trabalham por ali? Os skatistas que usam a obra para manobras? Aqueles envolvidos no consórcio da construção e da operação do VLT? A classe artística? Os conflitos surgem também dentro de um presumido ambiente cultural (ou intelectual) comum, como o dos museus: e então como ponderar as justificativas quando, por exemplo, artista e curador divergem entre si?⁴⁹

Essas questões podem surgir em diversos segmentos de nosso patrimônio. Quem são os *stakeholders* na definição da preservação/alteração de áreas industriais? Os moradores do entorno? Os antigos operários? A incorporadora e seu sócios, seus futuros investidores? Não se quer excluir a possibilidade de envolver o maior número possível de interessados na discussão sobre o patrimônio, pelo contrário, mas se deve admitir que, salvo casos muito excepcionais, é a parte economicamente mais forte que leva vantagem nessas discussões,⁵⁰ e acaba por desconsiderar o próprio objeto. Assim, uma proposta muito bonita de “envolver a sociedade” pode funcionar exatamente de forma oposta – levando à destruição e não à preservação. Ela deve ser envolvida sim, e pode contribuir muito nos processos decisórios e, principalmente, deve ser constantemente informada desses processos. Mas a decisão não pode ocorrer senão dentro de parâmetros técnicos, científicos (e aqui falamos em parâmetros técnicos e científicos ligados sobretudo às humanidades, e esses parâmetros, não sendo dados numéricos, não podem ser aferidos senão a partir de formulações teóricas). Mais uma vez, subjetividade não significa arbitrariedade; mais uma vez, busca-se demonstrar não só a validade, mas também a necessidade das abordagens teóricas no tratamento de nosso patrimônio.

⁴⁹ Cf. MACEDO, R. The artist, the curator, the restorer and their conflicts within the context of contemporary art. In MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice ...*, 2006. Como já exposto, confiar ao artista a decisão não é justificativa plausível. A tensão entre curador e restaurador poderia ser desfeita se ambos se dispusessem a trabalhar com bases comuns e reciprocamente; o problema é quando essas bases sequer existem, e por isso a insistência até aqui na fundamentação teórica.

⁵⁰ Não precisamos nem sequer lançar a hipótese de uma consulta pública ou participativa voltada à comunidade para verificar o desequilíbrio de forças. O recente caso da composição do Conpresp em São Paulo evidencia isso: a representatividade das universidades, por exemplo, foi diminuída. O desequilíbrio é institucionalizado.

Alguns casos selecionados no Brasil

Mary Vieira, Waltercio Caldas, Carmela Gross

Brevíssimos apontamentos sobre restauro e vida urbana, versão romana

Em Roma, faz muito calor e o sol é inclemente. Talvez fosse o caso de plantar algumas árvores na praça do Capitólio, e construir também alguns canteiros para flores, mas o espaço não será descaracterizado: só o piso mudará, e a escultura de Marco Aurélio continuará no seu centro, imponente, pode até ser repintado com uma cor “de ouro”, para parecer mais nova.

O deficitário transporte na cidade de Roma vai melhorar! pois expande suas linhas de VLT, e, uma delas, de acordo com os projetos de engenharia de tráfego, deverá passar exatamente pela coluna Trajano, que deverá ser reconstruída a 4,5 metros de onde está hoje (não é o caso de saber se será desmontada ou destruída, importa que reaparecerá logo ali ao lado).

Também em Roma, o Fórum Itálico, praça revestida de mosaicos em branco e preto – uma versão recente dos tradicionais mosaicos romanos –, pela grande área livre que possui, apresenta-se ideal para a realização de eventos. Os danos acarretados são de segunda ordem, a partir dos desenhos originais é fácil recompor o mosaico.

Brevíssimos apontamentos sobre restauro e vida urbana, versão brasileira

Em Belo Horizonte, faz muito calor e o sol é inclemente. Talvez fosse o caso de plantar algumas árvores na praça Rio Branco, e construir também alguns canteiros para flores, mas o espaço não será descaracterizado: só o piso mudará, e a escultura Liberdade em equilíbrio continuará no seu centro, imponente, pode até ser repintada com uma cor “de concreto”, para parecer mais nova.

O deficitário transporte na cidade do Rio de Janeiro vai melhorar! pois expande suas linhas de VLT, e, uma delas, de acordo com os projetos de engenharia de tráfego, deverá passar exatamente pela Escultura para o Rio, que deverá ser reconstruída a 4,5 metros de onde está hoje (não é o caso de saber se será desmontada ou destruída, importa que reaparecerá logo ali ao lado).

Em Laguna, a praça Arquimedes Faria, conhecida como praça do mosaico, revestida de pedras em branco e preto – uma versão bastante atual do tradicional “mosaico-português” –, pela grande área livre que possui, apresenta-se ideal para a realização de eventos. Os danos acarretados são de segunda ordem, a partir dos desenhos originais é fácil recompôr o mosaico.

Deveria mesmo existir alguma diferença entre como olhamos para Roma ou para Belo Horizonte, Rio de Janeiro ou Laguna? O que nos faz atribuir maior ou menor valor aos monumentos? Que valores são esses? Antes, reconhecemos nossos monumentos? Por que qualquer uma das notícias acima são estaremecedoras quando se fala de Roma e parecem não causar espanto quando falamos do patrimônio no Brasil?

Aracy Amaral nos ajuda a pensar respostas, partindo da arte:

A intencionalidade e a consciência da função histórica da arte são, indubitavelmente, os principais fatores da relação que se estabelece entre os fatos artísticos de um mesmo período, entre os períodos sucessivos, entre a atividade artística em geral e as demais atividades do mesmo sistema cultural. Essa inserção natural da arte na história das sociedades é ignorada no Brasil, onde assistimos estarrecidos a um processo de desculturação galopante, com o meio intelectual e artístico impotente em motivar os cuidados do Estado. E nessa circunstância nos sentimos todos marginais como batalhando em áreas sem significação, quando deveria ocorrer uma intensa campanha de valorização da criação artística, a fim de se conferir dignidade ao vilipendiado brasileiro.⁵¹

A valorização da criação artística tem muitas facetas. Poderíamos pensar, primeiro, na valorização comercial, no valor monetário da obra. A despeito da situação nada confortável em que muitos artistas se encontram, principalmente aqueles mais jovens, o mercado da arte no Brasil vem crescendo e se estabelecendo inclusive internacionalmente, alcançando cifras razoáveis. São exceções, não regra. Essa valorização monetária escamoteia um outro dado: a quem serve essa valorização? Se o sistema comercial da arte impulsionou a produção artística, valorizando-a e oferecendo condições mais dignas de trabalho aos artistas, essa mesma produção fica inscrita, em sua maior parte, nesse sistema comercial, particular, e com raras exceções respinga em um sistema institucional, público, seja ele estatal ou privado. Não precisamos lançar mão de dados oficiais: basta visitar qualquer feira de arte e perceber que a maioria esmagadora das obras ali expostas terão como destino coleções privadas e não aquelas públicas.

No entanto, não é dessa valorização que Amaral está tratando, mas de uma valorização de cunho cultural, que deveria ser o lugar primordial da discussão da arte, e não o mercado. Os museus e os centros culturais, paulatinamente, e, a muito custo, expandem seus acervos e programação de exposições, temporárias e itinerantes, o que tem seu mérito; porém, a fragilidade do sistema institucional é mascarada por filas gigantescas e recordes de público.⁵²

⁵¹ A intencionalidade e a função histórica de que fala são temas tratados por Giulio Carlo Argan, em *História da arte como história da cidade*. Cf. AMARAL, A. Carmela Gross: um olhar em perspectiva [1993]. In: AMARAL, A. *Textos do trópico de capricórnio, Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. V.3 .São Paulo: Editora 34, 2006, p. 240.

⁵² O intuito não é fazer um juízo da saúde dessas instituições, mas apenas chamar atenção para uma situação que extrapola a gestão de cada uma delas. Tomemos o exemplo do MASP, que, atualmente, é uma das mais “saudáveis”: mais de 400 mil pessoas visitaram a exposição da Tarsila do Amaral, e o recorde para um único dia foi de quase 9 mil pessoas. Pela estação de metrô Trianon-MASP, passam diariamente 60 mil pessoas. A cidade de São Paulo tem

A cultura do entretenimento na qual a arte se insere hoje é da ordem do passageiro, do agora, do consumo e do espetáculo – uma leitura talvez *démodé*, mas que ainda não conseguimos superar. Não se trata de defender que toda a população se tornasse “público especializado”, mas de pensar que toda a população tivesse algum apreço, afeto, empatia pelo que chamamos de arte. E, mesmo antes, pelo que chamamos de patrimônio. Claro, se “toda a população” tivesse água, esgoto, comida na mesa – e tempo –, porém, isso é tema de tamanha complexidade que, infelizmente, não podemos nem mesmo nos avizinhar. Mas voltemos ao patrimônio, uma palavra horrível e que gera uma série de equívocos e contradições, pois, não raro, é associada, mais uma vez, ao valor monetário, e não ao valor cultural.⁵³ Assim, enquanto o patrimônio (cultural) definha a todo tempo e por todos os lados, o que os meios de comunicação fazem é falar da depredação do “patrimônio”: vidros de agências bancárias e lojas, ônibus e estações de metrô. Ora, os meios de comunicação possuem ainda hoje um importante papel na sensibilização da população, e então a empatia é por qual patrimônio?

Podemos defender também que essa valorização da qual fala Amaral não está vinculada apenas à produção da arte, mas à possibilidade de encontrá-la repetidas vezes e não ocasionalmente. É na repetição, no reencontro, que se pode criar essa empatia, o que nos leva do problema da produção para o problema da preservação: como criar um vínculo com o existente se sua peregrinação é minada por diversos fatores? Uma condição de “bem público” só pode ser criada a partir do convívio, de um processo lento. Essa condição não vale apenas para esculturas ao ar livre, mas para toda a produção artística e também para toda a produção arquitetônica, da escala do objeto à escala urbana e às suas estruturas paisagísticas. A praça, o jardim, o edifício civil ou religioso, as casas e o comércio precisam de uma continuidade para que essas relações se criem. Se as estruturas de nossas cidades estão em constante transformação – o que é natural não fossem os excessos –, como criar esses vínculos? A ponderação entre o novo e o antigo, ou para voltarmos à arte, entre a sua produção e a sua preservação, é uma equação fundamental para se pensar estratégias para essa valorização.

Apenas para ilustrar alguns dos temas tratados, vale lembrar a recente ameaça ao funcionamento do Museu de Arte do Rio (MAR). Ao longo dos anos, o museu buscou criar uma coleção respeitável de arte e, sobretudo, uma relação com a paisagem em que se insere e com a população carioca (a despeito das críticas que poderiam ser feitas ao seu projeto arquitetônico). Um trabalho excepcional que pode ser interrompido por essa valorização débil da arte, em todos os seus aspectos – não só pelo poder público, mas também pelo poder

mais de 12 milhões de habitantes. Não digo que todos deveriam ir ao museu, mas a disparidade entre os números não é animadora.

⁵³ Para o tema, vale insistir no autor: SETTIS, S. *Azione popolare: cittadini per il bene comune* [2012]. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

privado que não reconhece a grandeza desse projeto, inclusive a mídia:⁵⁴ na reportagem sobre a inauguração da nova roda-gigante (!) no Rio de Janeiro, ao tratar da área em que se situava, falava:

A região do porto ficou esquecida por décadas, até ser revitalizada antes dos jogos olímpicos do Rio em 2016. A praça Mauá ganhou o Museu do Amanhã, e o passeio público, que recebeu o nome de boulevard olímpico, um imenso mural assinado pelo artista Eduardo Kobra.⁵⁵

Não entremos no mérito da artisticidade dos murais de Kobra, mas, diante de uma coleção como aquela reunida no MAR, o artista citado é Kobra? Diante do MAR, o museu citado é o do Amanhã? Por quem a região do porto ficou esquecida? A praça Mauá teve públicos muito variados ao longo de sua história, mas jamais esteve morta. Esse senso de ruptura, do novo que não dialoga com o existente, da novidade que não dialoga com a tradição,⁵⁶ do transitório que não dialoga com o permanente, do amanhã que não dialoga com o ontem, aos poucos mina a possibilidade da criação dessas relações de afeto e reconhecimento.

Reconhecer a relevância de nosso patrimônio artístico, em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro ou em Laguna – que é diferente, mas não é menos relevante para nossa cultura do que aquele de Roma – e defender a sua preservação são passos fundamentais para a valorização da criação artística também do novo. E como fazê-lo? A despeito das políticas culturais envolvidas, e dentro do escopo deste trabalho, resta dar início ao reconhecimento de nossos objetos de estudo. Reconhecimento esse que já constitui operação de restauro, como afirma Cordaro,⁵⁷ independentemente de não coincidir com uma operação técnica.

Se há pouco falamos da relação entre conhecimento e restauro e sua difusão, a partir de publicações especializadas, devemos ter em mente que contar

⁵⁴ Não podemos ignorar o papel que a mídia ainda possui na formação da sociedade, dos seus valores e dos costumes. Sobre esse aspecto, vale conferir a colaboração de Cesare Brandi com a RAI (então estatal italiana de difusão radiotelevisiva), a partir da criação dos argumentos para o programa *A tu per tu con l'opera d'arte*. A primeira série, exibida em 1975, tinha audiência média de quatro/cinco milhões de espectadores, chegando a picos de oito/nove milhões. O último capítulo da série foi dedicado a Alberto Burri – ou seja, Brandi tratando de arte contemporânea. Cf.: PETRUCCIOLI, P. *Le trasmissioni televisive di Cesare Brandi*. In: ANDALORO, M. et al *Per Cesare ...*, 1988.

⁵⁵ Transcrição do trecho da reportagem sobre a inauguração da nova roda-gigante na área portuária do Rio de Janeiro, em dezembro de 2019. Jornal da Band, Bandeirantes, Rio de Janeiro, 02/12/2019.

⁵⁶ Como nos lembra Antônio Risério, “tradição é desde sempre a invenção da tradição” – e então não deveria haver dificuldade em fazer esse diálogo –, depois, que “tradição e tradicionalismo são coisas distintas [...] Então, enquanto a tradição pode nos inspirar e nos mover, o que o tradicionalismo quer é nos imobilizar.” RISÉRIO, A. Ovo novo: ovo novo no velho”. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública*. ..., 1998, pp. 251-252.

⁵⁷ O texto é dos mais interessantes para a arquitetura, pois trata da questão da cor nas superfícies, um tema ainda cheio de mal entendidos. Cf.: CORDARO, M.; MEUCCI, C.; TABASSO, M. Un método di riconoscimento della colorazione originaria di intonaci antichi. *Bolletino d'Arte*, Suplemento 6, 1984. Sobre o assunto, no mesmo número é publicada a contribuição fundamental de Laura e Paolo Mora. No Brasil, o tema é retomado por KÜHL, B. M. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. *Anais do Museu Paulista*, 2004, v. 12, pp. 309-330.

essas histórias é também expor fracassos, e que também são necessários para um balanço crítico. Pier Giovanni Guzzo (2007: 38) faz a ressalva, mais uma vez sobre o *Bollettino d'Arte*: “ritrovando nelle pagine del Bollettino d'Arte un materiale invero di una vagheggiata *res publica literatum*, fatta tutta di elevati pensieri e nobili argomenti, così da straniarla dalle miserie della vita comune.”

E por onde começar nossas análises? Na escala do objeto? Na escala urbana? Se houvesse um guia prescritivo, talvez fosse o caso de seguir seus passos, mas a análise dessas obras não possui um caminho unívoco, coincide com o reconhecimento singular que se faz delas. Singular, não isolado.

Façamos uma simulação (mapas e esquemas são reproduzidos nas próximas páginas): eu posso começar a pensar a obra de Mary Vieira a partir do cubo suspenso de concreto, e isso determinará uma série de caminhos analíticos; poderia também começar pela rodoviária, a relação formal (eixo) ou de significado (recepção) que estabelece com o monumento; poderia buscar mais longe, fora dele, e começar pelo monumento da praça do Papa, no outro extremo da Av. Afonso Pena, já perto da Serra das Mangabeiras. Pensaria então nos contornos da paisagem natural em contraposição ao plano de urbanização de Araújo Reis, e então voltaria à praça Rio Branco e identificaria ali o lugar de margem, não de centro. Para cada um desses trajetos, teremos narrativas diferentes, mas que deverão comportar, em síntese, as mesmas informações. E qual o problema de modelos “fechados”? Eles não instigam essa criação narrativa, limitando-se às informações e simplificando o que é complexo. E se estivermos de acordo que o restauro é processo crítico-criativo, a narrativa é sempre bem-vinda, e não se limita a dados quantitativos (ainda que deles possa e deva fazer uso).

Se entendermos que o espaço urbano (seus atributos materiais, físicos, formais, mas também seus atributos não tangíveis, sociais, de uso, econômicos etc.) está em constante mudança, e que qualquer matéria se altera, com maior ou menor velocidade, ao longo do tempo, temos que o restauro da obra de arte no espaço público não é congelar nem um nem outro (nem a obra, nem a cidade), mas providenciar uma gestão dessas mudanças. Essa gestão deve atuar em direções complementares: o contexto informando possíveis alterações no espaço físico da obra, e a obra informando possíveis alterações nesse contexto.

O que se denominou “conservação integrada” (Amsterdã, 1975, durante o Anno Europeo del Patrimonio Architetonico) deve ser considerado em dois sentidos, como nos lembra Carbonara (2013): primeiro como integração urbanística, entre o monumento e o ambiente em que se insere; e também uma integração funcional, entre o monumento e um possível uso compatível, “Questo perché l'esperienza dimostra che pure il miglior restauro, se limitato alle sole pietre, si rivela insufficiente, ogni monumento chiede d'essere utilizzato e vissuto, perché in ciò sta il più potente strumento di conservazione.” Varagnoli (1996) faz ressalva análoga, lembrando que o restauro não pode se caracterizar

como operação isolada, mas se inserir num fluxo de manutenção, simples ou banal, porém, eficaz; e considerar a continuidade de um uso “correto e responsável por parte dos cidadãos” – e então voltamos à empatia entre o cidadão e o patrimônio.

Antes de passar a cada obra de forma isolada, vale observar, esquematicamente, como cada uma se apresenta em termos de volume na paisagem, como colaboram para uma imagem que é paisagem. Da escultura de grandes dimensões (Mary Vieira) ao rés do chão (Carmela Gross), trata-se sempre de monumentos. Essa curva nos conta que o monumento não deixou de existir, apenas mudou a forma com que se insere na paisagem. Pelo que, mais uma vez, defende-se a validade da produção artística, de novos monumentos no espaço público, não em sua conotação de marco grandioso na paisagem, mas como possibilidade de criação artística e, por que não, de urbanidade.

Estar atento à mudança na forma como se manifestam nossos monumentos não significa negar uma ou outra forma, mas estar alerta em relação ao que essas mudanças nos informam. Nicolau Sevcenko, em uma análise precisa dessa mudança⁵⁸ – toma como ponto de partida a Torre Eiffel, para chegar ao *Veículo para os Sem-teto*, de Krzysztof Wodiczko –, conclui: “No caso desse carrinho de Wodiczko, o retorno do monstro nos vem como um aviso, como uma advertência, como um presságio de desgraças que certamente virão se perdermos nossa capacidade de indignação.” A indignação não é em relação à produção artística, mas ao universo em que se insere: a realidade política, econômica e social. “L'indignazione è una risposta necessaria, una virtù preziosa, un antidoto all'indifferenza che uccide libertà e democrazia”, brada Salvatore Settis (2014: 5) ao tratar do *bem comum*.⁵⁹ Não é tarefa do restauro gerir essa realidade, mas também não podemos ignorá-la, pois ela pode nos ajudar a compreender a debilidade da preservação de nosso patrimônio. Atentos e indignados com essa realidade, podemos retomar aquilo que nos cabe: olhar para nossas obras de arte.

Considerar aspectos da composição material dessas obras, proceder a um levantamento métrico e topográfico rigoroso de cada uma delas, bem como

⁵⁸ Em seu texto, Sevcenko não demoniza nenhuma forma de monumento, mas nos oferece instrumentos, por meio de uma análise histórica, para ler os monumentos – e o faz a partir da forma. A passagem, ainda que longa, vale ser transcrita: “Se tentarmos pensar numa obra simbólica dos novos tempos, que represente para nós, hoje, o que a Torre Eiffel representou para a população que a escolheu na passagem do século, podemos nos lembrar, por exemplo, também de uma obra que se baseia numa estrutura metálica. Mas, diferentemente da torre, em vez de vertical, ela é horizontal e mais próxima da escala humana; em vez de um eixo fixo, é móvel e permanece em movimentação constante e imprevisível; em vez de hierarquizante, é difusa e equalizadora; em vez de centralizar o espaço público, anuncia o colapso dele em simultaneidade com o colapso da cidadania.” SEVCENKO, N. Entre o paraíso e o inferno. In: MIRANDA, D. S. (org.). *Arte pública...*, 1998, pp. 143-144.

⁵⁹ Settis debate e esclarece, entre outros assuntos, a diferença entre bem comum (no singular) e bens comuns (no plural), cujo uso inapropriado pode causar muita confusão. Em linhas gerais: trata-se de diferenciar o universo dos valores e direitos fundamentais da questão da propriedade. SETTIS, S. *Azione popolare...*, 2014.

fazer um levantamento das condições ambientais em que se inserem seria imprescindível para se pensar o restauro. Entretanto, trabalho análogo não foi feito, sequer programado, uma vez que a tese não trata das particularidades das operações técnicas do restauro. Mesmo porque, como veremos a seguir, antes de executar tais operações – que envolvem instrumentos e tecnologias adequadas, bem como mão de obra especializada –, elas devem ser planejadas, projetadas, e esses projetos só podem ser bem elaborados se souberem que questões querem responder.

Os textos que seguem buscam construir algumas dessas questões e que, obviamente, variam de objeto para objeto, o que também justifica o espaço dedicado a cada um. Essa diferença de tratamento não está de forma alguma ligada a um juízo sobre a relevância ou a qualidade das obras, mas tão somente às questões que poderíamos destacar de cada uma delas. No caso de Mary Vieira, que já foi objeto de análise anteriormente, colocar a questão da recomposição de uma unidade formal, mas, principalmente, chamar atenção para a interação entre o patrimônio e as manifestações culturais variadas (uma festa!); no caso de Waltercio, colocar a questão de sua destruição total – portanto, não faz sentido tratar de reintegração, mas de reconhecer que se trata de uma nova obra (não uma obra nova); finalmente, no caso de Carmela – que se mostrava a obra em melhores condições para futuras intervenções –, insistir que qualquer ação, mesmo indireta, pode colaborar (ou prejudicar) com a preservação da obra; e que qualquer ação, direta ou indireta, deveria ser fundamentada. Uma vez que já nos distanciamos da introdução da tese, repetiremos para cada obra aquele breve texto de apresentação, para então levantar as questões.

Não são descrições exaustivas, e os textos tampouco se comparam a algumas das críticas já elaboradas sobre essas obras e artistas que, embora tenham sido consultadas, não são sempre referidas no texto. Para uma primeira aproximação ao universo de cada artista, vale conferir os seguintes volumes e as referências neles indicadas:

Mary Vieira: MATTAR, D. (curadoria). *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

Waltercio Caldas: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Carmela Gross: GROSS, C. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

O volume organizado por Sônia Salzstein em decorrência do projeto Fronteiras é igualmente valioso, não só por documentar especificamente a obra *Fronteira/ Fonte/ Foz*, que encerra o terceiro capítulo, mas também por apresentar entrevistas com Carmela Gross e Waltercio Caldas. Além dos textos da autora, o volume apresenta, como indicado na introdução da tese, o item “Projetos de implantação de obras em espaços públicos”, dividido em obras permanentes e obras temporárias, da década de 1960 até os anos 2000: SALZSTEIN. S. *Fronteiras*. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, Contra Capa, 2005.

Mary Vieira

Monovolume: liberdade em equilíbrio

1982

Praça Rio Branco, Belo Horizonte, MG

um espaço aberto a manifestações físicas de massa: culturais, políticas, sindicais.

Mary Vieira⁶⁰

⁶⁰ *Jornal de Minas*, 17 jul 1982. Acervo MAC USP.

⁰⁷ *Monovolume: liberdade em equilíbrio*. Cartão postal. [arquivo do autor]

Monovolume: liberdade em equilíbrio, é uma obra-praça. Não apenas *está* localizada na praça Rio Branco, em Belo Horizonte, como *é* a praça. A obra não se restringe ao volume escultórico, que emerge na paisagem, mas desdobra(va)-se no desenho de todo o pavimento e mobiliário urbano (o conjunto todo ocupa uma área aproximada de 105m x 65m, e a escultura possui 22m de altura). As relações estabelecidas entre objeto-praça avançam para praça-entorno. E qual esse entorno? O nó viário pelo qual é delimitada conjuga a avenida Afonso Pena, um dos principais eixos da cidade desde seu projeto (elaborado por Araão Reis em 1894-95), à rodoviária municipal, instalada no início da avenida em 1971. E o que é uma rodoviária? Um lugar de impermanência, transitoriedade, fluxo; no cenário brasileiro, lugar marcado pelo deslocamento dos mais pobres (em alternativa ao carro ou ao avião) e suas adjacências, não raro, marcadas pelo uso popular, por uma suposta delinquência e espúria. Ao longo das décadas, a obra de Mary Vieira foi descaracterizada: árvores foram plantadas aleatoriamente, o piso alterado e o mobiliário substituído, finalmente, parte das superfícies de concreto armado foram pintadas. Pensar o restauro dessa obra exigiria também considerarmos as disputas políticas e sociais ali envolvidas, levando em conta o papel que a obra poderia ter não na resolução desses conflitos, mas de uma sensibilização para o uso verdadeiramente democrático do espaço público.

08, 09 Imagens aéreas de Belo Horizonte, MG, com a indicação da localização da obra. A segunda imagem é reproduzida com maiores dimensões na p. 10

10 *Monovolume: liberdade em equilíbrio*. Cartão postal. [Arquivo MAC USP]

11 Esquema de paginação do piso da praça Rio Branco. Notar o tratamento diferente para cada quadrante, bem como entre as superfícies inclinadas (linhas) e a porção plana (quadriculada). Também são marcadas as posições originais dos bancos e sistema de iluminação.
[Desenho do autor]

12 *Monovolume: liberdade em equilíbrio*. Vista aérea da praça Rio Branco.
[Arquivo Público de Belo Horizonte]

A obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio* já foi tema de estudos anteriores deste autor. Pareceu relevante mantê-la entre os casos escolhidos para a pesquisa de doutorado não apenas por denotar uma continuidade nas pesquisas, mas também porque a obra mobiliza questões relevantes para o debate que se quer levantar e porque, junto às demais, conformam esse grupo de obras que, a partir do chão, são arte-e-arquitetura. Com algumas exceções, o texto que segue é baseado naqueles já apresentados na dissertação de mestrado, ou em artigos publicados nos últimos anos pelo autor e que contemplam esse caso.⁶¹

A obra foi uma iniciativa da prefeitura municipal de Belo Horizonte em parceria com o Rotary Club da cidade, e contou com o apoio de diversas empresas para sua realização. O convite era para a criação de uma obra na praça Rio Branco, conhecida como praça da rodoviária. Assim, a obra de Mary Vieira dá boasvindas às milhares de pessoas que chegam à cidade e que transitam por ali. E como uma cidade pode receber seus cidadãos e visitantes? Com liberdade! Esse é o lema da bandeira do estado de Minas Gerais (*libertas quæ sera tamen*). Mary Vieira cria uma praça totalmente livre, aberta, sem hierarquias de acesso, sem obstruções. No seu centro, aquele alto *monovolume* é ainda permeável, e ao seu redor são colocados bancos para descanso e contemplação. Essa grande área determina um respiro naquela porção densamente construída da cidade. Uma praça de passagem, que pode ser contemplada pelos pedestres e por aqueles que estão dentro dos automóveis e ônibus que circulam pela região. A obra de Mary Vieira não é apenas a escultura, mas a praça.

O *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, é composto, originalmente, por uma grande escultura de concreto armado e toda a ambientação da praça Rio Branco, o que concerne a paginação do piso, o mobiliário urbano e o sistema de iluminação. A escultura em si é fruto da projeção de um cubo flutuante em três eixos (X, Y e Z). A paginação do piso também seguia as proporções dessas projeções e recebia grandes bancos lineares, retos. O piso aparentava ser revestido de pedra ou concreto, com o sistema de iluminação embutido (é possível observar, ainda, que o sistema de iluminação contemplava as porções mais baixas e mais altas da escultura, garantindo sua completa iluminação). O restante do piso, que vencia o desnível entre a cota mais alta, em que se fixava a escultura, até as cotas mais baixas, nas bordas da praça, seguia um padrão ortogonal de faixas em concreto alternadas pelo plantio de vegetação rasteira, forração.

Todos esses elementos seguem um sistema rigoroso de modulação: a espessura dos elementos de concreto, como o menor módulo, é marcada, nos planos, por frisos que servem como juntas de dilatação. A cada 6 módulos, o friso contorna toda a superfície do concreto. Assim, o cubo central é formado por 6 x 6 x 6 módulos; o segundo elemento, que toca o piso, por 6 x 12 x 12

⁶¹ Deve-se registrar que a análise poderia ter tido outro desenvolvimento a partir do acesso a documentos até hoje desconhecidos, como aqueles sob a guarda do Isisuf Archivio-Belloli-Vieira, em Milão. O autor efetuou algumas tentativas de consulta, que não se concretizaram em decorrência das circunstâncias (fechado para consulta em função do restauro de sua sede). Agradeço Ginevra Bria, curadora do Isisuf, pelos esclarecimentos.

13 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Década de 1980.
[Fonte: RIBEIRO, 1997]

14 Perspectiva isométrica dos volumes que conformam o *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
[Desenhos do autor]

módulos; o terceiro elemento, distante 6 módulos do piso, possui 6 x 12 x 24; o quarto e último elemento, também distante 6 do piso, possui 6 x 12 x 48 módulos. Essa progressão matemática é a mesma encontrada na modulação das suas obras em Brasília e São Paulo: trata-se de sempre multiplicar a medida por dois: 6: 12: 24: 48.⁶²

Esse cubo que flutua no espaço é o núcleo de toda a praça Rio Branco. Em obras anteriores (esculturas móveis e maquetes), Mary Vieira explorou esse mesmo percurso: um cubo que parece se projetar em diferentes eixos, criando diferentes formas de equilíbrio e apoio, cheios e vazios, planos e linhas. A artista chegou a criar uma maquete para o que seria a ambientação desse cubo em uma praça, totalmente diferente do que é a obra de Belo Horizonte. Ou seja, as soluções ali adotadas estão em relação direta com aquele lugar: a topografia, as perspectivas, a forma de todo o espaço. Não são soluções prontas, mas específicas. O elemento menos notável hoje (afinal foi destruído), mas talvez o mais relevante, é o piso da praça: o grande volume parece se desdobrar, projetar-se no piso, marcando áreas retangulares planas, em cujas arestas foram colocados elegantes bancos de concreto. Como uma sombra permanente, a projeção dos elementos elevados demarcam o piso. Desse patamar central até as extremidades, faixas de concreto percorriam o relevo com uma suave inclinação. As faixas tinham as direções alteradas em cada quadrante da praça, criando diferentes sensações de fluxo, proximidade e distância.

Não demorou para que grande parte da população criticasse a ausência de árvores na praça (na verdade, as árvores foram plantadas em canteiros laterais, possibilitando um percurso sombreado), e, rapidamente, sem qualquer planejamento, e contra a vontade da artista, árvores começaram a ser plantadas na área, obstruindo as visuais que se tinha do monumento.⁶³ A comunidade de artistas apoiou largamente o posicionamento de Mary Vieira, o que pode ser visto nos registros da imprensa.⁶⁴ Claro que árvores são importantes, mas nossas cidades nos ensinam que a arte e a natureza podem conviver, e que existem espaços para uma e outra (e basta pensarmos na praça São Marcos em Veneza ou na praça do Capitólio em Roma). Não que as árvores não pudessem ter sido plantadas, mas não parece ter havido um projeto paisagístico que contemplasse a criação de áreas sombreadas em consonância com os demais elementos da praça. Sobre o uso da praça, desde o início, quando encomendada pela administração municipal, ficou evidente que se tratava de um lugar de passagem,

62 Para as relações com as obras citadas, cf. SANTOS, P. A. V. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil* [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2015, pp.65-87.

63 As árvores começaram a ser plantadas logo após a inauguração do monumento e, já em 1982, é possível acompanhar essa polêmica na mídia local: Mary Vieira e outros artistas defendendo a praça livre; a população clamando por árvores e áreas sombreadas.

64 Cf.: TRISTÃO, Mari'Stella. "Mary Vieira: sua escultura na praça é o retorno às origens". *Estado de Minas*, MG, 14 jul 1982; "O manifesto dos intelectuais", *Diário de Minas*, MG, 18 jul 1982; "Artistas falam sobre o monumento de Mary Vieira", *Estado de Minas*, MG, 24 ago 1982. Todos disponíveis no arquivo MAC USP.

15

Diagrama de acessos:

Antes: acesso por toda a periferia da praça, e circulação ampla, sem hierarquização de caminhos. O mobiliário urbano não se colocava como barreira.

Depois: acessos e circulação hierarquizados, pela existência de canteiros para vegetação e mobiliário que distingue área de circulação/ acesso e permanência.

[Desenhos do autor]

16 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*

Novos bancos.

[Foto do autor (PV)]

não de lazer ou permanência. Conectando o movimentado terminal rodoviário à mais importante avenida da cidade, o espaço aberto e monumental criado por Mary Vieira poderia ser ocupado de qualquer maneira:

As polêmicas contra a falta de verde na praça Rio Branco – inicia ela – que eu projetei em correlação plástico-territorial, com o monovolume ‘liberdade em equilíbrio’, foram levantadas não considerando que a função social dessa praça seja a de lazer, mas de passagem do metropolitano, e que a área que eu plasticamente resolvi é destinada a ser um espaço aberto às manifestações físicas de massa: culturais, políticas, sindicais, comemorativos de eventos públicos de relevo estadual e nacional.⁶⁵

Na década de 1990, tem início a alteração mais drástica: o relevo original da praça foi alterado, calçadas foram criadas, os acessos foram hierarquizados. Canteiros de flores, rampas e escadas foram construídos. A paginação do piso e os bancos originais todos destruídos. Novos bancos foram colocados nas extremidades da praça, dessa vez tomando a forma de segmento de curva. Se antes as retas, dispostas em diferentes direções e planos, conformavam aquele espaço, esses elementos curvos (bancos e canteiros), de maneira muito abjeta, passaram a compor o cenário. Há de se registrar que Mary Vieira trabalhava, constantemente, a interação das formas retas e curvas. Entretanto, nesse projeto, a opção pelas retas é inequívoca e a inclusão a *posteriori* de elementos curvos deturpa e fornece um dado errôneo para a leitura da obra. O resultado, como nos chega hoje, é o monovolume sufocado pela vegetação e uma paginação de piso que desconsidera os acessos e as relações geométricas estabelecidas pela obra. Esses elementos, para além de não apresentarem um diálogo satisfatório com as formas então existentes, seja por consonância ou dissonância, traem também o princípio da liberdade: agora os bancos estão longe, afastados, parecem cercar a praça e impedir o acesso. O mesmo acontece com os canteiros: se foram plantadas flores, também sabemos que aquele não é mais um lugar de passagem ou permanência, não é um espaço para o cidadão. A face voltada para a rodoviária recebeu uma imponente escada. Imponente por quê? Mary Vieira só queria fazer cantar a liberdade, a democracia. Queria celebrar o chão, que é espaço comum a todos.

A verdade é que nem todos são bemvidos aos espaços públicos no Brasil. Os jornais falam que a praça precisa ser revitalizada, que ali circulam moradores de rua, prostitutas, vândalos. Pixaram a escultura! Vândalos! Mas o que dizer do *outdoor* que a Coca-Cola instalou na frente da escultura? Isso não é vandalismo? O que dizer da pintura “cor de concreto” executada pela prefeitura, para cobrir as pichações? Isso não é vandalismo?

Como pensar o restauro dessa obra-praça, que já foi tão descaracterizada? Como analisar o que hoje encontramos na Praça Rio Branco é problema conceitual dos mais complexos: o que se enxerga são adições? São lacunas? É ruína? Cada elemento desconfigurado pode levar a uma resposta diferente. Entretanto, há de se buscar uma leitura única no que diz respeito aos procedi-

65 *Jornal de Minas*, 17 jul 1982. Acervo MAC USP.

17 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*

Nova escada e rampas de acesso.

[Foto: Rafael RG]

mentos, para que as soluções não se tornem incoerentes entre si. Brandi nos convida a pensar em sua bipolaridade, estética e histórica. É preciso encontrar um equilíbrio: não se pode abrir mão ou apagar a história e aquilo que se alterou no espaço; não se pode abrir mão de uma forma, de um vocabulário e de uma espacialidade cuidadosamente pensada pela artista. A tarefa não é simples, exige rigor e sensibilidade, exige uma apurada leitura crítica e uma boa dose de criatividade – o que não significa fazer o que quiser (como os bancos e canteiros curvos).⁶⁶ Restaurar a praça Rio Branco não é voltar ao seu estado original, mas levar em consideração quais elementos podem ser recuperados; com quais materiais isso poderia ser feito – sem cair em um falso histórico ou estético; remanejar as árvores, para que se encontre um equilíbrio entre áreas sombreadas e visuais livres; e, finalmente, refletir sobre quais outros elementos poderiam ser acrescentados para o melhor uso do espaço. Por ser um caso extremo, do qual muitas características foram perdidas, é necessário tratá-lo, no futuro, como reinterpretação, jamais como reprimatização, como aponta Carbonara.⁶⁷

De maneira pontual, vale registrar as patologias das superfícies de concreto da escultura. O acúmulo de sujeira, proveniente da poluição atmosférica e também dos detritos deixados pelos transeuntes, causam marcas nas superfícies, às quais se somam intervenções humanas, como grafites, pichações, e colagem de anúncios. Pela reação entre os materiais ou por choques mecânicos, algumas partes da superfície apresentam trincas e fissuras, e algumas delas ruíram, culminando na exposição das ferragens. Em 2014, as superfícies da porção inferior da escultura (até aproximadamente 2,4 m de altura) foram cobertas de tinta cor de concreto. Se visualmente se tem uma superfície mais limpa, a pintura cria na verdade problemas distintos: encobre patologias, que podem se desenvolver sem que sejam monitoradas; divide, visualmente, a escultura em duas porções, quebrando a união que os elementos que a constituem conformam em seu núcleo; e cria uma nova etapa na execução do restauro, que é a da remoção dessa camada de tinta. O tratamento de superfícies de concreto é tarefa complexa e deve levar em conta não somente os componentes utilizados em sua execução como também a interação das adições com o material existente e mesmo sua performance visual, em relação, por exemplo, à incidência de luz

⁶⁶ Beatriz Mugayar Kühl vem insistindo na possibilidade do projeto de restauro ser concebido com criatividade – e não um projeto neutro ou inexpressivo, como acreditam alguns –, desde que amparado em leituras críticas e com rigor metodológico, para que não se caia na arbitrariedade. Cf. KÜHL, B. M. K. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Designio*. São Paulo, 2006; e Desconstruindo os preconceitos contra a restauração. *Revista Restauro*, nº 0, 2016. Também CARBONARA, G. *Avvicinamento...*, 1997, p. 393.

⁶⁷ “In architettura assai spesso ritmi, iterazioni e matrici geometriche permettono di restituire, con un ragionevole grado di sicurezza, aspetti che nella più libera e complessa articolazione della figura in un quadro sarebbero improponibili; volumetrie, pieni e vuoti, cavità luminose od oscure, effetti spaziali possono essere riproposti e contribuire efficacemente Allá ricostruzione mentale dell’immagine originale, anche se non accompagnati dalla restituzione di tutti gli altri più minuti tratti. Sempre di reinterpretazione, comunque, dovrà trattarsi e mai di ripristino.” Grifo nosso. CARBONARA, G. *Avvicinamento...*, 1997, pp. 408-409.

ou depósito de partículas ao longo do tempo, que podem alterar sua coloração e textura. A remoção de uma nova camada de tinta, por meios mecânicos ou químicos (ou os dois somados) é mais um trauma para a obra. Ainda assim, a pintura integral da obra não deve ser uma opção, tanto por descaracterizar seu dado material (estético e histórico), como por demandar manutenção tão frequente quanto à do concreto aparente.

O mobiliário urbano e outros sistemas de infraestrutura (como lixeiras, postes de iluminação) podem acompanhar a mesma lógica da disposição das árvores, deixando livre o referido eixo. Ademais, podem tirar proveito dos próprios canteiros para se instalar de maneira mais discreta. O mobiliário e a iluminação original devem ser reconsiderados, e a iluminação reforçada, ainda mais com a existência das árvores, buscando aumentar a segurança para o público da praça. O provimento de infraestrutura para a própria manutenção da obra também deve ser levado em conta, como pontos de água e luz, drenagem e local para armazenamento de materiais específicos para sua manutenção, racionalizando um procedimento que deve ser realizado com uma frequência programada. Todo e qualquer objeto a ser inserido na praça deve respeitar o princípio da distinguibilidade, valendo-se, pois, de materiais ou acabamentos distintos daqueles empregados originalmente. O concreto armado, por exemplo, pode ser utilizado, desde que receba um acabamento superficial ou até mesmo uma coloração distinta. Madeira ou aço, pela coloração que podem adquirir, são boas alternativas, além de aceitar a marcação de datas e informações mais elaboradas sobre a intervenção, ou até mesmo pedras, disponíveis em grande variedade e quantidade na região.

A paginação do piso, por fim, é o elemento que deve alinhar toda a intervenção. Cuidar para que as proporções originais sejam respeitadas, e para que a modulação organize todos os elementos citados acima. Certamente, o desenho original, em virtude da inserção das árvores e mobiliário, jamais poderá ser retomado por completo, mas um desenho cuidadoso e o uso de elementos que o sugiram, ainda que em um segundo plano (como o rebaixamento ótico funcionaria para as lacunas de pinturas), pode facilitar a leitura da obra. No exercício de restituição de uma unidade potencial, vale lembrar, como afirma Brandi (2004:49) que “o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido.” Também é fundamental identificar a localização de banheiros públicos nos arredores, ainda que não seja comum na cultura urbana no Brasil, buscando evitar que a escultura seja alvo desse uso (com o que o projeto de iluminação também pode auxiliar), afinal, em um espaço de grande circulação, defronte à rodoviária, a questão sanitária é um dado real. Finalmente, valendo-se do novo mobiliário (e das diversas técnicas de impressão hoje disponíveis), o histórico da praça e a documentação da intervenção podem ser disponibilizados ao público, aproximando-os da obra.

Pensando, ainda, em novas possibilidades de uso, é interessante dotar a praça de infraestrutura para receber os mais variados eventos ou intervenções

Na página anterior:

20 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Vista aérea da praça Rio Branco.
[Foto de Pedro Graeff/ O Tempo]

artísticas. Em 2016, o coletivo Masterplano realizou uma grande festa, aberta, pública, na praça Rio Branco. As *pick-ups* dos *Djs* foram colocadas em frente à escultura. Luzes foram projetadas em suas faces internas, criando diferentes atmosferas para aquele espaço. Na face externa, eram projetadas animações e frases, como “Me ocupe” ou “Socorro”. Uma festa, efêmera, e projeções de luz, cor, contam-nos que o restauro da praça Rio Branco pode e deve começar muito antes do tratamento de suas superfícies de concreto. A festa não foi realizada visando especificamente ao diálogo com a obra, mas com o espaço público – que existe com aquela configuração em função da obra. Ainda assim, não se furtou à possibilidade de estabelecer o diálogo. Festa e obra são ambas manifestações artísticas, estéticas e, juntas, remetem-nos à hipótese inicial do trabalho: contribuem, juntas, para a urbanidade, e criam um círculo virtuoso entre a produção artística (preexistente e nova), restauro e espaço público.

Na página anterior e nesta página:

21, 22 Festa Masterplano, na praça Rio Branco, 2016.
[Foto: Fabio Tozzi]

23 Festa Masterplano, na praça Rio Branco, 2016.
[Foto: Masterplano]

Waltercio Caldas

Escultura para o Rio, 1996, destruída em 2015.

Escultura para o Rio, 2019.

Av. Beira Mar x av. Presidente Antônio Carlos, Rio de Janeiro, RJ

O ambiente urbano engole tudo o que busca uma negociação com ele.

Waltercio Caldas⁶⁸

Chegamos ao Rio de Janeiro, de ônibus. Quem nos recebe é o profeta Gentileza. Mas apagaram (quase) tudo, pintaram o muro de cinza. Destruíram o morro do castelo, sufocaram a arquitetura colonial de Santa Luzia, destruíram a arquitetura eclética do palácio Monroe e aquela moderna de Lúcio Costa e Warchavchik na Gamboa. Mas há também muita construção: o morro nos deu o aterro do Flamengo, e o sufoco de Santa Luzia é superado pelos pilotis do palácio Capanema. E claro, vez ou outra, sem esperar, basta erguer os olhos para encontrar o Corcovado – esse monumento geológico sobre o qual o homem erigiu sua devoção. Da rodoviária, é possível tomar o VLT e chegar até o aeroporto: e, no caminho, uma escultura para o Rio mais uma vez nos convida a olhar pro alto, é um convite de Waltercio Caldas.

⁶⁸ Waltercio Caldas em entrevista a Sônia Salzstein. Cf. SALZSTEIN, S. *Fronteiras*. São Paulo; Rio de Janeiro: Itaú Cultural; Contra Capa, 2005, p. 234.

²⁴ *Escultura para o Rio*
[Fotomontagem]
[Fonte: SALZSTEIN, 2005]

Escultura para o Rio poderia ser uma obra-praça, mas a delimitação de seu espaço conforma uma obra-trevo, asfixiada pela malha viária do aterro do Flamengo no Rio de Janeiro. Essa asfixia faz brotar daquele característico piso em mosaico português dois volumes em ascensão, em que os planos horizontais e verticais não se distinguem, são um só, irrompem do chão para apontar, vacilantes, para a atmosfera. Seria uma contradição falar em asfixia numa paisagem aberta e exuberante como a do aterro do Flamengo? Localizada no cruzamento das avenidas Presidente Antônio Carlos e Beira Mar, quase de frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a escultura se abstém de uma dimensão monumental naquele vasto panorama e, ainda assim, marca a paisagem, e respira (as publicações dizem 10 x 10 x 6 m). Em 2015, foi demolida, abrindo espaço para a instalação do VLT Carioca (linhas 1 e 3) e, em 2019, uma nova obra foi construída. O aterro do Flamengo constitui uma das mais belas obras da paisagem brasileira, aliando e equilibrando demandas funcionais e de eficiência rodoviária a um paisagismo e a obras de arquitetura excepcionais. Esse equilíbrio dinâmico, natural a qualquer processo de urbanização, deveria mesmo fazer menos de uma obra de arte? Não se trata de fazer juízo das perdas e dos ganhos pontuais, mas de pensar o papel que a arte possui nesse imaginário urbano e do quanto pode participar de seu desenho. E pensar como podemos encarar esse par destruição/construção. Como no caso anterior, da obra de Mary Vieira, e apesar do nome, não é uma escultura/objeto que foi ali instalada, mas é esse espaço, enquanto forma.

25, 26 Imagens aéreas do Rio de Janeiro, RJ, com a indicação da localização da obra. A segunda imagem é reproduzida com maiores dimensões na p. 12

27 *Escultura para o Rio*, 1996
[Fonte: CALDAS, 2001 (WC)]

Durante a elaboração do projeto para o doutorado, em 2015, este autor selecionou como possível objeto de pesquisa a obra *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas. A obra era conhecida por meio de publicações e também por um contato visual direto, durante suas visitas ao Rio de Janeiro. Foi escolhida em meio a tantas obras que o artista realizou para o espaço público,⁶⁹ pois apresentava essa relação incindível com o lugar, e, pela forma que o ocupava, que chamamos de arte-e-arquitetura – característica de todas as obras estudadas na tese. Entretanto, deve-se frisar que o autor nunca havia *pisado*, até então, na obra, que era sempre só *vista*. Ao elaborar pesquisas para angariar informações, constatou-se que a obra seria demolida. Ou seja, esse objeto deixaria de existir. A insistência na obra, mesmo não podendo prever sua sorte, justificava-se: primeiro porque, à época, foi divulgado um compromisso para sua reconstrução, e então analisar essa reconstrução seria uma alternativa. Depois porque, mesmo que não fosse reconstruída, a inexistência da obra poderia ainda assim fomentar discussões. Fato é que, muito recentemente, em setembro de 2019, foi finalizada a nova construção, da nova obra. Essa breve introdução visa esclarecer o seguinte: pensar o restauro só pode ser feito no presente, não existe retrospecto, tampouco fantasia e, se estivermos de acordo com Brandi (2004:66-67) de que “A reconstrução, a repriminção, a cópia não podem nem mesmo ser tratadas como tema de restauração”, por que ainda estudá-la ou, qual é o objeto de estudo que temos, hoje?

No campo do restauro, pesquisas documentais são necessárias e fazem parte de um escopo que visa traçar um percurso da obra pelo tempo, desde que cheguem ao presente. Nessa perspectiva, se a obra não tivesse sido demolida, chegaríamos a prescrição de um tratamento. Mas a obra foi demolida, então essa pesquisa documental conformaria não mais que um atestado de óbito. Fato é que pretenderam ressuscitar um morto, e então a sobreposição do óbito com a profilaxia torna-se algo realmente de difícil caracterização. Para que a sobreposição guarde alguma legibilidade dessas duas obras, chamaremos de *Escultura para o Rio* a obra demolida, e *Escultura para o Rio I* a nova obra construída. O leitor talvez estranhe a distinção, mas é necessária e buscaremos evidenciar os motivos. Massimo Carboni (2014:14), ao tratar de obras que se alteram ou se destroem intencionalmente, fala que “ocorre abbandonare il paradigma biomedico nel cui orizzonte si inscrive quell'accanimento terapeutico che prescrive il mantenimento artificiale di una nuda vita puramente biologica della persona anche contro la sua esplicità volontà”, mas, para isso, como diria João Cabral de Melo Neto, é preciso perguntar se foi morte morrida ou morte matada.

⁶⁹ Waltercio Caldas também participou do projeto Fronteiras, promovido pelo Itaú Cultural, e que será comentado adiante, quando trataremos da obra de Carmela Gross. Na ocasião, apresentou a obra *Momento de fronteira*. Cf.: SALZSTEIN, S. *Fronteiras*. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, Contra Capa, 2005. Além de *Escultura para o Rio*, o artista realizou outros projetos para o espaço público, obras efêmeras ou permanentes. Podem ser consultadas em CALÁBRIA, R. et al. *As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*. Galícia: CGAC, 2010, cuja capa é, aliás, ilustrada pela obra em comento.

Na página anterior

28 Simulação de como ficaria a obra após a construção do VLT.
[Divulgação Concessionária VLT Carioca]

29 *Escultura para o Rio*, 1996
[WC]

30 *Omkring (Around)*, Leifjord, Noruega, 1994.
[WC]

31 *Momento de fronteira*, Itapiranga, SC, 2000.
[Fonte: SALZSTEIN, 2005]

32 Avenida Beira Mar, a partir do ponto de parada do VLT Carioca. Em segundo plano, *Escultura para o Rio*, 2019. [foto do autor, 2019 (PV)]

33 Avenida Presidente Antônio Carlos. Em segundo plano, *Escultura para o Rio*, 2019. Ao fundo, o aterro do Flamengo. [PV]

34 *Escultura para o Rio*, 2019. [PV]

Escultura para o Rio foi uma das cinco esculturas instaladas pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro durante o projeto Esculturas Urbanas.⁷⁰ Importantes artistas foram envolvidos e contemplados, como Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Ivens Machado, José Resende e Waltercio Caldas. A escolha dos artistas foi efetuada por uma comissão formada pelos críticos Fernando Cocchiarella, Lauro Cavalcanti, Paulo Venâncio Filho e Ronaldo Brito. De 1996 até hoje, as obras tiveram sortes variadas: apenas as obras de José Resende e Franz Weissmann continuam instaladas em seus locais originais. A obra de Amilcar de Castro foi transferida para o Leblon, a obra de Ivens Machado foi retirada e armazenada e a obra de Waltercio Caldas foi demolida.

A obra possuía uma localização muito relevante do ponto de vista da história da urbanização da cidade: estava entre Pereira Passos e Burle Marx, ou seja, na linha que separa a obra que marcou o redesenho do centro da cidade (a partir da abertura de grandes avenidas no centro do Rio, levadas a cabo nos primeiros anos do século XX pelo prefeito Pereira Passos) daquela obra que marcou o redesenho de sua orla (com a realização do grande aterro do Flamengo, uma das obras mais importantes de Burle Marx, Eduardo Affonso Reidy e Lota Macedo Soares, inaugurada em 1965). Caldas fez erguer da calçada, revestida de mosaico português, dois elegantes volumes. Eram duas hastes que transformavam a rigidez daquele chão em uma superfície maleável, como um tecido, uma pele.⁷¹ Não existia distinção entre o que era horizontal ou vertical, entre o que era obra ou calçada. A obra não se apoiava no chão, era a continuidade dele, revestida com o mesmo mosaico português que se prolongava pelo passeio até se tornar uma exígua calçada na avenida Antônio Carlos ou que contorna as árvores na Beira Mar. As hastes, levemente inclinadas, colocavam-se desalinhadas da dupla de aleias, pois era preciso marcar uma presença não natural, “uma invenção artificial” naquela paisagem, nas palavras do próprio autor.⁷²

⁷⁰ O projeto foi idealizado, coordenado e financiado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio, sob o comando da então secretária Helena Severo e elaborado por Everardo Miranda e Reynaldo Röels Jr. Não foi encontrado um volume único com informações sobre o projeto Esculturas Urbanas, ainda que alguns dados possam ser encontrados em fontes dispersas. A antropóloga Isaura de Aguiar deu início, em 2017, a uma pesquisa sobre o projeto no programa de pós-graduação em Antropologia da Unicamp, recolhendo junto aos envolvidos uma série de informações. Faço menção a um primeiro artigo de sua autoria como fonte para os dados aqui expostos referentes ao projeto. Sua dissertação de mestrado certamente trará análises valiosas para se pensar o restauro da arte contemporânea no espaço público. Cf.: AGUIAR, I. Espaços Plásticos na Cidade: Estudo antropológico sobre o projeto Esculturas Urbanas. In *19º Congresso Brasileiro de Sociologia*, GT Sociologia da Arte, Florianópolis, 2019. disponível em: www.sbs2019.sbsociologia.com.br. Agradeço à autora pelos esclarecimentos e por compartilhar o conteúdo de sua dissertação antes mesmo de finalizada.

⁷¹ Em entrevista a Thiago Honório, Waltercio afirma: “A nitidez das coisas está ligada ao fato de os objetos serem a pele deles mesmos” e depois, em outra passagem, faz menção à sentença de Paul Valéry: “O mais profundo é a pele.” Cf. HONÓRIO, T. Meio-ato / entrevista com Waltercio Caldas. *ARS* (São Paulo), 4(8), 2006, pp. 12-29.

⁷² Agradeço Waltercio Caldas pelos esclarecimentos em relação à construção da nova obra. O contato com o artista deu-se em momentos variados, desde antes do início da pesquisa, quando a obra ainda não havia sido demolida, e depois de realizada a visita à nova construção.

Tomemos os comentários de Caldas, em entrevista ao curador Felipe Scovino:⁷³

Felipe Scovino – Escultura para o Rio (1996) também lida com esta questão de aparência. O espectador, quando está perto da obra, não consegue perceber o desequilíbrio que há empregado nela.

Waltercio Caldas – Observe que 60% de sua estrutura está debaixo da terra. É uma peça pesando 25 toneladas, sendo que apenas 8 são visíveis, estão acima do solo. Para permitir o deslocamento de 4 graus das duas hastes foram necessários cálculos cuidadosos de engenharia. A obra é como a ponta de um iceberg. Mas, do ponto de vista da percepção, ela é apenas o que vemos surgir do chão. O mais estimulante em realizar um escultura pública é que podemos inventar um local, fazer surgir um lugar.

FS – Mas você se incomoda de a escultura ser um lugar de passagem? De as pessoas não perceberem?⁷⁴

WC – Ao contrário. Escolhi aquele lugar por ser, primeiramente, um lugar de passagem, depois, porque é uma curva (essa forma de calçamento foi fundamental), e terceiro, porque é um eixo de avenida e estava totalmente ignorado, tal qual um lugar cego, invisível. Eu passava por ali desde criança, indo para o escritório de engenharia do meu pai, depois dos encontros semanais com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Quando recebi o convite para realizar uma obra pública, o lugar proposto pela prefeitura era outro, mas consegui que fosse realizado no lugar onde se encontra agora e para o qual foi idealizada.

FS – O curioso é que ela “fundou” aquele lugar. É como se antes não existisse aquele espaço.

WC – E isto é o que mais gosto: fazer aparecer um lugar que não havia antes.

E se a obra é esse novo lugar, não se pode ignorar que está inserido em uma paisagem/ lugar preexistente. Isaura de Aguiar (2019) trata das modificações a que obras de arte no espaço público estão expostas, fato que “toca diretamente na questão da ruptura do status dos objetos artísticos enquanto matéria sacralizada simbolicamente por uma rede de atores sociais.” Pode-se compreender que a complexidade do ambiente urbano coloque essas obras em uma posição de vulnerabilidade, sendo alvos das mais variadas manifestações por parte do público – da contemplação aos atos de vandalismo, passando por uma apropriação utilitária. “Uma vez inseridas no campo aberto dos centros urbanos, as obras enfrentam a dinâmica imposta pelo próprio fluxo desses lugares”, continua Aguiar. Mas que fluxo é esse? Uma coisa é a ação individual, qual seja, contemplar, pichar, urinar etc., que guarda relação direta com a precária estrutura social do país; outra coisa é ação institucional, vinculada à administração pública, como foi a remoção e a destruição das referidas obras do projeto Esculturas Urbanas. Essa ruptura de *status* da qual trata Aguiar não funciona de maneira uniforme: o que causa espécie é que os mesmos atores sociais que sacralizaram a arte parecem também participar, acriticamente, dessa ruptura.

⁷³ As entrevistas foram realizadas entre 2006 e 2008, e os trechos são transcritos das páginas 104 e 105, cf.: SCOVINO, F. (org). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

⁷⁴ Um comentário a partir dessa entrevista: Agnaldo Farias, em sua tese de doutorado, chama de “A escultura como relação discreta” o capítulo dedicado a Waltercio Caldas. Cf. FARIAS, A. A. C. *Esculpindo o espaço...*, 1997.

Na página anterior

35, 36 *Escultura para o Rio*, 2019. [PV]

Notar, na segunda foto, os trilhos do VLT Carioca e, em segundo plano, a igreja de Santa Lúcia.

A produção artística contemporânea no espaço público, seja pela falta de distanciamento histórico, seja pela inexistência de uma categoria específica que lhe inclua, sofre constantemente as consequências desse processo de falta de reconhecimento. É percebida na iminência de sua destruição, impulsionada por obras de infraestrutura (viárias na maioria das vezes). Assim, a cidade se transforma não em função da ocupação de seus espaços públicos, tampouco respeitando a memória materializada em seus bens, mas sim em função da criação de uma rede de serviços que, muitas vezes, desqualifica o lugar.

Uma das grandes polêmicas relativas ao restauro de obras de períodos recentes no século XX é a reprodução de obras inteiras justificadas pela existência de projetos executivos ou de elementos pré-fabricados. Trata-se da criação de objetos idênticos,⁷⁵ e não do restauro de obras autênticas, distinção que deve ser sempre levada em consideração na avaliação das ações empreendidas no campo do patrimônio. “Ser autêntico refere-se a agir de forma autônoma, com autoridade, ser original, único, sincero, verdadeiro ou genuíno. Ser ‘idêntico’ refere-se ao que é representante de uma classe com as mesmas propriedades, por exemplo, uma reprodução idêntica, réplica, cópia, a reconstrução.”⁷⁶ O anúncio da destruição da obra de Waltercio sensibilizou a classe artística, que logo tratou de defender sua permanência. À época, o artista afirmou:

Eu não a criei como um mobiliário urbano, que pode ser transposto. Debrucei-me sobre a questão de como um objeto artístico pode ter simbiose com seu entorno. Ela foi concebida para ficar numa ilha de passagem que, antes, não tinha importância. Não é apenas uma escultura, mas um lugar, que deu novo significado àquela circunstância, com uma narrativa artística, com sua pele, sua cobertura de pedra portuguesa, que dialoga com a cidade. Deslocá-la implicaria em repensá-la de acordo com a nova circunstância.⁷⁷

Escultura para o Rio I, Rio de Janeiro, 2019, até poderia ser uma obra autêntica;⁷⁸ mas se a considerarmos como *Escultura para o Rio*, Rio de Janeiro, 1996, aquela hoje não poderia ser mais que uma cópia. E como diferenciá-las? Qual seria o problema disso? Talvez o problema apresente-se menos incisivo para a arte do que para a história. Poderíamos considerar que a experiência que temos hoje daquela obra é análoga àquela que teríamos tido anos antes, e que,

⁷⁵ Também no campo da arquitetura é preciso problematizar o que é idêntico: ainda que a obra construída seja fiel ao projeto, não se consegue replicar exatamente uma obra arquitetônica existente – não se encontram exatamente os mesmos materiais, a mão de obra diferente resulta em alterações e, mesmo em obras pré-fabricadas, a inserção num sítio diverso resulta em percepção distinta. Brandi chama atenção para a distinção entre adição e refazimento (pp. 38; 71-75; 87-89), mas que dizem respeito sempre à parte (seja da obra, seja de um ambiente urbano). Brandi trata do assunto também no primeiro apêndice da *Teoria*, sobre “Falsificação”.

⁷⁶ Definição elaborada com Paul Philippot, diretor emérito do Iccrom, Cf.: JOKILEHTO, J. I. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1995, p. 296.

⁷⁷ <http://brasileiros.com.br/2015/03/obra-de-waltercio-caldas-corre-risco-de-ser-demolida-no-rio/> 25/03/2015, antes de ser demolida, em maio de 2015.

⁷⁸ Para aprofundamento das questões relativas à autenticidade e integridade – e seus percalços no cenário da preservação –, cf. LORETTO, R. P. *As [des]venturas da integridade no Patrimônio Mundial* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2016 e a bibliografia indicada.

40, 41, 42 Escultura para o Rio, 2019, e o VLT Carioca.
[PV]

portanto, reside nessa experiência a comprovação de sua autenticidade.⁷⁹ Seria deslocar a autenticidade da matéria para a experiência que ela nos possibilita. Se estivessemos falando de arte, e tão somente de arte, não veríamos nenhum problema nisso. Acontece que a arte entra no fluxo da história, e o tempo não é reversível. Se aqui a experiência é autêntica, ela é fruto de um objeto supostamente idêntico – no limite, de um falso autorizado. Um vicário.⁸⁰

Apenas aceitando que *Escultura para o Rio I* é uma *outra* obra é que podemos restituir sua autenticidade, que podemos começar a construir junto a ela uma nova identidade.⁸¹ E isso de fato ocorreu: Waltercio Caldas encarou a oportunidade da “reconstrução” como oportunidade para a realização de uma *outra* obra. Não só foi consultado como acompanhou todo o processo de execução da nova obra, e tratou todo o processo como “construção do novo”. Waltercio não se furtou a modificar detalhes da nova composição em função das novas relações espaciais que criava. Ainda que sutis, essas alterações atestam que estamos tratando de um novo objeto, e que esse novo objeto responde a novas solicitações, não só técnicas (a nova construção possui uma estrutura metálica revestida de argamassa e então pedra; enquanto a anterior era estruturada por uma haste de concreto armado), mas formais, astísticas (ajustes, no próprio momento de instalação das hastes, da altura e da inclinação). É Waltercio produzindo uma nova obra, com a mesma dignidade estética da anterior, mas outra.

O retrato do Papa Inocêncio X, pintado por Velázquez, hoje na Galleria Doria Pamphilli, não é o mesmo retrato do Papa Inocêncio X, pintado por Velázquez, hoje na Apsley House. Tampouco todos os retratos que Francis Bacon pintou do Papa Inocêncio X são os mesmos.⁸² Se, no limite, eu posso ter a mesma experiência estética vendo uma ou outra pintura (o que não é verdade),

⁷⁹ A autenticidade, para o campo disciplinar da restauração, está na obra, com sua materialidade e conformação como transformada no tempo. Para aprofundamento: cf. KÜHL, B. M. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. pp. 287-320. jul.-dez. 2010; para os casos específicos da arquitetura moderna, a tese de Silvio Oksman que, na esteira do que se quer discutir, chama atenção para o fato de não haver qualquer sinalização, no Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1929), que indique ser aquele um “clone” dos anos 1980, cf. OKSMAN, S. *Contradições na preservação da arquitetura moderna* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2017; para o tema da “clonagem” na arquitetura, cf. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

⁸⁰ Foi Sandro Scarrocchia quem chamou atenção para o fato de um vicário (aquilo que substitui) não ser uma cópia, durante a apresentação “Il memoriale italiano di Auschwitz e la crise della cultura di tutela” no MACRO Asilo, Roma, em 27 de janeiro de 2019. Anotações pessoais do autor.

⁸¹ Jean-Pierre Cometti analisa as especificidades dos termos, que não são análogos, tampouco devem ser substituídos um pelo outro: “L’identité se joue sur le terrain du même et de l’autre, à la différence de l’authenticité qui pointe vers la vérité et le mensonge.” Cf. COMETTI, J. P. *Conserver/Restaurer. Louvre d’art à l’époque de sa préservation technique*. Gallimard, 2015, pp. 55-74.

⁸² E antes que surja a dúvida: esses retratos não são cópias, são versões de um mesmo tema elaborados pelo mesmo autor (ou no caso, pelos dois autores citados). E então não se poderia fazer a mesma comparação a partir de *Laocoonte*: aquele do Uffizi é uma cópia daquele do Museu Vaticano, sendo o fato sempre comunicado.

45 *Papa Inocêncio X*, Diego Velázquez, c. 1650.
[Galleria Doria Pamphilli/ wikipedia]

46 *O Livro Velázquez*, Waltercio Caldas, 1996.
[Foto do autor]

isso não banaliza a existência de qualquer uma delas. E se uma ou outra fosse destruída, isso significaria uma perda lamentável. Assim foi a perda de *Escultura para o Rio*, lamentável. E precisamos insistir nisso para que não se repita. Se algo pode ser enaltecido é o fato de ter havido um reconhecimento, mesmo que tardio, da relevância da produção artística de Waltercio – o que não é pouco no panorama atual. Mas retomemos a discussão do falso, a fim de justificar a insistência nessa diferenciação.

Brandi (2004: 89) afirma que “O adágio nostálgico ‘Como era, onde estava’ é a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade.” E o que poderia autorizar um falso, para além do próprio consentimento do autor? Existe uma ampla literatura sobre a reconstrução do patrimônio motivada pelas destruições vinculadas a eventos traumáticos, mormente catástrofes naturais ou conflitos bélicos.⁸³ Não se quer dizer que a reconstrução não seja plausível, mas ela é justificável em situações excepcionais e específicas. Teríamos então que propor uma nova categoria excepcional: a reconstrução motivada pelas destruições vinculadas às obras de infraestrutura urbana. Ora, essas obras são traumáticas? Parecem ser mais deliberações mal planejadas, que ocorrem com frequência e que, por isso, não merecem ser justificativa para uma dada excepcionalidade. Seja como for, não seria má ideia criar frentes de pesquisas vinculadas ao tema – talvez assim fosse possível tornar visível o peso que as obras de infraestrutura têm na destruição/preservação do patrimônio e a maneira superficial e mesmo desqualificada com que se trata do assunto.

Beatriz Kühl (2017: 101) lembra um caso emblemático para o patrimônio paulistano: a possível destruição do colégio Caetano de Campos, na praça da República, motivada pela construção do metrô, que não poderia ter o traçado alterado. A mobilização de diversos setores levou à criação de soluções que culminaram na preservação do colégio. Mais uma vez, podemos falar na atribuição de valor: a obra de Waltercio tem menos valor do que a de Caetano de Campos? Ou ainda, se tivesse sido levada a cabo sua demolição, seria lícito construir um novo colégio, que imitasse aquele destruído? Teríamos um falso histórico? Um falso estético? Não são comparações esdrúxulas ou exageradas, são questões que devem ser encaradas com seriedade. Um outro caso, dessa vez menos feliz do que o do colégio Caetano de Campos, é o Pátio do Colégio, também em São Paulo. Se a comunidade especializada (ou um público que, pela

⁸³ Justificativas que podem ser pertinentes em caso de traumas ou quando se considera um intervalo irrisório entre a destruição e a reconstrução, que não deixa que a imagem da destruição se consolide. É importante notar, porém, que isso não é preservação do patrimônio histórico, nem restauro. São ações motivadas e justificadas por eventos traumáticos. Cf. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación...*, 2007. e SZMELTER, I. A new conceptual framework for the preservation of the heritage of modern and contemporary art. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; WEYER, Angela (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*. London: Archetype, 2010, p. 37.

idade, presenciou essa história) é ciente de que o que temos hoje lá é uma nova construção, um falso, a maior parte da população não tem essa informação. É levada a acreditar que ali “nasceu a cidade de São Paulo.” E qual o problema disso? A perda de uma sensibilidade à história e aos seus testemunhos. No limite, a institucionalização de uma visão acrítica, a-histórica, e também de desrespeito com o trabalho alheio. Afinal, para que fosse erigido o novo conjunto do Pátio do Colégio, a construção oitocentista do Palácio do Governo foi destruída. Trata-se de um círculo vicioso entre construção e destruição, a antítese do que buscamos defender.

Mas voltemos à *Escultura para o Rio* para esclarecer por que não se trata de restauro. Enquanto existiu, a obra ganhou uma autonomia em sua materialidade, o desenho que existia ali não era mais o de Waltercio, mas constituía uma matéria que poderia, a partir de um levantamento, como em uma espécie de *as built*, ter gerado um novo desenho, que carregaria os traços e os acasos de sua execução. O restauro daquela obra só poderia considerar o desenho original de Waltercio como fonte documental. A obra de Waltercio simplesmente não gozou de uma primeira abordagem desse tipo, ou seja, antes de *não ser restaurada*, sequer foi objeto de uma indagação que abrisse outras possibilidades para sua conservação. Não só na matéria encontramos essa justificativa mas, também, no tempo. Cometti (2015: 73) lembra que:

La restauration suppose l'inclusion dans le temps; elle se conçoit comme s'inscrivant dans les transitions, fussent-elles infimes, qu'opèrent le temps et l'histoire; la reconstruction scinde le temps en deux et arrête le processus des transitions qui assure aux êtres et aux choses leur identité dans le temps. C'est évidemment pourquoi une reconstruction, bien qu'elle se conçoive en référence à une première instance qui doit bien être caractérisable, ne participe pas stricto sensu de la restauration; et c'est également pourquoi celle-ci n'a rien à voir avec la conservation, lorsque celle-ci consiste à placer ce que l'on entend conserver à l'abri du temps, des regards, dans des conditions qui ne sont même plus celles des astres morts dont la lueur nous parvient encore.

Não temos outra opção senão reconhecer que *Escultura para o Rio I* é uma nova obra, caso contrário estamos abrindo mão de sua autenticidade e identidade. E como fazer esse reconhecimento (no sentido banal do termo, como identificá-la)? A nova construção é muito recente, mas parece já ter sido concluída: não existe, por exemplo, nenhuma placa de identificação da obra em seu entorno. E o que deveria conter essa placa? Quais datas estariam expressas ali? Faz sentido informar o público que existiu outra? Devemos ir além e pensar nos documentos que ainda serão produzidos sobre a produção de Waltercio: como essa obra será referida em catálogos e monografias?⁸⁴ Que imagens serão

⁸⁴ A obra é comentada por Sônia Salzstein no catálogo da exposição *O ar mais próximo*, realizada na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2012; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2013; e Blanton Museum of Art, Austin, EUA, 2014. Também as obras em Porto Alegre, no Fronteiras e na Noruega são documentadas no catálogo da exposição. Cf.: PÉREZ-BARREIRO, G. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Para o catálogo da Bienal: SALZSTEIN, S. Um véu. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO: *Jac Leirner, Waltercio Caldas* (Catálogo da representação brasileira, XLVII Bienal de Veneza). São Paulo: FBSP, 1997.

utilizadas, as da obra destruída ou da nova obra? Essas questões devem ser consideradas com a maior cautela e seriedade, pois são elas que afastarão, na construção de um discurso histórico ou crítico, o tratamento dessa obra como um falso.

Brandi (2004: 60) afirma que “Claro está que não se poderá falar de restauração durante o período que vai da constituição do objeto à formulação concluída.” E aqui realmente o leitor poderá encontrar dificuldades em interpretar a passagem, se não conhecer os conceitos de constituição do objeto e da formulação da imagem, o que nos fez tratar disso no segundo capítulo. Brandi continua: “Se poderá parecer que seja um restauro, dado que a operação acontece sobre uma imagem por sua vez concluída, na realidade, tratar-se-á de uma refusão da imagem em uma outra imagem, de um ato sintético e criativo que desautoriza a primeira imagem e a sela em uma nova.” E por isso são diferentes *Escultura para o Rio*, 1996 e *Escultura para o Rio I*, 2019.

Insistir nesse objeto dentro da tese criou oportunidade para confirmar a validade da teoria brandiana: é a partir da clareza de que não foi restaurada que se pode debater de maneira pertinente o caso, e que se pode defender, daqui em diante, que *Escultura para o Rio*, 2019, possa ser conservada.

Carmela Gross

Fronteira/ Fonte/ Foz

2001

Praça Arquimedes Faria, Laguna, SC

Desolação é o lugar que nos dão na cidade, porque sobrou.

Carmela Gross⁸⁵

⁸⁵ Entrevista de Carmela Gross a Ana Dias Batista. Cf. SALZSTEIN, S; BANDEIRA, J. *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*. São Paulo: ICC, 2012, p. 57.

Fronteira/Fonte/Foz surge rasteira entre dunas e empreendimentos imobiliários da praia do Mar Grosso, em Laguna, no litoral de Santa Catarina. Sua localização é a praça Arquimedes Faria, entre as ruas Luiz Severino Duarte e Dr. Aurélio Rotolo/ praça Francisco Pinho, mas, para nós, assim como todos os demais objetos de estudo, a obra é a praça. Embora não exista um elemento escultórico, a obra marca a paisagem pelo vazio que cria. A obra é desenho, materializado pelo assentamento do mosaico português, não um desenho emoldurado no ou pelo espaço, mas desenho decalcado nos limites de um lote. Desenho que não se reconhece do ponto de vista pedestre, ou que ali se apresenta de forma abstrata, e cuja figuratividade só pode ser restituída quando olhado de cima. Desenho que é amputado pela malha viária: Carmela não conformou seu desenho ao espaço disponibilizado, mas o transbordou, como a areia das dunas transbordam os limites impostos pela rua. Que relevância pode ter esse desenho em escala urbana, que não se vê, sobre o qual se caminha, que não marca de maneira ativa a paisagem, e que não se articula a uma funcionalidade prescrita? Esse desenho parece questionar a ferramenta fundamental do projeto de arquitetura e urbanismo, que é o próprio ato de desenhar. E como estamos desenhando nossas cidades? E, mais uma vez, que papel a arte ainda pode ter nesses desenhos?

51, 52 Imagens aéreas de Laguna, SC, com a indicação da localização da obra. A segunda imagem é reproduzida com maiores dimensões na p. 14

53 *Fronteira/ Fonte/ Foz*, durante sua construção. Notar a relação com as dunas e rochas da praia, e o desenho vertiginoso. [acervo Carmela Gross (CG)]

Fronteira/Fonte/Foz foi uma obra comissionada dentro do projeto *Fronteiras*, realizado pelo Itaú Cultural entre os anos 1998 e 2001.⁸⁶ No processo de pensar sua obra para o projeto, Carmela fez apontamentos que sintetizam, de alguma forma, temas que permearam toda a tese: a obra de arte como projeto *do* espaço, e não apenas *no* espaço; a retomada do monumento em sua dignidade artística; a consideração das preexistências e, claro, a defesa do espaço público [os grifos são nossos]:

Não consigo “pensar arte à distância”; preciso da experiência concreta, direta, corporal, visual, com o espaço que “receberá” a obra, ou se “transformará” na obra – suas vizinhanças, entornos, sombras, que serão componentes indissociáveis dela.

Penso que toda obra de arte deve ser erigida como monumento (acepção esta que exclui aquela do senso comum que pensa o monumento como o marco da praça pública, comemorativo ou homenagem histórica referencial) e independe da escala, ou melhor, a escala, o lugar, sua materialidade e resoluções técnicas formam um único bloco poético.

[...] Mais ainda, ligar o objeto de arte às construções urbanas que já são monumentos porque são histórica e socialmente significativos e reconhecíveis, funcionando como espelhos coletivos, religiosos, institucionais, grupais, lúdicos – edifícios públicos, igrejas, praças...

Fazer sobressair em edificações urbanas (como a casa, o edifício comercial) relações poéticas pela cor, por interferências simples, buscando uma marca, uma singularização, um diferencial; fazer funcionar a fragilidade pela repetição e reverberação de sentido.

E a ideia de praça, como espaço aberto na cidade, será o lugar do encontro, da passagem, da festa, da comemoração...⁸⁷

O resultado de suas reflexões, que obviamente ultrapassam o que foi transcrito, é um monumento que é uma calçada. E como pensar o restauro desse monumento? A resposta seria simples: fazer sua manutenção – como de qualquer calçada, aliás. Mas façamos um percurso mais longo. Se o restauro tem início com o reconhecimento da obra de arte, vejamos, primeiro, como essa obra pode ser reconhecida dentro da produção de Carmela – a começar por uma exposição –; depois, vejamos como essa obra foi reconhecida pela

⁸⁶ Para informações sobre o projeto *Fronteiras*, cf.: SALZSTEIN, S. *Fronteiras...*, 2005. Foram comissionados trabalhos de Angelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas – além do referido trabalho de Carmela Gross. O trabalho de Carlos Fajardo também foi executado em Laguna, SC, mas não como obra permanente (por sinal, o trabalho ali apresentado, *Sem título*, um cubo de tijolos empilhados, foi mostrado pela primeira vez na 45ª Bienal de Veneza, em 1993 e na coletiva *Excesso*, no Paço das Artes, em São Paulo, em 1996.

⁸⁷ Documento inédito, integrante do arquivo da artista, gentilmente disponibilizado a este pesquisador. Carmela Gross possui pastas para cada uma de suas obras, com informações sobre o processo e a execução de cada uma delas. Versões fac-similares dessas pastas foram expostas na referida exposição “Arte à mão armada”, um verdadeiro presente para o público. Agradeço à artista e à Carolina Caliento por compartilharem os arquivos em suas versões físicas e digitais comigo.

57, 58 Vista da exposição Modos de ver o Brasil, na Oca, em 2017; e detalhe da montagem com areia. Notar que não se trata de uma transposição passiva do desenho: são estabelecidas novas relações entre as faixas, que não se "conformam" a um limite pré-estabelecido. [CG]

59 *Fronteira/ Fonte/ Foz*, durante sua construção. [CG]

comunidade de Laguna – por meio de notícias locais e requerimentos junto ao legislativo –; finalmente, vejamos as alterações pelas quais a obra passou em 2019, para que possamos pensar alternativas dentro do restauro – e então o restauro preventivo, como aquela ação primeira que não necessariamente intervém sobre a obra, deverá tomar nosso horizonte.

Em 2017, o Itaú Cultural realizou uma grande exposição de seu acervo na Oca, em São Paulo. Ali estava exposta uma versão da obra *Fronteira/Fonte/Foz*, uma resposta à demanda da instituição⁸⁸ por contar que aquela obra, realizada no espaço público, havia sido comissionada anos antes pelo projeto Fronteiras. Na mais recente monografia editada sobre a artista, o registro dessa versão da obra é acompanhado da seguinte frase (que seria a frase de identificação da obra na exposição na Oca):

O trabalho para a exposição Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural 30 anos é uma reelaboração do trabalho original. Ele reproduz parte do desenho da praça, dessa vez feito com areia branca e preta. Por meio dele se aviva a memória da praça e também o trabalho tradicional e popular que enfeita as ruas de muitas cidades do interior do Brasil, em comemoração ao dia de Corpus Christi.⁸⁹

Esse breve parágrafo seria suficiente para retomarmos várias discussões teóricas do restauro. A começar pelo termo “reelaboração”: Carmela não se furta de contar a verdade, de dizer que aquilo é outra obra – ainda que essa reelaboração tenha sido feita tão somente com a finalidade de documentar a existência da obra, tanto que, no referido volume, que é organizado cronologicamente, essa reelaboração não está em 2017, mas em 2001, tampouco recebe uma nova ficha,⁹⁰ com novo título ou materiais. Na sequência, afirma que o trabalho reproduz parte do desenho da praça. Ou seja, não parte do desenho que gerou a obra da praça, mas do desenho que hoje encontramos na praça, na escala que passou a ter. Essa informação pode ser secundária, mas, se pensarmos que o desenho-base é um exercício que pode ser retomado por Carmela n vezes em sua trajetória, significa que o desenho em si não é obra, mas algo que o antecede, e que só passa a ser obra por uma ação da própria artista – não ação no sentido de ser executada por ela, mas elaborada por ela. A montagem exposta na Oca, em última instância, não representa a obra-praça de Laguna, mas um fragmento do desenho gerado por ela, quase que um percurso inverso ao da criação da obra. O texto fala então em avivar a memória da praça e o trabalho tradicional: a praça em Laguna é feita de “mosaico português”, esse modo de fazer tão característico de nossa cultura e que marca, como vimos, um ima-

⁸⁸ Carmela Gross afirma que a primeira opção foi trabalhar com registros fotográficos ou projeções de imagens da obra em Laguna, o que foi recusado pela artista que optou por fazer uma nova montagem que remetesse à obra original. As informações são da própria artista, em conversas com este autor em 2019 e 2020.

⁸⁹ GROSS, C. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

⁹⁰ A legenda da obra se resume a “Pavilhão OCA, Parque Ibirapuera, São Paulo, 2017”, fazendo menção apenas ao local e data onde tal reelaboração foi exposta.

60-63 Referências visuais e estudos para a composição de *Fronteira/ Fonte/ Foz*. A direita, o desenho que foi utilizado como base para a construção. [CG]

ginário de nossos passeios (no sentido físico da calçada e do vaguear pela cidade), afinal a praça é permanente. Para a montagem na Oca, que é transitória, Carmela vai escolher um modo de fazer igualmente tradicional, e que a cada ano é feito e desfeito por milhares de devotos em todo o país, por meio de extensos tapetes, sejam de areia, sejam de pó de serragem ou de outros materiais. Para uma representação transitória, escolhe um material igualmente transitório. Poderíamos então discordar desse avivar por um único motivo: na exposição da Oca, não era possível pisar na obra – como se faz na praça, ou como se faz nas procissões de Corpus Christi. E então retomamos o início da frase: o trabalho foi realizado especificamente para uma exposição. É um documento, um simulacro, mas, até ali, não é obra. E se não temos uma obra, como poderia ser esperado, temos uma nova forma de documentação. E essa montagem não poderia reclamar para si sua preservação? Não poderíamos querer remontar *Fronteira/Fonte/Foz* (versão 2017) em outras exposições? Aqui temos o exemplo máximo do que foi discutido no primeiro capítulo, em relação ao documento suplantar a própria experiência direta da obra documentada.

Retomando a questão do desenho. Aqueles que puderam visitar a exposição “Arte à mão armada” de Carmela Gross, com curadoria de Douglas de Freitas, na Chácara Lane em São Paulo, tiveram o privilégio de poder consultar os dossiês que a artista cria para cada uma de suas obras. São pastas e mais pastas com documentos diversos e, sobretudo, desenhos. Muitos desenhos. Por trás de neons e tubos metálicos, há sempre um *risco*. Esses desenhos são como esquemas, que precisam se materializar para se tornarem, efetivamente, obra. Pensando nas questões do restauro, esses desenhos, por mais interessantes que possam ser, não podem ser tomados como projeto, muito menos como matrizes para recriações (outra coisa é a própria artista escolher operar uma reelaboração, como vimos). Não é porque possuo o desenho que posso replicar *Fronteira/Fonte/Foz*. Aliás, o percurso descrito no dossiê da obra comprova como o mesmo desenho foi testado de variadas maneiras até encontrar sua forma final. Nem mesmo o desenho tomado como definitivo é o que se vê na praça. Carmela comenta⁹¹ o minucioso trabalho dos técnicos que executaram a obra e de como transferiram, sem recursos tecnológicos avançados, o desenho de uma folha de papel para um praça de 1600 m2.⁹² Ora, esse trabalho comporta erros, desvios, falhas, acomodações. E tudo isso é a obra, ela não é o desenho. Como já comentado no caso de Waltercio Caldas, a obra ganha uma autonomia em sua materialidade, o desenho que existe ali não é o de Carmela, mas é uma matéria que pode, a partir de um levantamento, como em uma espécie de *as built*, gerar um novo desenho, que vai carregar os traços e acasos de sua execução. O restauro dessa obra só

⁹¹ Entre 2019 e 2020 o autor esteve em contato com a artista, que esclareceu dúvidas e contou dos pormenores da elaboração da obra.

⁹² As fichas técnicas registram uma área de 1600m2. O Memorial descritivo elaborado para a reforma da praça, que será comentada adiante, fala em 1414,54m2. Agradeço Cristina dal Molin pelo documento.

64, 65 *Fronteira/ Fonte/ Foz*, durante sua construção. [CG]

pode considerar o desenho original de Carmela como fonte documental, e deve gerar um novo desenho que o guie.

Podemos nos deter ainda na exposição da Chácara Lane, pois ela nos fornece dois dados bastante interessantes para a tese. Na apresentação do catálogo, a historiadora Beatriz Cavalcanti de Arruda comenta os projetos levados a cabo pelo Museu da Cidade de São Paulo:

O desafio da articulação entre espaço urbano, imóveis históricos e arte contemporânea foi aceito pelo Museu da Cidade de São Paulo já há algumas décadas. Guardião de um importante acervo arquitetônico que documenta o desenvolvimento urbano, estilos arquitetônicos, técnicas construtivas e a história social de São Paulo, o Museu da Cidade vem promovendo mostras contemporâneas e obras site-specific desde a década de 1990, estabelecendo novas relações entre história, arquitetura e patrimônio histórico a partir da arte.⁹³

Carmela Gross é uma presença marcante nessa trajetória: em 1992, realizou na Capela do Morumbi uma instalação *site-specific*, que depois seria doada ao MAC USP e, em 2016, foi remontada na Capela do Morumbi, como parte integrante da exposição “Arte à mão armada.” Talvez seja essa a primeira obra *site-specific* da artista, ao menos enquanto obra constituída como objeto perene ainda que em relação transitória com o lugar (durante o momento de exposição), ou seja, não é ação efêmera, mas objeto perene em exposição transitória. 25 anos depois, é em outra unidade do Museu da Cidade, na Chácara Lane, que Carmela realiza uma obra não só perene e *site-specific*, mas também extrapola do próprio limite institucional da exposição, ao realizar a *Escada Escola*, já comentada no capítulo anterior.

⁹³ ARRUDA, B. C. Arte à mão armada [apresentação]. In: GROSS, C; *Carmela Gross* [catálogo da exposição, curadoria de Douglas de Freitas]. Rio de Janeiro: Endora Arte Produções, 2017. p.3.

Um desenho que atravessa uma cerca. Projeto arquitetônico dos mais sensíveis: é a abertura da fronteira entre a escola, pública, e a casa de cultura,⁹⁴ pública, mas que até ali não conversavam, senão visualmente, por entre as grades. É claro que muitas questões estão envolvidas se pensarmos no diálogo entre equipamentos distintos, mesmo que sob a mesma administração municipal. Mas o gesto de superar essa barreira deveria há muito ter sido proposto – e executado – por aqueles responsáveis por esses equipamentos (e queremos crer que existisse um arquiteto nessa equipe). Mas Carmela não cria uma passagem, um rasgo. Não abre uma porta, um portão ou mesmo suprime a barreira. A grade está ali, e, para superá-la, é preciso mesmo um esforço: é preciso subir a escada para vencer a altura da grade, abrir a passagem, descer novos degraus e enfim chegar ao outro lado. No meio disso, forma-se um mirante, que não tem ponto de vista espetacular, mas estratégico: o olhar de quem aprecia a fronteira, sem se preocupar em vigiá-la. Ali do alto, Carmela nos faz pensar que a arte e a educação estão acima dessas barreiras.

No catálogo da exposição, o curador Douglas de Freitas, de forma muito inteligente e perspicaz, repassa o percurso de Carmela organizando grupos nomeados a partir de textos críticos sobre a artista, numa espécie de B-A-BA, como sugerido por Flavio Motta, cuja expressão nomeia seu texto: “A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo”.⁹⁵ Freitas então vai tratar do “burlar fronteiras entre desenho, máquina e mão/cidade, multidão e indivíduo” na obra de Carmela. Essa construção é muito instigante também em sua forma: primeiro que as fronteiras estão entre três ocorrências, e não entre duas, como se costuma pensar; segundo que parece na verdade haver uma síntese: máquina e mão são desenho; multidão e indivíduo são cidade. E então temos dois grupos de “fronteiras” (cerca) a serem burladas: o do fazer artístico e o de onde ele se apresenta. A poética de Carmela é o desenho, e o seu lugar é a cidade. Douglas de Freitas afirma: “É mais uma vez a artista saindo do espaço expositivo, esbarrando nos limites físicos do museu e se voltando para o lugar que mais lhe provoca, que é o fora, a cidade.”⁹⁶ E então como não pensar em sua primeira *Escada*, uma ação realizada ainda em 1968. Ana Maria Belluzzo (2000:16) comenta a obra:

A Escada de Carmela aparece ao lado dos desenhos de Marcello Nitsche e Ana Cristina Rocco, também localizados na avenida Giovanni Gronchi – na época, uma via para a periferia. Ao andar pela cidade, os artistas paulistas descobrem circuitos de interesse, mais acessíveis que o mundo das galerias. Interessados na leitura da cidade, examinam a gráfica urbana, o universo visual dos borracheiros, a pintura da carroceria dos caminhões.

⁹⁴ A Chácara Lane é uma unidade do Museu da Cidade de São Paulo. Uso “casa de cultura”, pois essa unidade assemelha-se mais a uma *kunsthhaus* (que não possui acervo e recebe exposições) que a um museu propriamente dito. Também para retomar a forma desse lugar, tem-se na sua arquitetura a expressão da acolhida doméstica, e não a frieza ou monumentalidade de muitos museus.

⁹⁵ FREITAS, D. A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo. In: GROSS, C.; *Carmela Gross...*, 2017.

⁹⁶ Ibidem, p. 16.

67 *Escada*, 1968 [CG]

30 anos depois, o gesto de Carmela vai mais uma vez para a periferia – no sentido do lugar mais longe: a praça de Laguna está quase no limite de sua atual área urbanizada. Em uma cidade que possui um “centro histórico”, sambaquis e belas praias, que lugar pode ocupar a arte contemporânea?

Se analisarmos as informações disponíveis sobre o patrimônio da cidade no site da prefeitura,⁹⁷ somos levados a crer que essa obra não recebe o devido reconhecimento, o que não é de todo verdade. Vejamos duas fontes diversas, uma notícia, de 2018, que anuncia a “revitalização” do local, e um requerimento, de 2013. Ainda que extensos, são transcritos para que possamos compreender como a comunidade local vem olhando para a obra.⁹⁸

68, 69 Fronteira/ Fonte/ Foz. As imagens são de 2011 e 2017. Notar o estado de conservação do piso. [Google Street View]

⁹⁷ O Município de Laguna não possui órgão de preservação vinculado às suas pastas. No organograma: Turismo e lazer [Planejamento e org. do turismo/ Comunicação e publicidade / Conselho Munic. De turismo]; Fundação Lagunense de Cultura [Administrativo e financeiro/ Museus/ Eventos culturais/ Marcos regulatórios]. Por sua vez, no item “Turismo”, em “Esculturas e Monumentos”, são listados apenas três itens: Marco do Tratado de Tordesilhas; Mirante do morro da Glória e Praça Vidal Ramos. Cf.: <https://turismo.laguna.sc.gov.br/o-que-fazer/index/codCategoria/40/#lista-resultados> [último acesso dezembro 2019]

⁹⁸ Na impossibilidade de proceder a pesquisas amparadas em métodos próprios a esse fim, optou-se pelo que circula como notícia, pública, e pelo que é oficial, como o referido requerimento. Agradeço à engenheira Cristina dal Molin, que me recebeu em Laguna e me possibilitou recolher impressões diversas e que, finalmente, mostrou-se extremamente interessada e sensibilizada pela obra de Carmela Gross na cidade. As informações e documentos sobre a reforma efetuada na praça foram gentilmente cedidas por ela.

“Tomara que não tirem mais as pedrinhas”, comentou ao passar pela praça Arquimedes Faria, a aposentada Fátima Pires, 76 anos, se referindo ao vandalismo. Ela percorre o espaço para as suas caminhadas matinais. A Secretaria de Obras, através de calceteiros, está revitalizando o local, no Mar Grosso. São nove deformações do mosaico. O trabalho vai durar umas semanas. Atividade minuciosa [sic], um quebra-cabeça para acompanhar o desenho, não descaracterizando a obra.⁹⁹ [grifos nossos]

Trata-se de uma resposta, um pouco demorada, a solicitações que têm origem já em 2013:

Req. No426/13 -Solicita ao Sr. Everaldo dos Santos, Prefeito Municipal de Laguna, que sejam tomadas providências com relação à Praça Arquimedes Faria, popularmente conhecida como Praça do Mosaico, a qual fica situada no bairro Mar Grosso, nas proximidades do Iro: 1) seja efetuado contato com as empresas de engenharia que edificaram e edificam prédios nas redondezas do local, para que efetuem a reparação do local, recolocando o pet pavê, pois suas intervenções promoveram a danificação de um espaço público; 2) em hipótese das empresas não cumprirem o requerido, fique incumbido o setor competente do Poder Executivo de efetuar os reparos necessários, no sendo de recolocar o pet pavê; 3) após a reparação dos danos, seja efetuada a limpeza do local, bem como, melhorias no sendo de colocar a iluminação adequada, disponibilizar uma espaço para fotografias e, ainda, a criação e fixação de um totem de acrílico explicando e contando a história da obra de arte que embeleza a referida praça. O Grande mosaico existente no local trata-se de uma obra da artista plástica Carmela Gross, denominado “Fronteira Fonte Foz”, e retrata através das pedras, uma representação ditada pela maré no espaço em que os rios da principal bacia fluvial de Laguna, a bacia do Rio Tubarão, encontram o Oceano Atlântico. [...] Atualmente este espaço público trata-se de um local sem conservação e sem exploração turística, no entanto, tomando-se as providências acima ditadas, há a possibilidade de se dar uma “NOVA CARA” ao espaço e, com a divulgação e a estrutura adequada, utilizá-lo como mais um atrativo turístico à nossa histórica, artística, cultural e amada Laguna.¹⁰⁰ [sic; grifos nossos]

No requerimento, independente de qualquer embasamento teórico que pudesse ter, chama atenção a sensibilidade e o respeito com o que é público: primeiro, por atribuir às empresas privadas o ônus dos reparos dos danos por elas causados; depois, pelo cuidado em indicar a necessária valorização da obra por meio da oferta de informações no próprio local. Não é o caso de buscar problemas em um requerimento burocrático, ainda que de maior sensibilidade, mas pensemos em algumas indicações ali colocadas de maneira superficial que mereceriam maior atenção ou seriam o próprio início de um projeto de restauro: como seriam essas placas de identificação? Como seria o projeto de iluminação? Como tirar proveito dessa obra para fins turísticos? Como, enfim, dar uma “nova cara”, respeitando a obra? Ainda que nenhuma daquelas pedras fossem tocadas, todas essas ações, que orbitam a obra, são restauro (ou, para sermos mais específicos, entram na discussão do restauro preventivo).

⁹⁹ Publicado em 07/06/2018 às 16:21 - Atualizado em 08/06/2018. “Praça do mosaico petitt-pavê no Mar Grosso não terá mais espaços vazios”. <https://www.laguna.sc.gov.br/noticias/index/ver/codMapaItem/16507/codNoticia/494533> [último acesso dezembro de 2019]

¹⁰⁰ Requerimento, por Andrey Pestana de Farias, como consta no Resumo da 18a Sessão Ordinária, 1a Sessão Legislativa da 17a Legislatura 22 de Maio de 2013. No site da Câmara Municipal, ainda podem ser consultados os requerimentos nº 440/2018, que dão continuidade à discussão.

70 Foto a partir da praça Francisco Pinho. Notar, da esquerda para a direita: a estrutura de sinalização de trânsito, o monumento de Alencar Loch e o marco em granito (sem identificação). Atualmente a praça não possui qualquer tipo de mobiliário e deverá ser objeto de intervenção em um futuro próximo. [Foto do autor, 2020 (PV)]

71, 72 Fotos a partir da praça Arquimedes Faria. O problema não é exatamente, ou apenas, apoiar a estrutura na obra, mas a inserção de um elemento que altera sensivelmente as formas de apreensão do espaço: se o desenho vertiginoso nos convida a olhar para o chão, a robustez da estrutura sugere outros percursos visuais. [PV]

Em 2018, teve início a elaboração do projeto de reforma da praça, que ficou a cargo da Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Laguna. A reforma tinha como escopo, basicamente, reparar os estragos acumulados nos últimos anos, decorrentes da falta de manutenção e do uso inapropriado do espaço (por se tratar de uma grande área plana, desobstruída, automóveis de grande porte usavam a área para fazer manobras, incluídos aí os trios-elétricos que circulam pela orla durante o carnaval e que têm como ponto final a praça); e criar mecanismos que impedissem esse uso inapropriado.

Vale comentar dois acontecimentos que, não relacionados diretamente à obra, interferem diretamente em sua apreensão: primeiro, a instalação do monumento *De Laguna à Grécia*, 2016, de Alencar Loch,¹⁰¹ na praça Francisco Pinho, vizinha à praça Arquimedes Faria. Aquela praça, deve-se registrar, foi a primeira área oferecida pela municipalidade ao projeto Fronteiras. À época, Carmela realizou estudos para a instalação de sua obra no local, mas, uma vez que a praça possuía árvores de porte médio já crescidas e um marco celebrativo em granito, a artista optou pela área vizinha, a atual praça Arquimedes Faria. Hoje, a praça Francisco Pinho conforma-se como um terreno vazio, sem arbustos, com uma forragem que cobre toda sua extensão. A estrutura do marco celebrativo permanece, ainda que sem a placa de identificação, e o monumento de Loch, uma espécie de totem executado em aço corten, está exatamente na extremidade mais próxima à obra de Carmela. Em 2018, uma série de pórticos de sinalização de trânsito foram instalados na cidade, sendo um deles destinados àquela zona da cidade, especificamente à rua que separa as duas praças. Assim, uma das colunas se apoia na calçada de uma praça, e a outra se apoia na obra de Carmela. Se a presença de um monumento celebrativo como aquele totem de aço corten não chega a incomodar, é estarrecedor pensar que uma estrutura porticada se apoia em uma obra de arte (não existe eufemismo, a calçada ali é uma obra de arte).

Lembremos que Laguna possui um escritório regional do Iphan, embora a área em que se encontra a obra fique fora do perímetro de proteção, e não possui um órgão municipal de preservação (embora possua uma Fundação de Cultura). Ou seja, obras como as de Carmela Gross, que são recentes e localizadas em áreas mais novas da cidade, acabam por não entrar em um radar oficial de preservação, ainda que possam ser objeto de interesse por parte da comunidade e da administração, como foi o caso de *Fronteira/Fonte/Foz*.

¹⁰¹ A produção desse monumento é decorrente do edital “Prêmio Arte Monumento Brasil 2016 – Olimpíadas Brasil 2016”, promovido pela Funarte/Governo Federal. No edital de seleção, consta como Alencar Mambach Loor. A inauguração da obra foi noticiada pela Revista Museu, em que se lê: “*De Laguna à Grécia*, do artista catarinense Alencar Loch, é um monumento minimalista, que simula, em sua forma, a tocha olímpica e, em seu topo, cinco listras referindo-se aos arcos olímpicos. Voltado para a Grécia, permite uma conexão entre a cidade de Laguna e o berço da essência olímpica.” Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/1193-08-09-2016-obra-de-arte-em-laguna-sc-homenageia-jogos-olimpicos.html> [último acesso em janeiro de 2020].

73 *Fronteira/ Fonte/ Foz*. Ao longo dos anos, diferentes placas de sinalização foram instaladas na praça. Não se trata de negar a possibilidade delas existirem naquele espaço, mas pensar como podem ser instaladas, respeitando o código de trânsito mas também a obra de Carmela Gross. [CG/ Nara Milioli]

74 *De Laguna à Grécia*, 2016, de Alencar Loch, na praça Francisco Pinho. [PV]

Notar os balizadores que, embora distantes uns dos outros (garantindo uma permeabilidade física), criam obstáculos visuais dependendo do ponto de vista. Um primeiro problema diz respeito ao “fechamento” (visual), de um espaço que era absolutamente aberto; outro se refere ao “corte” que essa linha (visual) efetua sobre o próprio desenho.

Notar também a distância entre os balizadores e as guias.

Tornemos à reforma. A primeira etapa consistiu na recuperação do pavimento. Buscou-se utilizar as pedras que se desprenderam e ainda estavam no local, mas extensões consideráveis do piso foram inteiramente refeitas, com muita atenção ao desenho existente e, principalmente, para a recuperação e a consolidação do substrato. Eis que a reforma da praça poderia ter acabado aí, mas ainda havia a demanda pelo controle do uso. A solução proposta foi a inserção de balizadores de concreto, pintados na cor cinza, dispostos por todo o perímetro da praça, distantes 1,20 m entre si, e a 1,50 m das bordas. No alinhamento desses balizadores, entre eles, foi indicada a inserção de quatro bancos e duas lixeiras, também em concreto e pintados na cor cinza. Na extremidade norte da praça, foi indicada a instalação de uma base de concreto pintada da cor cinza para a colocação de uma placa informativa com os detalhes do projeto. A placa deveria conter as seguintes informações:

PRAÇA ARQUIMEDES FARIA Laguna – SC – Brasil
Artista: Carmela Gross Obra: 2001 Reforma: 2019
FRONTEIRA FONTE FOZ
“Trata-se de uma representação ditada pela maré no espaço em que os rios da principal bacia fluvial de Laguna, a Bacia do Rio Tubarão, encontram o Oceano Atlântico”
Carmela Gross

O projeto executivo foi acompanhado de um “Manual da Praça”, em que eram especificados os elementos a serem construídos (por sinal muito bem identificados como “elementos não existentes no projeto original, a serem acrescentados na reforma”), além de imagens da obra de Carmela, enviadas pela artista mediante a solicitação da secretaria que, de fato, preocupou-se em reunir informações sobre a obra e buscou realizar um projeto respeitoso, atendendo ao escopo inicial.

Realizado o projeto, o que se constata é que a recuperação do pavimento foi executada com muito cuidado, bem como a execução dos elementos individualmente. O que não seguiu exatamente o projeto foi a localização de cada um deles na praça: os balizadores encontram-se muito mais próximos das bordas da praça, e não a 1,50 m, e os quatro bancos e as quatro lixeiras foram dispostos não nesse alinhamento, mas no interior da praça, de forma quase aleatória (não estão alinhados nem com as bordas, nem com o desenho do pavimento).

Se recuperarmos o texto do requerimento, podemos ver que se buscou tratar as questões ali colocadas, ainda que o projeto de iluminação não tenha sido contemplado. Vale ainda comentar que a opção por impedir o acesso de automóveis denota uma resposta bastante lúcida à “exploração turística”, afinal, o caminho mais óbvio seria privilegiar um uso já constatado e prejudicial (como a passagem de um trio elétrico como exploração massiva). Optou-se, pelo contrário, por privilegiar a manutenção da praça que, como obra de arte, pode muito bem colaborar para o turismo. Afinal, não é qualquer cidade que pode se gabar de ter um patrimônio tão relevante: um centro histórico preservado, sambaquis, praias e a obra de uma artista contemporânea de reconhecimento internacional.

79 Fronteira/ Fonte/ Foz.
Novos elementos instalados: banco, lixeira e, ao fundo, os balizadores. Nesse caso específico, o banco foi posicionado exatamente sobre a porção em que o desenho "termina": o desenho não é só a linha preta, mas a relação que cria com o espaço em branco (solução também adotada na montagem na Oca, 2017, cf. figs. 57, 58, p. 252). Ou seja, o banco e a lixeira foram posicionados em um dos pontos mais relevantes para se apreender o desenho da artista.
[PV]

80 Fronteira/ Fonte/ Foz.
Notar o alicerce da rua Luiz Severino Duarte, e também a recente construção à esquerda. Cf. também fig. 56, p. 250.
[PV]

Ainda assim, a despeito do cuidado que norteou o projeto, devemos afirmar que a escolha dos balizadores como solução de controle de acesso e a instalação do novo mobiliário não foram soluções das mais satisfatórias do ponto de vista estético. Os primeiros, pelo número e ritmo, acabam por formar uma barreira também visual, criando um ruído bastante significativo (a depender do ponto de observação, por uma questão de perspectiva, o que se configuraria como sucessão de pontos torna-se uma linha, que corta o desenho); os últimos, por criarem esse ruído diretamente sobre o desenho existente. Finalmente, a instalação de bancos, a despeito da boa intenção, abre o precedente para futuras reivindicações, como o plantio de árvores que tornem suportável a permanência no local – que nunca foi pensado como lugar de contemplação “confortável” ou “passiva”.

Fronteira/Fonte/Foz, pelo exposto, acabou sendo conduzida pela reforma, e assim desfigurou-se. Poderia ser diferente? No início do texto, perguntamos o que seria o restauro dessa obra: “A resposta seria simples: fazer sua manutenção – como de qualquer calçada, aliás.” Acontece que o restauro é tema complexo, mesmo para uma calçada. Ainda que cuidados tenham sido tomados, do projeto à execução, parece ter faltado à iniciativa exposta acima um embasamento teórico que garantisse que as escolhas efetuadas – conquanto subjetivas, ou melhor, intersubjetivas, por envolver diversas pessoas e instâncias – pudessem não ser aleatórias. As respostas sempre irão variar, mas se não tivermos um respaldo metodológico, as chances das respostas não serem pertinentes são maiores.

A primeira providência a ser tomada, para além da “simples manutenção” da calçada, deveria ser a análise do próprio entorno da obra, ou, nas palavras de Brandi, das “condições necessárias para a fruição da obra.” Essas condições são discutidas pelo autor no capítulo dedicado ao Restauro preventivo – que não se confunde com a simples prevenção, mas que, apenas em termos práticos, distingui-se do restauro em si. Tanto que, já no capítulo precedente, enuncia seu fundamento: “É por isso que a primeira intervenção que devemos considerar não será aquela *direta* sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada...” (p.94) O restauro preventivo trata exatamente desse espaço. No caso da praça de Carmela, como apreender esse espaço? Estamos falando de uma praça, da rua, e então basta caminhar: atravessar as ruas, subir, descer, chegar da praia, da praça vizinha, do prédio e, claro, caminhar pela praça. Isso tudo muito antes de olhar para o mosaico. Nesse trajeto, serão percebidas as placas de trânsito, os mobiliários, a iluminação, as faixas de pedestre, o asfalto, o paralelepípedo, a ciclovia, os bancos, as lixeiras, os fluxos dos automóveis, as inclinações das vias e as possibilidades de ver a obra e então nela pisar. Feito isso, o que se conclui? Repassemos alguns pontos.

Sendo a praça delimitada por três vias e, não ignorando que essas vias devam ser sinalizadas, onde inserir a sinalização de trânsito? Como poderia ser

81 *Fronteira/ Fonte/ Foz.*
Notar a relação entre a obra e a faixa de pedestres, que causa menos ruído que os balizadores.
[PV]

82 Rua Antônio Faísca, que ainda não foi asfaltada.
[PV]

83 Fotomontagem tomada a partir das dunas (já estabilizadas) na praia. Notar, no primeiro plano, a ciclovia e pista de caminhada. À esquerda, a pista ainda não asfaltada. Ao centro, o pórtico de sinalização e, no segundo plano, as edificações.
[PV]

desenhada? Certamente uma estrutura de um só apoio poderia ser projetada, e poderia ser instalada na praça vizinha, considerando as cargas de vento que naquele local são problemáticas, claro. Mas a questão não se limita apenas ao dano material direto no piso de pedra. As visuais também precisam ser consideradas. Se a praça está localizada em uma área plana, logo na sequência, a rua Luiz Severino Duarte é marcada por um aclave, e, daquele ponto mais alto, tem-se uma visão bastante diversa da praça: é daquele único ponto, elevado, que se pode apreender, em sua totalidade, o desenho de Carmela. Ainda na parte plana, cerca de 50m do início da praça, também existe uma placa de sinalização que, mesmo pequena, interrompe essa visual. Se essa placa estivesse afixada um pouco mais acima na via (ou tivesse uma altura um pouco maior), a visual seria liberada. Preciosismo?

Na referida rua, já existe uma faixa de pedestres, que facilita a travessia da praia para a praça. Não é um ruído considerável, ainda que a demarcação “preto-branco” pudesse sugerir alguma confusão, pois a diferença de cota entre a calçada e a pista, a diferença entre os materiais e, sobretudo, a diferença entre a forma (linhas sinuosas x linhas retas) dissimulam o ruído. Eis que se aventou a possibilidade de, com a futura reforma da praça vizinha, criar uma faixa elevada para travessia pedestre entre as duas praças, estimulando essa passagem (é preciso lembrar que em Laguna o controle de velocidade ocorre também por essas faixas, pois não existem semáforos). Mas se a obra de Carmela dá-se nessa tensão com a pista de rolagem, nesse desenho interrompido, criar uma “emenda” não faz mais do que prejudicá-la. A faixa basta, já vimos que não causa ruído. Ou ainda: durante a caminhada, viu-se que a rua Antônio Faísca não foi asfaltada, sendo pavimentada com pedras. E isso se oferece como solução: ainda que tecnicamente não seja simples, retirar o asfalto e retomar o pavimento de pedra nas vias que circundam a praça resolveria uma questão prática (a desaceleração dos automóveis) e formal (não adicionar um elemento ruidoso). As vias já eram assim quando a obra estava em fase de construção, mas essa não é uma solução de “retorno ao original”, pois é tão somente uma solução que está dada pelo próprio ambiente e que resolveria esses problemas.

Mas voltemos ao pedestre. O passeio à beiramar tem um uso intenso e, naquele ponto, termina, e então quem caminha, corre ou passeia por ali, quase sempre, vai-e-volta, tem a chance de ver a praça duas vezes, passa naquela calçada duas vezes. Não seria exatamente ali, fora da praça, o lugar ideal para se instalar uma placa com informações sobre a obra de Carmela? Não pelo fato, mais uma vez, da placa na praça ser uma interferência material e visual, mas simplesmente porque as pessoas passam pela calçada, não pela praça! E a placa, ali, poderia despertar a curiosidade do pedestre que poderia, ou não, atravessar a via e ir até a praça. E quem for até a praça não precisa sentar, já existem bancos na orla... a obra de Carmela cria um momento de vertigem (é realmente uma experiência vertiginosa caminhar por ali), não de contemplação confortável. Mesmo porque, reitera-se, a instalação dos bancos cria um precedente para que

84 *Fronteira/ Fonte/ Foz.*
Notar a placa de sinalização, em primeiro plano. Notar, na praça, o efeito “cerca” criado pelos balizadores.
[PV]

85 *Fronteira/ Fonte/ Foz.*
[CG/ Nara Milloli]

86 *Fronteira/ Fonte/ Foz.*
[CG]
85 e 86: Imagens anteriores à instalação dos balizadores. Notar a relação entre o desenho, a pista de rolagem: as linhas *desaguam*, sem barreiras, nessa superfície.

a população, não sem razão, solicite o plantio de árvores para o provimento de sombras para tornar a contemplação ainda mais confortável.... e nessa perdem a obra de Carmela.

Até aqui não tocamos sequer em uma pedra do “mosaico português.” Isso é restauro preventivo: pensar as condições daquele espaço como espaço da obra, reconhecida como tal. E poderíamos ir além, já beirando a utopia: diante de uma paisagem assim deslumbrante, temos que pensar que uma “nova cara” – como colocado no requerimento – poderia surgir não só da gestão do próprio espaço mas também do controle projetual dos edifícios do entorno, que deveriam ter uma qualidade estética mínima (não cabe aqui discutir essa qualidade, deixo a imagem do edifício e o leitor tire suas conclusões). Pensar a conservação dessa obra exige, também, pensar o que será construído em seu entorno. Se isso fosse efetivamente levado a cabo, e se tivéssemos mais Carmelas em nossos espaços públicos, certamente teríamos melhor arquitetura em nossas cidades. Outra ação muito simples seria abandonar a prática tão difundida de pintar as guias das calçadas. Essa “tradição” no país é algo incompreensível, pior ainda quando a tinta avança para postes, bancos e até troncos de árvores. A pobreza dessa tradição, que por si valeria um estudo, fica evidente na praça de Carmela: pintar as guias alternando as cores, ou mesmo variando de branco para amarelo, causa um ruído enorme no desenho original. Deixar as guias expostas, em seu material bruto, é uma ação passiva (exige que não sejam pintadas) e que talvez ilustrasse muito bem como pode operar o restauro preventivo: ele é, antes de uma ação prática, uma leitura crítica das condições existentes.

Pensar possíveis usos para a praça, mesmo que não sejam determinados ou programados efetivamente, é também parte do restauro. Nas fotos da construção da obra, é possível identificar uma saída d’água, que serviu inclusive para o assentamento do piso. Prover a praça de uma fonte de água e eletricidade é fundamental para que possa ter novos usos e para que sua manutenção possa ser feita sem percalços. Não se trata de deixar uma torneira exposta, mas exatamente pensar – projetar – como essas fontes de água ou energia poderiam ser incluídas no perímetro da praça (com algum tipo de acesso logo abaixo da cota do pavimento, recoberta por um gradil que ficasse camuflado nas pedras, ou seja, pintado de branco ou preto, de acordo com sua localização). Ou mesmo pensar como essas fontes ou outros itens acessórios poderiam ser armazenados nas áreas envoltórias (pensando que existe uma praça contígua e outras áreas que poderiam ser ocupadas com esses equipamentos, deixando livre a praça). São elocubrações muito pontuais mas que ilustram a variedade dos problemas que podem e devem ser encarados pelo restauro.

Pensando nesses usos, somos obrigados a retomar o maior problema identificado no requerimento: o controle do acesso de automóveis. Ainda que os danos sejam procedentes de ocasiões distintas, fato é que a maior ameaça vem com os trios-elétricos no carnaval, o que acontece uma vez por ano, e que tem data certa para acontecer. Não poderia a prefeitura programar, anualmente,

te, a colocada e a retirada de balizadores autoportantes que impedissem essas manobras? Não se trata de cercar toda a praça, bastaria calcular qual é distância necessária para fazer a curva, e instalar os balizadores com esse intervalo, sobre a via, não sobre a praça. Certamente isso é uma despesa, mas menor do que o restauro dos danos causados, ou, menor do que o dano, imensurável, daquele causado pela instalação dos balizadores fixos.

O restauro de *Fronteira/Fonte/Foz* poderia abrir discussões ainda mais específicas, sobre como tratar possíveis lacunas, como proceder à manutenção do revestimento ou mesmo o reforço do substrato. São questões de primeira ordem e que mereceriam investigações técnicas mas, diante do que propõe a tese, nos parece suficiente o que foi exposto: é preciso, antes, reconhecer a obra de arte enquanto tal.

87 *Fronteira/ Fonte/ Foz.*
[CG]
Notar o ponto em que foi instalado o registro d’água para a execução da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rigor e sensibilidade

Concluir a tese. Tarefa ingrata, pois a continuidade da pesquisa, em si, não é jamais abandonada, o que se impõe é uma finalização por meio da elaboração de um texto, apresentado neste volume. E este texto, admite-se, foi na sua maior parte redigido nos últimos meses da pesquisa, ainda que muitos trechos tenham sido recuperados do memorial de qualificação¹ ou elaborados durante o estágio em Roma, devido à revisão da estrutura da tese² naquele período. Uma situação desconfortável, diante da pressão do tempo, mas necessária. Algumas passagens de Marc Augé, ao discutir o trabalho do etnólogo,³ esclarecem a situação:

È naturale che una persona il cui mestiere, per dirla in breve, consiste nell'ascoltare e nell'osservare gli altri nelle situazioni e nei luoghi più diversi, ritorni non sul senso di ciò che ha fatto (è troppo tardi ormai), ma su che questo esercizio le ha insegnato, sulle riflessioni che esso le ispira e sulle domande che le pone attualmente.

Identifico uma coincidência no mínimo divertida nessa passagem: em Roma, quando perguntavam o que eu tinha obrigação de fazer, respondia: “ler e observar”. Se a escrita da tese foi adiada, não o foi por incúria, mas sim pela necessidade de deixar que os textos e as observações se contaminassem, fermentassem e depois se decantassem, para que pudessem ser retomadas como reflexões e questões e finalmente ganhassem abrigo no texto. Outra consideração de Augé é “Bisogna ritornare per scrivere, quanto meno ritornare a casa.” E assim foi feito. Escrever “restauro como ato de cultura” no Brasil de 2015 (quando o projeto foi elaborado) é totalmente diverso de fazê-lo em Roma em 2018 e, definitivamente, dilacerante no Brasil de 2019/2020. Admite-se, então, que a espera pelo retorno tem suas consequências e deixa suas marcas na escrita. Por sorte, Augé encerra o capítulo afirmando que “L’umanità non è in rovina, è in cantiere. Appartiene ancora alla storia. Una storia spesso tragica, sempre ineguale, ma irrimediabilmente comune.” E então a conclusão da tese busca pensar, diante de tudo o que foi exposto, como podemos trabalhar nesse canteiro.

¹ Agradeço, mais uma vez, Manoela Rufinoni e Sônia Salzstein pelas arguições, que foram fundamentais para que a tese se desenvolvesse. Se as questões colocadas na banca não aparecem respondidas, formalmente, no texto, elas também guiaram sua construção.

² Agradeço, mais uma vez, a atenção de Claudio Varagnoli. Após a qualificação, a primeira revisão da estrutura deu-se, na prática, a partir da oportunidade de apresentá-la a ele. E claro, a Beatriz Köhl, que nos colocou em contato e com quem pude revisar constantemente essa estrutura.

³ Augé prefere usar o termo antropólogo, mas ainda assim o capítulo é nomeado “Etnólogo e il suo tempo”. Cf. AUGÉ, M. *Rovine e macerie: il senso del tempo* [2003]. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, pp. 9-16.

A começar pela construção e desconstrução de hipóteses de trabalho. Na introdução, foi sinalizado que a hipótese inicial de “contribuição para a urbanidade” a partir da produção artística e do seu restauro seria irrisória (ainda que pudesse ser relevante) diante dos problemas sociais, políticos e econômicos de nossas cidades. Passou-se então a defender, como hipótese, a existência de um “círculo virtuoso”,⁴ cuja novidade é marcada pela relação entre o restauro, em sentido amplo, e a produção da arte contemporânea, não só como objeto, mas sujeito que opera ativamente nesse círculo. Buscou-se demonstrar, ao longo da tese, que a produção artística recente não se desvincula das preexistências, muito pelo contrário, parte delas das mais variadas formas, e então enseja a preservação desses dois estratos: o que veio antes (a preexistência) e depois (a própria produção artística contemporânea), e assim, consecutivamente, criando nosso círculo virtuoso, fazendo coincidir não apenas os momentos da tutela e do conhecimento histórico,⁵ mas incluindo aí o da produção do novo.

Na construção dessa hipótese, observou-se inconsistência na interpretação das fontes em parte da bibliografia estudada, mormente no que diz respeito à leitura da teoria de Brandi e à sua validade hoje, o que exigiu a retomada, ou a insistência, de uma hipótese que já era tomada como certa: a validade da teoria brandiana para o restauro da arte contemporânea. Foi preciso insistir nessa hipótese, pois ela não foi superada, ao contrário do que ainda se reproduz alhures. Ainda hoje, vemos interpretações equivocadas e juízos sem embasamento sobre essa validade. Ao final, como anunciado na introdução, o percurso da pesquisa exigiu que essa última hipótese ganhasse proeminência no texto, que se debruça mais sobre as discussões teóricas, ou sobre como essas discussões vêm sendo feitas, do que sobre as obras em si.

A proeminência da teoria sobre aspectos práticos ou técnicos pode causar, *a priori*, algum desconforto no leitor, mas a verdade é que ainda é necessário insistir na reflexão sobre o restauro como ato de cultura, que é anterior ao ato técnico, o que vem sendo tema de grande militância de Beatriz Kühl no Brasil e propagado há muitas décadas no exterior, como por Paul Phillipot:

Enfin, n'oublions pas que la technique se transmet beaucoup plus facilement que la culture qui l'intègre, et que l'acquisition de l'une sans l'assimilation de l'autre risque fort d'être plus néfaste qu'utile. [...] Il est indispensable, à ce moment, de prendre conscience que la technique n'est qu'un instrument au service de la culture, et ne peut donc en être séparée sans risquer de graves mécomptes.⁶

⁴ E retomo aqui, mais uma vez, a ideia de círculo virtuoso sugerida por Giovanni Carbonara. Cf.: CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997, p. 591.

⁵ Michele Cordaro, ao falar da relação entre Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan escreve: “la tutela è l'azione necessaria per far sopravvivere l'oggetto della storia dell'arte e non è dunque possibile logicamente pensare a una separazione tra il momento della tutela e il momento della conoscenza storica, perché è unico il campo in cui questi si pongono, coincidendo in modo pressoché perfetto.” CORDARO, M. *La concezione della storia dell'arte e gli strumenti della didattica* [1994]. *Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999)*. Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli. Roma, 2000, p. 45.

⁶ No mesmo texto, em estreito diálogo com o que se propõe nessa breve conclusão, Phillipot fala da “fusão dos conhecimentos e da sensibilidade...” PHILLIPOT, P. *La formation des*

Não podemos adquirir os métodos, as técnicas disponíveis, sem antes assimilar – seja para abraçar ou negar – o que seria uma cultura da preservação, em oposição à cultura da destruição que caracteriza nossa história (e isso não é uma hipérbole, basta caminhar por nossas cidades para perceber que a regra é a destruição, seja do antigo, seja do recente). Assimilação que não é feita em curto prazo, mas que pode levar gerações para se consolidar, pois não envolve apenas os profissionais da área, mas também a sociedade em geral. E como fazê-lo? Com rigor e sensibilidade, eis a proposta para essas considerações finais.

Esse binômio merece alguma explicação, antes de continuarmos a tecer essas últimas considerações. O binômio não faz, como pode sugerir, menção a obras homônimas⁷ da literatura ou do cinema, mas é formado por duas palavras que, desde a graduação, estiveram presentes no cotidiano de quem escreve, por meio de seus interlocutores. O binômio chega a flertar com uma materialidade em um projeto não realizado: uma exposição que levaria esse nome.⁸ Mas deixemos de lado a ficção e as crônicas pessoais, e tornemos aos livros: durante a pesquisa, constatou-se que as palavras rigor e sensibilidade são constantemente usadas nos textos que tratam de restauro e de arte. Poucas vezes aparecem no mesmo texto. Quase nunca estão juntas, como um binômio. Não que deversem estar, mas pareceu razoável colocá-las lado a lado, para que se pudesse compreender melhor as tensões que podem criar, e como podem colaborar para a criação de nosso círculo virtuoso.

Não se quer sugerir um binômio a concorrer ou a superar outros conhecidos, a começar pela “bipolaridade estética e histórica”, ou o ato “crítico e criativo”, que possuem suas complexidades e genealogias. Mas sendo a conclusão um exercício de síntese, pareceu o lugar oportuno para lançar as tensões e as contradições desse binômio, tão caro ao meu imaginário e às minhas leituras. Afinal, haveria uma correspondência entre os termos? O rigor estaria para a história e para a crítica, e a sensibilidade para a estética e a criatividade? Não são equivalentes, trabalham juntos: rigor e sensibilidade com a estética, com a história, com o ato crítico e com o ato criativo.

restaurateurs de peintures et de sculptures. In: *Problèmes de conservation dans les musées*. ICOM meeting, Washington/NY, 17-15 sptember, 1965. ICOM, 1969. p. 40.

⁷ Como o romance *Sense and sensibility*, de Jane Austen, publicado em 1811, traduzido no Brasil como *Razão e sensibilidade*, o qual originou diversas adaptações para o cinema e a TV (Rodney Bennett, 1981; Ang Lee, 1995; John Alexander, 2008). Agradeço Beatriz Kühl por ter chamado atenção para essa relação, que eu mesmo não identifiquei enquanto escrevia. Também não se faz menção, ainda que pudesse constituir um bonito diálogo, com a conclusão “Razão e emoção...” de *A natureza do espaço*, de Milton Santos. Agradeço a Carin Carrer pela lembrança desse título a partir também das discussões levantadas na tese.

⁸ Em 2017, a partir do convite de Otávio Monteiro, pensei a exposição “Rigor e sensibilidade” com apenas duas obras: *Tempos de um desenho*, de Mary Vieira, e *Lugar Comum*, de Rivane Newenschwander. Se a primeira obra parecia rigorosa demais, pela composição geométrica, o fato de ser uma homenagem ao aniversário de Max Bill me parecia de uma sensibilidade enorme, um presente ao mestre. Por sua vez, Rivane falava na dificuldade de “partilhar o sensível” na montagem de uma obra como *Lugar comum*... varrer o talco. Preocupação das mais rigorosas e que faz de sua obra o que é. Infelizmente a exposição foi cancelada, por adversidades, mesmo tendo o aval da Tate Modern, proprietária de *Lugar comum*, para a montagem da obra, bem como de Rivane, a quem agradeço o diálogo.

A princípio, nesta tese, rigor poderia se referir ao arcabouço teórico – e de que adianta uma vasta bibliografia se não houver sensibilidade na sua leitura e, principalmente, no seu estudo? Sensibilidade poderia se referir aos objetos em sentido amplo, a arte contemporânea – mas a práxis artística é, nos melhores casos, a expressão do rigor de seus artistas!⁹ Esse binômio é uma crítica ao que temos ao nosso redor: parece faltar rigor e sensibilidade na construção de nossas cidades e, principalmente, no tratamento de nosso patrimônio; admite-se que o quadro melhorou nos últimos anos, mas ainda estamos muito distantes de um padrão mínimo e geral de qualidade. É também um *mea culpa*, pois o percurso da tese mostrou que equilibrar rigor e sensibilidade, quando são aproximados objetos empíricos e teóricos, não é tarefa fácil. E, mais uma vez, o excesso de rigor ou de sensibilidade pode acabar criando empecilhos – dentro de uma tese ou em um projeto de arquitetura.

Ao tratar da relação entre o objeto empírico e o aparato teórico, Heinz Althöfer (1991 [1985]: 146) afirma: “Il sapersi relazionare direttamente con l’opera è, nel vero senso del termine, il capitale dell’intenditore. Ancor più: si può costatare come a volte le premesse teoriche vengano ad essere più che altro di impaccio o, per dirla in breve, la formazione teorica può essere d’ostacolo.” A aproximação com a obra é sem dúvida de primeira importância, mas não podemos ter preconceito com a teoria. Tomá-la como obstáculo é, no máximo, uma constatação a ser feita *a posteriori*, e que denota falta de sensibilidade em sua leitura. Mas abrir mão da fundamentação teórica é assumir um trabalho sem rigor.

Olhando em retrospecto, talvez tivesse optado por consultar um número bem menor de fontes.¹⁰ Obviamente, essas consultas faziam parte de uma aproximação e mesmo de uma checagem das primeiras fontes consultadas (e que se multiplicavam exponencialmente a cada texto/bibliografia consultada), mas, a partir de um momento, as informações se repetiam, e não havia sequer novidade nas abordagens – o que só pode ser constatado depois de percorrido esse percurso. Por isso, a insistência em ler Brandi para a arte contemporânea e o seu restauro de maneira direta: em último caso, essa leitura dispensaria o extenso volume de fontes consultadas, que, obviamente, colaboraram para a elucidação de alguns casos e mesmo para uma revisão historiográfica. Aliás, se as fontes colaboram efetivamente para algo foi para o conhecimento de uma

⁹ Ao tratar do esquema preconceitual, que antecede o que chama de constituição do objeto e formulação da imagem, Brandi afirma: “la mediazione fra imagine e concetto è data dallo schema [...] Di qui la necessità della transizione indicata nello schema, come rappresentazione intermedia, da un lato *intellettuale*, dall’altro *sensibile*.” BRANDI, C. *Celso o della poesia*. Torino: Einaudi, 1957, p. 37. Como visto no segundo capítulo, é a partir daí que Brandi desenvolve sua ideia de esquema preconceitual, com a qual abre a *Teoria da restauração*.

¹⁰ A pesquisa privilegiou a consulta de textos que tratavam do restauro da arte contemporânea e que, por sua vez, remetiam a textos que tratavam do restauro em sentido amplo – confirmando assim a validade de uma unidade metodológica. Deve-se admitir, entretanto, que as abordagens que se afastam de uma especialização são não apenas mais interessantes, inclusive, para o tema da tese, como, via de regra, mais bem construídos. Assim, boa parte dos textos consultados sequer figuram na bibliografia, ainda que tenham colaborado para uma reflexão por antítese ou discordância.

casuística variada – e então a pesquisa funcionou como um curso de história da arte que jamais poderia ter feito. Tratando-se de uma pesquisa de doutorado, com interesse em aspectos teóricos (históricos, éticos e filosóficos concernentes ao restauro da arte contemporânea), não se pode dizer que foi trabalho perdido. Algumas fontes se destacam não pela novidade da contribuição, mas pela forma que possuem – a qualidade intrínseca do texto –, ou pelo contexto no qual se inserem ou do qual partem – filiação intelectual, institucional e até política. Não seria incauto a ponto de indicar leituras a *não* serem feitas, mas talvez insistisse em nosso ABC: Brandi, em profundidade – incluídas aí as atualizações descendentes. Althöfer, pelo pioneirismo, mas com cautela – não os “Cinco pontos”, mas “Fragmento e ruína” ou “Le due finalità del restauro”. Cometti, pela novidade, e que certamente merece ser lido de maneira mais crítica. Finalmente, insistiria, dentro da literatura brasileira, nos textos de Beatriz Kühl.

Chegamos aos nossos objetos (ou seriam destinos?) de ônibus. E por que não de trem? A minúscula Laguna tem sua estação, o Rio, que já foi capital do Império e da República, mantém ainda hoje sua central, mas a suntuosa Leopoldina está às traças. Belo Horizonte, tão jovem, pouco gozou de sua estação, trem lá é expressão. Quando tratamos do patrimônio no Brasil, nada é perdoado: nem mesmo uma rede de infraestrutura que já foi tão complexa como a ferroviária – com seus valores históricos e estéticos, por certo, mas, sobretudo, relevante do ponto de vista territorial. Não é exagero. A cultura da destruição foi mascarada pela pujante cultura da construção: mas esqueceram de contar que é possível construir sem destruir. Essa cultura, que vem sendo disseminada há séculos, não tem freio (testemunho ainda hoje, literalmente, pela minha janela). Resta-nos saber se essa cultura é ela mesma nosso patrimônio – e então não me reconheço nele – ou se ainda há algo a se fazer. No Brasil, fragmento e ruína parecem não ser um projeto estético, mas político.

Mas o que poderia ser feito? De um lado, a burocracia (leis, normas, decretos),¹¹ outra especialidade nossa, poderia ajudar a controlar esses processos, mas já se mostrou vulnerável diante de pressões políticas e econômicas. De outro, o juízo individual, o imperativo moral. E daí que nunca é demais insistir que nossa formação, a especializada, como arquitetos e urbanistas, mas também aquela de base, de qualquer cidadão, poderia considerar com mais afínco as questões estéticas e históricas. Sensibilizar quem cursa arquitetura, mas também engenharia e medicina, direito e pedagogia, geografia, química ou publicidade; quem trabalha no comércio, no salão de beleza ou na indústria pesada, quem dirige ônibus ou caminhão, quem trabalha com política ou com

¹¹ E aqui vale a reflexão de Danielle Gattegno Mazzonis, então subsecretaria do Ministério do Patrimônio Cultural na Itália: “In fondo la lezione intellettuale di Brandi è che non esiste una scala gerarchica tra conoscenza e tutela. Bisogna sostenere la conservazione dei beni per garantirne la conoscenza e bisogna incentivare la ricerca per fare in modo che la tutela non diventi solo una vincolistica punitiva. La riflessione teorica è esattamente l’opposto della burocrazia e ne è in qualche modo l’antidoto.” MAZZONIS, D. G. In BASILE, G. *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi: prima definizione dei termini*. Saonara : Il Prato, 2007, p. VII.

bancos (os donos dos bancos são outros quinhentos) não é tarefa fácil. Da parte que nos cabe, enquanto arquitetos, conhecer um pouco mais os fundamentos teóricos da disciplina do restauro, com rigor, poderia nos levar também a uma maior sensibilidade. Para todos, a possibilidade da experiência da arte talvez fosse um caminho mais prazeroso, menos formal ou burocrático.

Ainda que cada obra coloque um problema técnico distinto e, ainda que não tenhamos respostas para todos os problemas – nem para aqueles já identificados, muito menos para aqueles que ainda serão descobertos –, fato é que a literatura existente cobre uma ampla casuística, e as análises, experimentos e testes científicos (biológicos, físicos e químicos) são realizados cada vez com mais precisão e mais agilidade – obviamente quando se pode contar com centros especializados e bem equipados, e por isso é fundamental a relação entre os órgãos responsáveis pelo patrimônio e pelas unidades de tecnologia vinculados às universidades, que, com frequência, realizam tais análises. Também podemos dizer que estamos muito bem servidos de reflexões teóricas – e seria uma contradição dizer o contrário, se pensarmos que esta tese defende a validade de uma teoria publicada em 1963 e que, desde então, vem sendo experimentada, atualizada e compartilhada ao redor do mundo. E então o que nos falta? Nos falta ler, e tomar conhecimento e debater.¹² Claro, essa é a resposta voltada ao indivíduo. Não podemos esquecer de que não é na escala do indivíduo que esses problemas se resolvem, mas na escala institucional, política.

Retomemos nossas hipóteses. Seria ingênuo afirmar que a enunciação da bipolaridade estética e histórica resolve todos os problemas interpretativos para a arte contemporânea. Em verdade, ela resolve, se esse “intérprete” estiver aberto a um aprofundamento do que possa significar esses termos e, principalmente, à dialética que instaura. A simples enunciação não contém esse aprofundamento, ou ao menos não o explicita. Esse aprofundamento é o trabalho de pesquisa da tese. Não se trata, pois, de repassar esse percurso e oferecê-lo como fato consumado: esse percurso deve ser construído por cada um, e obviamente trajetórias diversas são possíveis. Importante é saber que naquela dúplice polaridade está enucleada uma possibilidade ilimitada de aprofundamento e interpretação que, se realizada com rigor e sensibilidade, é suficiente para enfrentar os problemas do restauro – da arte, da arquitetura, antiga ou recente. E, no caso da arquitetura, esse enfrentamento dá-se também na prática do projeto.

Se a virada operada na arte contemporânea, do “retiniano” para o “cerebral”, possibilitou-nos uma reflexão mais crítica frente ao mundo, assistiu-se

¹² E aqui vale um excerto de Varagnoli: “Fra acuse che vengono rivolte al restauro, spesso si lamenta l’assenza di una teoria unívoca, che non abbia contraddizione e che indichi chiaramente cosa fare davanti ad un monumento da restaurare. La ricchezza di posizioni che da sempre caratterizza la cultura del restauro in Italia è vista come un limite, rifiutando il dialogo e il dibattito che sono invece tipici non solo del restauro ma di ogni forma veramente moderna di cultura.” Cf.: VARAGNOLI, C. Uso e consumo del patrimonio architettonico in Italia: prospettive per il secolo XXI. In: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coord.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016.

também à limitação de algumas de nossas sensibilidades. Sensibilidade entendida, nesse caso, a partir dos sentidos (olfato, audição, tato, paladar e visão). Pode-se pensar o contrário, que a variedade de manifestações artísticas contemporâneas aprofundam essas experiências (obras que possuem cheiros ou sons, que podem ser manipuladas ou degustadas e, claro, vistas). Entretanto, com a primazia do registro sobre a obra, ao fim e ao cabo, o que temos é uma imagem, que, como imagem-registro, é inferior à imagem-obra. Então não se sente cheiro ou som, não se toca ou degusta, e o que se olha não se vê. A arquitetura fornece exemplos já clássicos dessa desconstrução dos sentidos, se pensarmos na profusão de pedras que não são pedras (basta tocar), madeiras que não são madeiras (não exalam perfume), concreto que não é concreto e até cerâmica que não é cerâmica e por aí vai. Sem nos darmos conta, vamos perdendo a sensibilidade para aquilo que é real e que se apresenta como matéria (não entremos na discussão das redes sociais!). Essa sensibilidade ligada aos sentidos, num segundo momento, adquire contornos sociais e psicológicos: perdemos a sensibilidade com a história e com o outro, com os meios de produção e com a esfera social. A linha que separa o insensível da falta de respeito vai ficando cada vez mais tênue, até desaparecer. E aqui podemos retomar as discussões do restauro: o que autoriza a destruição de uma obra? (Salvo sua própria determinação a ser destruída).

Se a sensibilidade não dá conta, é preciso ter rigor, e o rigor só pode ser construído a partir de um conhecimento mínimo (para não dizer profundo), que se adquire por meio de preceitos teóricos e deontológicos bem fundamentados. Tampouco o rigor é solução absoluta: colocar em prática tais preceitos, responder a diretrizes, não pode dar bom resultado se não houver também sensibilidade. Na apresentação da disciplina AUH 412, Beatriz Kühl adverte: ninguém sairá dali “restaurador”, o papel da disciplina é *sensibilizar* os alunos para os temas da preservação.¹³ Tarefa hercúlea. T. S. Eliot fala de uma escala entre informação, conhecimento e sabedoria;¹⁴ Luis Camnitzer, por sua vez, fala de uma escala entre a beleza, o elegante e o sublime.¹⁵ Talvez fosse ilusão supor que os profissionais envolvidos na preservação trabalhassem na esfera da sabedoria e do sublime, mas poderiam ao menos valer-se do conhecimento e do elegante na prática projetual.

¹³ Disciplina obrigatória (Técnicas retrospectivas). A sensibilização dos estudantes de arquitetura para os temas do restauro – e a urgente necessidade de ser tratada com mais propriedade nas universidades – é debatida por Beatriz Kühl em seu memorial para o provimento de cargo de professor titular (2016); Kühl também chama atenção para a “preguiça de pensar” que acomete a prática projetual quando tratamos de intervenção no patrimônio (2017). Cf. KÜHL, B. M. *Memorial circunstanciado* [Edital ATAc 040/2016]. São Paulo: FAU USP, 2016; e Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. In: SALCEDO, R. F. B.; BENINCASA, V. *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. 2017, pp. 89-107.

¹⁴ Repetimos a nota: T. S. Eliot fala da confusão entre sabedoria, conhecimento e informação, em sua peça *The Rock*, de 1934 e também em discurso proferido em 1944, *What is classic?:* “In our age, when men seem more than ever prone to confuse wisdom with knowledge, and knowledge with information...”

¹⁵ CAMNITZER, Luis. *The Mediocrity of Beauty* [catálogo de exposição]. New York: Alexander Gray, 2015.

Na introdução, falou-se de um afastamento dos objetos e, concluído o percurso, podemos explicitar melhor isso, comentando o conjunto para deixar claro do que se tratou. Na dissertação de mestrado, as quatro obras receberam análises formalmente equivalentes; antes, motivaram a criação de um estudo monográfico sobre a artista Mary Vieira. No doutorado, ainda que os três objetos tenham recebido igual atenção, eles não passaram, formalmente, pelo mesmo escrutínio, tampouco geraram monografias sobre cada artista. Ainda assim, a manutenção dos três objetos foi necessária, pois eles, como conjunto, são a *razão*, a *motivação* deste estudo.¹⁶ A sorte de cada um deles, entretanto, indicou caminhos diversos de análise: a situação da obra de Mary Vieira, ainda que passados quatro anos da última análise, não se alterou substancialmente, o que justifica o espaço que toma na tese, suficiente para conformar o conjunto sem maiores aprofundamentos.¹⁷ A obra de Waltercio Caldas colocou problema dos mais significativos: *Escultura para o Rio*, 2019, está lá, e nos possibilita sim uma experiência estética das mais interessantes no panorama da arte contemporânea no espaço público. Entretanto, buscou-se evidenciar que não se tratou de restauro, mas de uma nova construção. Partimos dela para problematizar os limites de nossas escolhas, entre a Estética e a História – que ali não apenas privilegiou a estética como quase anulou a história, algo que ainda precisa ser elaborado. Finalmente, a obra de Carmela Gross, por ser aquela em melhor estado de conservação e, mesmo tendo passado recentemente por intervenções problemáticas, colocou-se numa situação mais confortável para evidenciar as questões, cada vez mais necessárias, do restauro preventivo. Nossos objetos, a despeito do estado de conservação de cada um, contam-nos também de uma forma como as cidades vêm se constituindo: se antes a paisagem era marcada por *emergências*, podemos arriscar um paralelo com uma psiquesfera, e dizer que hoje essa paisagem é marcada por *depressões*. Não que esse achatamento seja um declínio na arte – pelo contrário, tentou-se demonstrar o quanto o trabalho rente ao chão, a calçada, é para o autor expressão das mais elevadas da produção artística e arquitetônica. Mas ele é um sintoma de nossa condição na cidade, como resistência. As novas emergências, no sentido físico (as grandes torres corporativas ou mesmo residenciais), não são sintoma, mas materializam as causas dessa depressão generalizada.

As obras de Vieira, Caldas e Gross acabam por fornecer um gráfico não da “desmaterialização” da arte, mas sim da sua dissolução no espaço urbano.

¹⁶ Beatriz Mugayar Kühl, no referido memorial para provimento de cargo de professor titular, explicita que as “razões de preservar” conformam um aspecto fundamental dentro da disciplina, o que é retomado exaustivamente ao longo do texto: “Preserva-se hoje por razões de cunho cultural – pelos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais, científico – pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos do saber –, e ético – por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações presentes e futuras da possibilidade de conhecimento e do papel que os bens culturais exercem como suporte de aspectos simbólicos e da memória coletiva.” Op. cit., 2016, p. 20.

¹⁷ Como explicitado no terceiro capítulo, um conjunto mínimo de informações foi ofertado, e os aprofundamentos podem ser consultados na produção do próprio autor.

Os casos não foram conscientemente escolhidos pensando nesse desenho mas, ao fim, apontam para um lugar comum entre a arte e a arquitetura que não se relaciona apenas com a construção de espacialidades, com o instrumento do desenho ou do projeto de estruturas. Apontam, na verdade, para a retomada da própria arquitetura como arte. A obra de Carmela – que seria o grau zero em nosso gráfico – nos exige pensar que qualquer superfície na cidade poderia ou deveria receber o mesmo tratamento estético, no sentido de haver uma elaboração estética em seu projeto, e não apenas a resposta a uma demanda funcionalista. Um gesto aparentemente banal, ou ao menos muito discreto, devolveria à arquitetura (longe das extravagâncias que a marcam nas últimas décadas) seu *status* de arte. E então seria válido questionar se precisamos que a arquitetura seja arte. Esperamos que sim, em suas manifestações mais singelas ou mais sofisticadas.

Neste ponto, podemos retomar a hipótese inicial – as contribuições para a urbanidade –, não para demonstrá-la, mas para experimentar essa redução: se partimos da “arte contemporânea no espaço público”, poderíamos abrir mão do “contemporâneo” e falar tão somente em arte no espaço público; poderíamos pensar arquitetura como arte; e então poderíamos pensar que o espaço público que é desenhado com alguma qualidade – a arquitetura da praça – é nossa unidade fundamental, e que sim, ela contribui, e muito, para a urbanidade.

Depois de tanto carregar as tintas em Brandi, posso dizer que talvez não compartilhe de muitas de suas ideias acerca da arte, principalmente em relação à arte moderna e contemporânea; mas são os instrumentos teóricos oferecidos pelo autor que me possibilitam discordar, e, por sua vez, refletir sobre o que pode ser a arte hoje e tomar fôlego para a defesa de sua preservação.

Gosto de pensar que, qualquer trabalho, por mais que seja formalmente fechado, na verdade é o preparo para um exercício subsequente. Assim foi a graduação para o mestrado, e assim foi o mestrado para o doutorado. Um texto acabado, afirmativo, é na verdade constituído por questionamentos, que não podem ser respondidos senão à distância de tempo. Acredito ter escavado uma série de novas dúvidas, que talvez estejam mascaradas em afirmações ou julgamentos, ou mesmo por trás dos autores citados. Não poderia expô-las, tampouco respondê-las agora, pois é necessário, mais uma vez, tomar distância, e também é preciso continuar a trabalhar nesse canteiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Radha. Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 56-60.

AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 2013 [1994].

_____. “Deus não morreu. Ele tornou-se dinheiro” entrevista a Peppe Salvà, *Ragusa News*, 16 agosto 2012. Versão traduzida para o português disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben-últimos-acessos-em-23/02/2018>.

AGUIAR, Isaura de. Espaços Plásticos na Cidade: Estudo antropológico sobre o projeto Esculturas Urbanas. In: 19º Congresso Brasileiro de Sociologia, GT Sociologia da Arte, Florianópolis, 2019.

ALAMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014.

ALBERTIM, Roberta Calábria. *Waltercio Caldas. Arquitetura da hospitalidade* [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2012.

ALENCASTRO, Roberta (org.). *Interferências urbanas*. Rio de Janeiro: Tisara, 2008.

ALMEIDA, Guilherme de. *Rua*. São Paulo: Martins, 1961.

ALTHÖFER, Heinz. Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst. *Das Kunstwerk*, Band 14, Haft 14-15, 1960.

_____. Zur Dokumentation in der Gemälderestaurierung. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1963.

_____. “Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte” in *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band XVII/2, 1972.

_____. Les problèmes esthétiques et de retouche dans la restauration d'œuvres d'art moderne. In : *Reunion du comite pour la conservation*, Icom-cc. Madrid, 1972.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, April 1976, pp. 102-111.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, Juli 1976, pp. 183-187.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, Oktober 1976, pp. 226-232.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, Januar 1977, pp. 33-36.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, April 1977, pp. 106-113.

_____. Notizen sur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobject. *Maltechnik Restauero*, Juli 1977, pp. 186-192.

_____. Fragment und Ruine. *Kunstforum International*, 1977.

_____. *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorf Symposium*. Düsseldorf: Restaurierungszentrum, 1977.

_____. Ist die moderne Kunst noch zu retten? Fünf Aufgaben für ihre Restaurierung. *Das Kunstjahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland, Österreich und die Schweiz*, Mainz: Alexander Baier-Presse, 1978.

_____. *Modern Kunst Handbuch der Konservierung*. Düsseldorf: Schwann, 1980.

_____. Program for the Restoration of Modern Art. *International symposium on the conservation of contemporary art*. Ottawa, July 7-12, 1980. National Gallery of Canada. Gallerie nationale du Canada, 1980.

_____. *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*, Verlag Georg D.W. München: Callwey, 1985.

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

ALTHÖFER, Heinz; BEHRMAN-FRIGERI, Mario. La teoria di Cesare Brandi e l'arte moderna. In: BASILE, Giuseppe (a cura di). *Cesare Brandi oggi: prime ricognizioni* [atti del Convegno a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi, 2006]. Firenze: Il Prato, 2008, pp. 51-54.

ALVES, José Francisco (curadoria). *Transformações do Espaço Público* [5º Bienal do Mercosul: Histórias da Arte e do Espaço]. Porto Alegre: Fundação Biennial de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

AMARAL, Aracy. A arte pública em São Paulo. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 46-53.

_____. *Textos do trópico de capricórnio, Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, v.3. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. (curadoria). *34º Panorama da Arte Brasileira: Da pedra Da terra Daqui*. São Paulo: MAM SP, 2015.

ANJOS, Camilla Ayla Oliveira dos. *Instalações de artes ao ar livre e suas conexões com o entorno: reflexões acerca da preservação* [dissertação de mestrado]. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

ANJOS, Moacir dos (curadoria). *Jac Leirner* [catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

ANDALORO, M. CORDARO, M., GALLAVOTTI CAVALLERO, D., RUBIU, V. (a cura di). *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988.

ANDALORO, Maria (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006.

_____. Memoria e material dell'opera d'arte. In: BORDINO, Chiara; DINOIA, Rosalba (a cura di). *La ricerca giovane in cammino per l'arte*. Roma: Gangemi, 2012.

ANELLI, Renato. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). In: 8º Seminário Docomomo Brasil. *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

ANGELUCCI, Sergio (org.). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Contribuiti al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea". Fiesole: Nardini Editore, 1994.

_____. La manutenzione delle sculture in bronzo all'aperto: esperienze e verifiche. In: SALVI, Antonella. *Meteo e metalli: conservazione e restauro delle sculture all'aperto, dal Perseo all'arte contemporanea*. Bologna, Nardini Editore, 2007.

ANTONIADOU, Sophia; VAVOURANAKIS, Giorgio; POULIOS, Ioannis; RAOUZAIIOU, Pavlina (ed.). *Culture and Perspective at Times of Crisis. State Structures, Private Initiative and the Public Character of Heritage*. Workshop proceedings on heritage management organized by the National and Kapodistrian University of Athens and the A.G. Leventis Scholars Association (Greece). Oxford, Oxbow, 2018.

AUGÈ, Marc. *Rovine e macerie: il senso del tempo* [2003]. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

_____. *Para onde foi o futuro? [Où est passé l'avenir?]* [2011]. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2012.

BAATZ, Wolfgang. On principles and subjectivity. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; SZMYGIN, Bogusław (ed.). *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty-first century?* [international ICOMOS conference, Florence, 2018]. Lublin: Lublin University of Technology, 2019, p. 67.

BALDINI, Umberto. *Teoria del restauro e unità di metodologia*, v.1 [1978]. Firenze: Nardini, 1995, 6a ed.

BARASSI, Sebastiano. The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication. *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-modern-cult-of-replicas-a-rieglian-analysis-of-values-in-replication>, accessed 12 June 2019.

BARKER, Rachel; BRACKER, Alison. Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. *Tate Papers*, no.4, Autumn 2005. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys>, accessed 18 February 2018.

BASILE, Giuseppe. Introduzione [Conservazione e restauro nell'arte contemporanea, atti del convegno a cura di Giuseppe Basile]. *Rivista di Arte e critica*, Supplemento, anno III, n. 6-7, 1995.

_____. L'Italia fra le Arti e le Scienze di Mario Sironi: il problema metodologico. [Conservazione e restauro nell'arte contemporanea, atti del convegno a cura di Giuseppe Basile]. *Rivista di Arte e critica*, Supplemento, anno III, 1995.

_____. Il restauro della Minerva di Arturo Martini a La Sapienza. *Rivista di Arte e Critica*, anno III, n. 12-13, 1997.

_____. Breve perfil de Cesare Brandi. *Desígnio*. São Paulo, 2006, n. 6.

_____. *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi : prima definizione dei termini*. Saonara : Il Prato, 2007.

_____. (a cura di). *Cesare Brandi oggi : prime ricognizioni*. Saonara : Il Prato, 2008.

_____. (a cura di). *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*. Saonara : Il Prato, 2008.

_____. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009.

_____. Introduzione. In : CASSESE, Giovanna. *La conservazione dell'arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell'arte a Napoli*. Napoli: Prismi, 2011.

_____. *Il tempo restaurato: recupero, restauro e prevenzione della Torre del Tempo di Emilio Tadini*. Palermo: Provenzano Editore, 2013.

BASILE, Giuseppe, CECCHINI, Silvia (ed.). *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*. [International Symposium, New York, 2006]. Saonara: Il Prato: 2011.

BASILE, Giuseppe, TRAINA, Giuseppe, PURPURA Antonella (org.). *Il tempo restaurato: recupero, restauro e prevenzione della Torre del Tempo di Emilio Tadini*. Palermo: Provenzano Editore, 2013.

BASUALDO, Carlos (ed.). *William Kentridge, Triumphs and Laments*. Colonia: Walther Koenig, 2017.

BATTIPAGLIA, Manuela. Ermeneutica e restauro: un percorso comune. *Palladio*, n. 45, gennaio-giugno, 2010, pp. 83-106.

BAZIN, Germain. *Introduction à la technique des peintures impressionnistes*. ICOM-CC, 1969.

BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014.

BEIGUELMAN, Gisele. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana Gonçalves; (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

BELISHKI, Stefan; CORR, Susan. Reflection on conservation-restoration practice today. A European perspective. In SCHÄDLER-SAUB, Ursula; SZMYGIN, Bogusław (ed.). *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty-first century?* [international ICOMOS conference, Florence, 2018]. Lublin: Lublin University of Technology, 2019, p. 67.

BELLINI, Amadeo. Cesare Brandi, una teoria dell'arte, una teoria del restauro? In: BORSA, David. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BETHÔNICO, M. O museummuseum na 27ª Bienal de São Paulo: Arquivo Histórico Wanda Svevo. *museummuseum*, Ano 01, n. 01, Outubro de 2016.

_____. *Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino*. São Paulo: Ikrek, 2019.

BÔAS, Gláucia Kruse Villas. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1959.

_____. *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*. Roma: Bonsignori editore, 1995.

BONIN, Vincent; MORRIS, Catherine (ed.) *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the emergence of Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

BONINO, Selva; EMANUELA, Valentina. *Dall'olio all'acrilico, dall'impressionismo all'arte contemporanea: studi, ricerche, indagini scientifiche ed interventi conservativi*: Atti del congresso, Milano 13-14 novembre 2015: VII congresso internazionale Colore e Conservazione. Il Prato, 2016.

BONSANTI, Giorgio. Per un aggiornamento sul restauro dell'arte contemporanea. In: TERRAROLI, Valerio; VARALLO, Franca; DE FANTI, Laura. *L'arte nella storia*. Milano: Skira, 2000.

_____. Towards a new definition of restauro. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

_____. After Brandi – Umberto Baldini and the modern theory of conservation-restoration in Italy. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; SZMYGIN, Bogusław (ed.). *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty-first century?* [international ICOMOS conference, Florence, 2018]. Lublin: Lublin University of Technology, 2019.

BORDINI, S. (a cura di). *L'occhio, la mano e la macchina: pratiche artistiche dell'Ottocento*. Roma: Lithos, 1999.

BORDINO, Chiara; DINOIA, Rosalba (a cura di). *La ricerca giovane in cammino per l'arte*. Roma: Gangemi, 2012.

BORSA, David. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000.

BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, SESC, 2014.

BRANDI, Cesare. Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* n. 1, 1950, pp. 5-12.

_____. Cosa debba intendersi per restauro preventivo. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*. Fs. 27-28. Roma: ICR, 1956, pp. 87-92.

_____. *Celso o della poesia*. Torino: Einaudi, 1957.

_____. *Carmine o della Pittura* [1945]. Torino: Einaudi, 1962.

_____. *Arcadio o della Scultura. Eliante o della Architettura*. Torino: Einaudi, 1956.

_____. *Teoria da restauração [Teoria del restauro, 1963, 1977]*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

_____. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1966.

_____. *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1974.

_____. *Scritti sull'arte contemporanea*. Torino: Einaudi, 1976.

_____. *Scritti sull'arte contemporanea II*. Torino: Einaudi, 1979.

_____. *Disegno della pittura italiana*. Torino: Einaudi, 1980.

_____. *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte* [a cura di Massimiliano Capati]. Roma: Editori Reuniti, 2001.

_____. *La fine dell'Avanguardia* [1950; 1973]. Macerata: Quodlibet, 2008.

_____. *Segno e immagine* [1960]. Palermo: Aesthetica, 2010.

_____. *Scritti D'Arte* [org. de Vittorio Rubiu Brandi]. Milano: Bompiani, 2013.

BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 16-29.

BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. Arte e cidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 113-120.

_____. *Arte/Cidade. Cidade sem janelas*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1998.

_____. *Brasmitte*. São Paulo: SESC e Instituto Goethe, 1997.

_____. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 1996.

_____. *Arte/Cidade - Intervenções Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

_____. *Arte/Cidade Zona Leste*. 1. ed. Santiago de Compostela, Espanha: Dardo, 2011.

BRITO, Joaquim Pais de. O Efêmero e a procura de perenidade. In: MACEDO, Rita. *A arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa, Instituto de História de Arte, 2010.

BROTTO, N. *Da conservação e do restauro das obras de arte*. São Paulo: Resenha Universitária, 1977.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda* [1974]. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CADORIN, Paolo. Considerations de base sur l'opportunité des mesures de conservation et restauration de certaines formes d'art actuel. In: *Reunion du comite pour la conservation, Icom-CC*, Madrid, 1972.

_____. Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea. In: *I nostri monumenti storici. Bolletino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera*, Anno 37, numero 4, 1986.

CALÁBRIA, Roberta, et al. *As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*. Galicia: CGAC, 2010.

CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979.

_____. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *O Livro Velázquez*. São Paulo: Editora Anônima, 1996.

_____. *Waltercio Caldas* [texto de Paulo Sergio Duarte]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Os desenhos* [texto de Lorenzo Mammi]. São Paulo: Bei, 2017.

CALVESI, Maurizio. Presentazione [Conservazione e restauro nell'arte contemporanea, atti del convegno a cura di Giuseppe Basile]. *Rivista di Arte e critica*, Supplemento, anno III, n. 6-7, 1995

CAMNITZER, Luis. *The Mediocrity of Beauty* (catálogo de exposição). New York: Alexander Gray, 2015.

_____. El museo es una escuela. In: *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

CAMPANELLI, Alessandro Pergoli. *La nascita del restauro: dall'antichità all'Alto Medioevo*. Milano: Jaca Book, 2015.

CAPANA, Francesca. Dai materiali artistici di produzione industriale ai polimeri sintetici per la produzione artistica. Soluzioni tecniche del laboratorio di restauro dei materiali dell'arte contemporanea dell'istituto superiore per la conservazione e il restauro. In: IAZURLO, Paola; VALENTINI, Francesca (org.). *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi – un'esperienza didattica*. Veneto: Il Prato, 2010

CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore, 1976.

_____. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997.

_____. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Designio*. São Paulo, 2006, n. 6.

_____. Renato Bonelli e il restauro architettonico. *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano* n. LXVII/2011, 2012.

_____. La difficile 'conservazione integrata' di un bene culturale e complesso. Esiti della giornata di studio. *Bollettino D'Arte*. Roma, anno 2013, n. 19-20, luglio-dicembre.

_____. È proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. *Opus – Storia, architettura, restauro, disegno*. n. 1, 2017.

CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte* [1992]. Milano: Jaca Book, 2004.

_____. Il restauro come ermeneutica practica. Brandi e Gadamer. In: ANDALORO, Maria (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006.

_____. Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporânea. L'orizzonte filosofico. In: IAZURLO, Paola; VALENTINI, Francesca (org.). *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi – un'esperienza didattica*. Veneto: Il Prato, 2010.

_____. Né con te né senza di te. Brandi e l'arte moderna. In: BRANDI, Cesare. *Scritti d'arte* (a cura di Vittorio Rubiu Brandi). Milano: Bompiani, 2013.

_____. Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico. In: MARTORE, Paolo. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* Roma: Castelveccchi, 2014.

_____. Filosofia della tutela delle arti contemporanee. In: CETTINA, Mangana; SARA, Paca (ed.) *Una vita per il restauro: l'impegno di Giuseppe Basile*. Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, n. 25/2016. Guidonia: Iacobelli Editore, 2017.

CASSESE, Giovanna. *La conservazione dell'arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell'arte a Napoli*. Napoli: Prismi, 2011.

CASTELLANO, Maria Grazia. Restauro e no [Conservazione e restauro nell'arte contemporanea, atti del convegno a cura di Giuseppe Basile]. *Rivista di Arte e critica*, Supplemento, anno III, n. 6-7, 1995.

_____. Il restauro dell'arte contemporanea. In: BORDINI, Silvia (a cura di) *Locchio, la mano e la macchina: pratiche artistiche dell'Ottocento*. Roma: Lithos, 1999.

_____. Restauro delle opere d'arte contemporanea [voce]. *Enciclopedia italiana* [appendice]. Roma: Treccani, 2000.

CATALANO, Maria Ida. Il riconoscimento come ricostituzione. Per un'edizione commentata della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi. In: BORDI, Giulia et. al. (a cura di). *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma: Gangemi, 2014.

CATALANO Maria Ida; MANIA Patrizia (a cura di). *Arte e memoria dell'arte* [atti del convegno, 2009]. Pistoia: Gli Ori, 2011.

CIATTI, Marco. *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*. Firenze: Edifir, 2009.

CHAIMOVICH, Felipe. Conservação do Jardim de Esculturas do MAM. In: SEQUOIA Produções. *Conservação de esculturas em espaços públicos*. São Paulo: Sequoia produções, 2019.

CHIANTORE, Oscar, RAVA, Antonio (org.). *Conservare l'arte contemporânea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Electa, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas. In: RIBENBOIM, Ricardo, et. Al. *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

CHOAY, Françoise. *As questões do patrimônio. Antologia para um combate* [2009]. Lisboa: Edições 70, 2018.

_____. À propôs de culte et de monuments [1984]. In: RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments* [1903]. Paris: Seuil, 2013.

CLARK, T. J. O estado do espetáculo. In: CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. [2006] Organização de Sônia Salzstein, tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 321.

COIMBRA, Elaine Ramos; MELLO, Chico Homem de. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COMETTI, Jean-Pierre. *Conserver/Restaurer. Louvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Gallimard, 2015.

CONSIDINE, Brian (et. al.). *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010.

CORDARO, Michele; MEUCCI, Costantino; TABASSO, Marisa. Un metodo di riconoscimento della colorazione originaria di intonaci antichi. *Bolletino d'Arte*, Suplemento 6, 1984.

CORDARO, Michele. Introduzione [1994]. In: BRANDI, Cesare. *Il restauro*. Roma: Editori reuniti, 2000.

_____. La concezione della storia dell'arte e gli strumenti della didattica [1994]. *Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999)*. Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli. Roma, 2000.

_____. Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea [1987-1994]. In: ANGELUCCI, Sergio (org.). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea”. Fiesole: Nardini Editore, 1994.

_____. L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea. In: MUNDICI, Maria Cristina; RAVA, Antonio. *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Ginevra-Milano: Skira, 2013, 21-22.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. *Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2015.

CUNHA, Fernanda Craveiro. *Revestimento de pedra fingida: protagonista invisível do centro de São Paulo* [dissertação de mestrado]. São Paulo: IPT, 2016.

CYMBALISTA, Renato. *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2019.

D'ANGELO, Paolo. Dalla ‘realtà pura’ alla ‘stanza’. In: ANDALORO, Maria; CORDARO, Michele; et al (a cura di). *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988.

_____. *Cesare Brandi: Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2006.

_____. Brandi dopo la fine. In: BRANDI, Cesare. *La fine dell'Avanguardia* [1950; 1973]. Macerata: Quodlibet, 2008.

_____. Postfazione. In: BRANDI, Cesare, *Segno e immagine* [1960]. Palermo: Aesthetica, 2009.

_____. I titoli di Marchegiani. In: MICHELI, Mario; MARGOZZI, Mariastella. *Elio Marchegiani: creazione artistica e restauro dell'arte contemporanea*. Roma: Centro d'arte Contemporanea (CEDAC) ; Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi Roma Tre, 2009.

_____. Alcuni caratteri della critica Brandiana. In: BANDERA, M. Cristina; BASILE, Giuseppe (a cura di). *Longhi-Brandi: convergenze divergenze*. [Atti dell'incontro di studio presso la Fondazione Longhi. Firenze, 27 maggio 2008]. Firenze: Il Prato, 2010.

_____. *Estetica*. Bari: Laterza, 2011.

_____. *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet, 2014. 2a. ed.

_____. Il restauro dell'arte contemporanea e la teoria del restauro di Cesare Brandi. In: CUOMO, V. (a cura di) *Arti e tecniche del Novecento*, Kajak edizioni, 2017, pp. 125-140.

D'AGUIAR, Antônio Augusto, SILVA, Newton. *Belo Horizonte, a cidade revelada*. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

D'ASSAY, Caroline; NORLOFF, Hélène. Difficultés éthiques et pratiques soulevées par la restauration de l'art contemporain. In : BYRNE-SUTTON, Quentin ; RENOLD, Marc-André et RUOTHELI-MARIOTTI, Beatrice (ed.). *La restauration des objets d'art: aspects juridiques et éthiques/ The Restoration of works of art: Legal and Ethical Aspects*. [Actes d'une ren-

contre organisée le 17 octobre 1994]. Zurich : Schulthess Polygraphischer Verlag, 1995.

DARDOT, Marilá. *A de Arte. A coleção Duda Miranda*. [dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: EBA UFRJ, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte* [1981]. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. *Sul restauro dei monumenti architettonici: concetti, operatività, didattica*. Roma: Bonsignori editore, 1995.

DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico. *Guia de bens culturais da cidade de São Paulo*. São Paulo: DPH, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo* [2000]. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DOHERTY, Gareth. *Roberto Burle Marx Lectures. Landscape as Art and Urbanism*. Zürich: Lars Müller, 2018.

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos da estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, 2ª ed.

DUNN, Christopher. ‘Nós somos os propositores’: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n. 17, pp. 143-158, jul-dez 2008.

DVORÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. São Paulo: Ateliê editorial, 2008, pp. 67-68.

ELIAS, Isis Baldini. *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: a arte postal da CVI Bienal de São Paulo*. [Tese de doutorado]. São Paulo: ECA USP, 2010.

ELST, Caroline van der; PHENIX, Alan. Interdisciplinary versus multidisciplinary approach [Proceedings]. In HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (ed.). *Modern art: who cares?* [1999] London: Archetype Publications, 2005.

FANCELLI, Paolo. Sottili variazioni su tema brandiano. In PHILIPPOT, Paul. *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*. Roma: Bonsignori editore, 1998.

FARAH, Ana Paula. *Restauro arquitetônico: a formação do arquiteto-urbanista no Brasil para preservação do patrimônio edificado – o caso das escolas do estado de São Paulo* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2012.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Esculpindo o espaço: A escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 1997.

FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda. *Arte e arquitetura: balanços e novas direções* [Fórum Brasília de Artes Visuais]. Brasília: Fundação Athos Bulcão, Editora da UnB, 2010.

FEDERICI, Elena. Public Art. Teorie e prassi, tra riflessioni critiche e riqualificazioni urbane. Casi studio europei. In: BORDINO, Chiara; DINOIA, Rosalba (a cura di). *La ricerca giovane in cammino per l'arte*. Roma: Gangemi, 2012, pp. 53-65.

FERNANDES, Fernanda. Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade. In: SEGRE, Roberto; et al. (org.). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

_____. *Síntese das Artes e Cultura Urbana: arte, arquitetura e cidade em São Paulo, 1950* [livre-docência]. São Paulo: FAU USP, 2015.

FERRAZ, Tatiana. A arte na cidade: o alcance da publicização. *Jornal número*, n. 5, abril de 2005.

_____. *Sobre atravessamentos: arte, cidade e produção do espaço a partir da obra de Rubens Mano* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2018.

FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger (org.). *Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo: FDE, 2006.

FERREIRA, R. *A nova praça da Sé de São Paulo e suas escultura* [dissertação de mestrado]. São Paulo: IA Unesp, 2006.

FERRIANI, Barbara; PUGLIESE, Marina. *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*. Milano: Electa, 2009.

FILAHO, A. L. Mercado de arte global, sistema desigual. *Revista do CPF Sesc*. n 9, novembro 2019.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.

FINKELPEARL, Tom. Financiamento de Arte Pública em Nova York. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 70-80.

FIORANI, Donatella. Arte contemporânea e restauro a confronto: alcune riflessioni [editorial]. *Materiali e strutture. Problemi di conservazione*. Roma: DSDRA/ Quasar, 2018.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

_____. (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.

_____. (org.). *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015.

_____. (org.) *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: MAC USP, 2015.

_____. (org.). *Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate* (Congresso Internacional de Estética e História da Arte). São Paulo: MAC USP, 2016.

FREITAS, Douglas de. A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo. In: GROSS, Carmela; *Carmela Gross* [catálogo da exposição, curadoria de Douglas de Freitas]. Rio de Janeiro: Endora Arte Produções, 2017.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO: *Jac Leirner, Waltercio Caldas* [Catálogo da representação brasileira, XLVII Bienal de Veneza]. São Paulo: FBSP, 1997

FURTADO, C. *Formação econômica do Brasil* [1958]. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005, 32 ed.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Revista do programa de pós-graduação em artes*, ano 8 n. 8. Rio de Janeiro: EBA UFRJ, 2001, p. 174-191.

GIUSTI, Maria Adriana. Discontinuità e frammento: il restauro nei luoghi dell'arte. *Materiali e strutture. Problemi di conservazione*. Roma: DSDRA/ Quasar, 2018.

GIZZI, Stefano. The relationship between Brandi's 'Astanza' and Benjamin's 'Aura' and its influence on the restoration of monuments. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006, pp. 73-86.

_____. Il rudere tra conservazione e reintegrazione, da Alois Riegl a Cesare Brandi. In: ANDALORO, M. (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006.

GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração arquitetônica: a experiência do Sphan em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

GRECO, Christian. Il museo e la sua natura. In: CICCOPIEDI, Caterina (ed.). *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* [catalogo della mostra]. Modena: Franco Panini Editore, 2018.

GROSS, Carmela. *Carmela Gross* [catálogo da exposição, curadoria de Douglas de Freitas]. Rio de Janeiro: Endora Arte Produções, 2017.

_____. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GROYS, Boris. *Going Public*. Berlin, Nova Iorque: Sternberg Press: 2010.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

_____. L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico. *Palladio*, n. 51, gennaio-giugno, 2013, pp. 89-106.

_____. HERNANDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (org.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016.

_____. Restauración, transformación, reciclaje. La deriva de la disciplina más allá de los criterios consolidados. In: HERNANDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (org.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, pp. 89-106.

HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / entrevista com Waltercio Caldas. *ARS* (São Paulo), 4(8), 2006, pp. 12-29.

HUGHES, Hellen. Sharing Conservation Decisions or Who is Afraid of Cesare Brandi? *ICON News*, March 2007: 4042.

_____. Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom. In: BASILE, Giuseppe (a cura di). *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*. Saonara : Il Prato, 2008.

HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (ed.). *Modern art: who cares?* [1999] London: Archetype Publications, 2005.

HUMMELEN, Ijsbrand. Conception, creation and re-creation. Embodied knowledge and the preservation of contemporary art. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

IAZURLO, Paola; VALENTINI, Francesca (org.). *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi – un'esperienza didattica*. Veneto: Il Prato, 2010.

IAZURLO, Paola; VALENTINI, Francesca. Il restauro del contemporaneo. In: CETTINA, Mangana; SARA, Paca (ed.). *Una vita per il restauro: l'impegno di Giuseppe Basile*. Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, n. 25/2016. Guidonia: Iacobelli Editore, 2017.

ICOM. *Resolutions adopted by ICOM's 3rd General Assembly*. London, 1950.

ICOM. *Resolutions adopted by ICOM's 6th General Assembly*. Stockholm, 1959.

ICOMOS. *Il monumento per l'uomo*. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro. Venezia 25-31 maggio 1964. Padova: Icomos; Marsilio, 1971.

IMPONENTE, Anna. Ed ecco il restauro di un concetto spaziale. In: *Art e dossier*, n. 6, Ottobre 1986.

_____. Al di là del restauro? [Conservazione e restauro nell'arte contemporanea, atti del convegno a cura di Giuseppe Basile]. In *Rivista di Arte e critica*, Supplemento, anno III, n. 6-7, 1995.

JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.

_____. What about Brandi's Theory today? In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

_____. Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contest culturale. In: ANDALORO, Maria (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006.

JÚNIOR, Mário Sousa. *A conservação da arte contemporânea. Da imagem da ruína à ruína da imagem*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2019.

KANTER, Laurence. The reception and non-reception of Cesare Brandi in America. *Future Anterior*. Vol. IV, N. 1, Summer 2007.

_____. The reception and non-reception of Cesare Brandi in America. In: BASILE, Giuseppe, CECCHINI, Silvia (ed.). *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*. [International Symposium, New York, 2006]. Saonara: Il Prato: 2011.

KIMPEL, Harald (ed.). *UTOPIEdocumenta: Unrealized Projects from the History of the World Art Exhibition*. Viena: Verlag für moderne Kunst, 2015.

KÖNIG, Kasper; PETERS, Britta; WAGNER, Marianne (ed.). *Skulptur Projekte Münster 2017*. Leipzig: Spector Books, 2017.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, n.1, Rio de Janeiro, 1984.

_____. Uma visão do modernismo. In: COTRIM, C. FERREIRA, Gloria. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura de Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre sua Preservação*. São Paulo: Ateliê Editorail: Fapesp: Secretaria de Cultura, 1998.

_____. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. *Revista CPC*, n. 1, 2005, pp. 16-40.

_____. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*. São Paulo, 2006, n. 6. pp. 19-34.

_____. Cesare Brandi e a Teoria da Restauração. *Pós Revista da Pós graduação da FAU USP*. São Paulo, 2007, n. 21. P. 202.

_____. A restauração como campo disciplinar autônomo. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 40, pp. 351-373, 2008.

_____. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. [S.l: s.n.], 2009.

_____. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. pp. 287-320. jul.-dez. 2010.

_____. Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo. *Conversaciones*, n. 1, julho 2015.

_____. Desconstruindo os preconceitos contra a restauração. *Revista Restauro*, nº 0, 2016a. Disponível em <http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contr-a-restauracao/> [acesso em novembro de 2019]

_____. *Memorial circunstanciado* [Edital ATAc 040/2016]. São Paulo: FAU USP, 2016b.

_____. Ética na preservação no século XXI. In: HERNANDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (org.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016, pp. 53-68.

_____. Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. In: SALCEDO, Rosío Fernández Baca; BENINCASA, Vladimir. *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. Bauru: Canal 6, 2017, pp. 89-107.

_____. Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil [Conferência Magistral proferida no Cngreso Internacional Teorias e Historia de la Conservación, Cidade do México, México, 2018]. no prelo.

KWON, Miwon. *One place after another: Site Specificity art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

_____. One place after another: Notes on Site Specificity. *October*, vol. 80, 1997, pp. 88-110.

LANG-BERNDT, Petra (ed.). *Materiality*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2015.

LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

LEMOINE, Serge. A encomenda de Arte Pública na França. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 212-213.

LERNER, Ben. "The Custodians" *The New Yorker*, January 11, 2016. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/the-custodians-onward-and-upward-with-the-arts-ben-lerner>

LEVEAU, Pierre. Existe-t-il une philosophie de la conservation-restauration? *CRBC*, n. 34, 2016.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (ed.). *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto?* São Paulo: FBSP, 2006.

LAGNADO, Lisette. Nossa morada, nossa cultura, nossos tempos. In: WAGNER, Bárbara & DE BURCA, Benjamin. *Edifício Recife*. São Paulo: Ikrek, 2018.

LORETTO, Rosane Piccolo. *As [des]venturas da integridade no Patrimônio Mundial* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2016.

FLOOD, Richard. *Um dia como outro qualquer* [catálogo da exposição]. New York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória federal de preservação no Brasil* [1997]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, 2ª ed.

MACEDO, Rita. The artist, the curator, the restorer and their conflicts within the context of contemporary art. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

_____. *A arte efêmera e a conservação : o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa, Instituto de História de Arte, 2010.

MAGALHÃES, Aloísio. *Topografische analyse*. Hilversum: Steendrukkerij de Jong, 1974.

_____. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa* (2009). São Paulo: MAC USP, 2010.

MARINCOLA, Michele D'Arcy. Brandi in America: Further Thoughts towards a History. In: BASILE, Giuseppe (a cura di). *Cesare Brandi oggi : prime ricognizioni*. Saonara : Il Prato, 2008.

MARTORE, Paolo. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* Roma: Castelvechi, 2014.

MASP. *Avenida Paulista* [catálogo de exposição]. São Paulo, MASP, 2017.

MATTAR, Denise (curadoria). *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

MATERO, Frank G. Loss, Compensation, and Authenticity: The Contribution of Cesare Brandi to Architectural Conservation in America. In: *Future Anterior*. Vol. IV, N. 1, Summer 2007.

_____. Loss, Compensation, and Authenticity: The Contribution of Cesare Brandi to Architectural Conservation in America. In: BASILE, Giuseppe, CECCHINI, Silvia (ed.). *Cesare Brandi and the Development of Modern Conservation Theory*. [International Symposium, New York, 2006]. Saonara: Il Prato: 2011.

MAYUMI, Lia. *Taipa, canela-preta e concreto. Estudo sobre o restauro de casas bandeiristas*. São Paulo: Romano Guerra, 2008.

MAZZONIS, D. G. In: BASILE, G. *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi : prima definizione dei termini*. Saonara : Il Prato, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB, 1992, v. 34, p. 16.

_____. Os 'usos' culturais da cultura: contribuições para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YAZIGI, E.; CARLOS, A.F.A.; CRUZ, R.C.A. (orgs). *Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. Balanço crítico. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

_____. Preservação de acervos contemporâneos – problemas conceituais. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004.

MENINCHELLI, Claudio. L'Arsenale di Venezia e l'arte contemporanea. Un percorso condiviso tra restauro architettonico e attività espositive. *Materiali e strutture. Problemi di conservazione*. Roma: DSDRA/ Quasar, 2018.

MEURS, Valerie Magar; GLANTZ, Renata Schneider (coord.). *Construir teoria: Memoria del segundo y tercer Simposio de la Conservación-Restauración*. México: INAH, 2018.

MEHRA, V. R.; VOSKUI, J. Conservation of Contemporary Art – Reflections on the Future. In: *International symposium on the conservation of contemporary art* [Ottawa, July 7-12, 1980]. National Gallery of Canada, 1980.

MIARELLI MARIANI, Gaetano. Riflessioni su un vecchio tema: il nuovo nella città storica. *Restauro*, n. 164, 2003, pp.11-48.

MICHALSKI, Stefan; PEDERSOLI JR, José Luiz. *The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2016.

MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

MIRANDA, Duda. *A coleção Duda Miranda* [catálogo da exposição]. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2007.

MONIER, Gerard. O edifício-evento, a história da arquitetura contemporânea e a questão do patrimônio. *Desígnio*. São Paulo, 2006, n. 6.

MONTALBANO, Letizia ; PATTI, Mattia. *Il futuro del contemporaneo : i cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d'arte contemporanee dell'Opificio delle Pietre Dure*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Roma, 2013.

MONTANARI, Tomaso. *A cosa serve Michelangelo?* Torino: Giulio Einaudi editore, 2011.

_____. *Privati del patrimonio*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2015.

MORRIS, Kenneth. Modern Sculpture in The Public Domain. In: International symposium on the conservation of contemporary art. Ottawa, July 7-12, 1980. National Gallery of Canada. Gallerie nationale du Canada, 1980.

MOSSHOLDER, Diane L. Save Outdoor Sculpture!: A Community-Based Conservation Program. *The GCI Newsletter*, 22.2, Summer, 2007.

MUNDICI, Maria Cristina; RAVA, Antonio (a cura di). *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Atti dei convegni “Il restauro del contemporaneo”, Rivoli, 1987; “Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea”, Rivoli, 2012. Milano: Skira, 2013.

MUNÓZ VIÑAS, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier, 2005.

_____. The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; WEYER, Angela (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives* [proceedings of the international symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim]. London: Archetype, 2010.

_____. “Who is Afraid of Cesare Brandi?” Personal reflections on the *Teoria del restauro*. *CeROArt*, Juin 2015, disponível em <http://ceroart.revues.org/4653>

OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2017.

OLIVEIRA, Leticia de Cássia Costa. *Arte pública e poder público: espaço urbano, espaço arte*. (monografia). Porto Alegre: UFRGS, 2010.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. Jardim das Esculturas – MAM de São Paulo. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 61-67.

OLIVEIRA, Marcia David de Oliveira. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 1935/1945 [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2005.

PANICELLI, Ida. Presentazione. In: ANGELUCCI, Sergio (org.). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro*. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell’arte moderna e contemporanea”. Fiesole: Nardini Editore, 1994.

PATTI, Mattia. La conservazione del contemporaneo, tra progetto e documentazione. Introduzione ai cantieri. In: MONTALBANO, Letizia ; PATTI, Mattia. *Il futuro del contemporaneo*. I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d’arte contemporanee dell’Opificio delle Pietre Dure. Roma: MiBACT, 2013.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PETRAROIA, Pietro. Appunti sul ‘restauro preventivo’, oggi. In: BORDI, Giulia et. al. (a cura di). *L’officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andalaro*. Roma: Gangemi, 2014.

PETRUCCIOLI, Paolo. Le trasmissioni televisive di Cesare Brandi. In: ANDALORO, Maria et al *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988.

PHILIPPOT, Paul. La formation des restaurateurs de peintures et de sculptures. In. *Problèmes de conservation dans les musées*. ICOM meeting, Washington/NY, 17-15 sptember, 1965. ICOM, 1969. p. 40.

_____. *Saggi sul restauro e dintorni*. Antologia. Roma: Bonsignori editore, 1998.

_____. Il problema dell’integrazione delle lacune nel restauro delle pitture [1959]. In: PHILIPPOT, Paul. *Saggi sul restauro e dintorni*. Antologia. Roma: Bonsignori editore, 1998, pp. 23-30.

PHILLIPS, Patricia C. Materials as Rhetoric. In: YNGVASON, Hafthor. *Conservation and maintenance of contemporary public art*. A conference hosted by the Cambridge Arts Council, Cambridge, Massachusetts, October 26-28, 2001. Cambridge: Archetype Publications, 2002

PIANO, Renzo. I centri storici e l’architettura contemporanea. In: ZANARDI, Bruno (a cura di). *Conservazione, restauro e tutela: 24 dialoghi*. Milano: Skira, 1999.

PINACOTECA. *Acervo em plástico da Pinacoteca: problemáticas de conservação e restauro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

_____. *Carmela Gross: um corpo de ideias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

PINOTTI, Andrea. L’ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea. In: BORDI, Giulia et. al. (a cura di). *L’officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andalaro*. Roma: Gangemi, 2014.

PINTO, Sandra. Testimonianze d’arte al presente nella storia del’ Bolletino d’Arte. *Bolletino d’Arte*, n. 142, 2007, pp. 66-67.

PRIETO, Sonia (pesquisa). *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*. São Paulo: IDART, 1980.

QUEIROZ, Têra; RANGEL, Daniel (org.) *Ready Made in Brasil: a ressonância mórfica duchampiana brasileira*. São Paulo: N+1 arte cultura, 2018.

RAINER, Leslie; STAVROUDIS, Chris; WILLIAMS, Donna; ZEBALA, Aneta. Where to Start When the City is Full of Art: The Los Angeles Mural Assessment and Conservation Prokject. In: YNGVASON, Hafthor (ed.) *Conservation and maintenance of contemporary public art* [Conference Hosted by The Cambridge Arts Council, October 26-28, 2001]. Cambridge: Archetype Publications, 2002.

RAMIRO, Mario (org.). *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017.

RESENDE, José. Ausência de escultura. In: COTRIM, Cecília. FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, 2a ed. pp. 358-363.

_____. Ausência de escultura. In: RIBEIRO, José Augusto (curadoria). *José Resende*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, pp. 98-105.

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

RIBENBOIM, Ricardo. *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

RICCEUR, Paul. *Sobre a tradução* [2004]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIEGL, Alois. *O culto modern dos monumentos*. Goiânia: UCG, 2006.

_____. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [a cura di Sandro Scarrocchia]. Milano: Abscondita, 2011.

RINALDI, Simona. *L’arte fuori dal museo : problemi di conservazione dell’arte contemporanea*. Viterbo: Gangemi, 2008.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* [1908]. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

RISÉRIO, Antônio. Ovo novo: ovo novo no velho. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 250-254.

RIJKSMUSEUM. *Hollandse schilderijen uit Franse musea*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1971.

RIVENC, Rachel; BEK, Reinhard (ed.). *Keep It Moving? Conserving Kinetic Art*. Proceedings from the meeting organized by the Getty Conservation Institute, the ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art Working Group, and Museo del Novecento. Palazzo Reale, Milan, Italy, June 30–July 2, 2016. Getty, 2018.

ROCHA, Paulo Mendes da. O espaço como suporte para a Arte Pública. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 30-32.

ROOM, Amelia (ed.). *Time*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2013.

ROVELI, Carlo. *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi, 2017.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. *Preservação e restauro urbano: teoria e prática de intervenção em sítios industriais de interesse cultural* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2009.

_____. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp; Fap, 2013.

RUSSO, Luigi. Brandi e la teoria dell'arte. In: ANDALORO, Maria; CORDARO, Michele; et al (a cura di). *Per Cesare Brandi* [atti del seminario: 30-31 maggio, 1 giugno, 1984]. Roma: De Luca, 1988.

SACRAMENTO, Enock. *Arte no metrô*. São Paulo: A&A Comunicação, 2012.

SALVI, Antonella. *Meteo e metalli : conservazione e restauro delle sculture all'aperto, dal Perseo all'arte contemporanea*. Bologna, Nardini Editore, 2007.

SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: Crônica de uma Restauração. *Desígnio*. n. 6. São Paulo, 2006.

_____. *Restaurare il novecento: storia, sperienze e prospettive in architettura*. Macerata: Quodlibet, 2016.

SALZSTEIN, Sônia. Um véu. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO: *Jac Leirner, Waltercio Caldas* [Catálogo da representação brasileira, XLVII Bienal de Veneza]. São Paulo: FBSP, 1997.

_____. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *Novos estudos CEBRAP*, n. 50, março de 1998.

_____. *Fronteiras*. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, Contra Capa, 2005.

_____. Sobre historicidade, arte contemporânea, arte brasileira. In: SALZSTEIN, Sônia; BANDEIRA, João. *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*. São Paulo: ICC, 2012.

SÁNCHEZ PÉREZ, Juan Antonio. *VII reunión de arte contemporáneo, Grupo Español del International Institute of Conservation*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

SANTABÁRBARA MORERA, Carlota. La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. In: *15º Jornadas. Museo Nacional Reina Sofía*. Madrid. 2014.

_____. *Conservación y restauración de arte contemporáneo. Historia, teoría y crítica*. [tesis doctoral]. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2015.

_____. Heinz Althöfer, el inicio de la restauración del arte contemporáneo. *e-rph*, n. 18, junio, 2016.

_____. Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa. *Conversaciones...* [con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan], n. 7, junio, 2019.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1997. 4ª ed

_____. O papel ativo da geografia: um manifesto. *Revista Território*. Rio de Janeiro, ano V, nº 9, jul./dez. 2000

_____. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, 5ed.

_____. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2004, 4a ed. 1a reimp. [1996 Hucitec]

_____. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2005.

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil* [dissertação de mestrado]. São Paulo: FAU USP, 2015.

_____. Entre a capital e o interior, a construção e a destruição: a Boate Azul de Mary Vieira e as margens do patrimônio. *revista Pós*, do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 7, p. 40-63, 2017.

_____. Isso não é um cassino. *Revista Docomomo_Brasil*, v.1, 2017.

_____. Mary Vieira e o espaço público. *Arquitextos*, v. 209, 2017.

SCARROCCHIA, Sandro. L'autonomia della conservazione in forma di colloquio con Alois Riegl. In: PEDRETTI, Bruno. *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Milano: Bruno Mondadori, 1997, pp. 133-158.

_____. La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi. In: ANDALORO, Maria (a cura di). *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi* [Atti del Convegno Internazionali di Studi]. Firenze: Nardini, 2006.

_____. *Oltre la storia dell'arte: Alois Riegl, vita e opera di un protagonista della cultura Viennese*. Milano: Christian Marinotti, 2006 (b).

_____. La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. In: RIEGL, Alois. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903]. Milano: Aesthetica, 2011.

SCHÄDLER-SAUB, Ursula ; WEYER, Angela (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives* : proceedings of the international symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim; London: Archetype, 2010.

SCHÄDLER-SAUB, Ursula. Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's *Teoria del restauro*? In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; WEYER, Angela (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives* : proceedings of the international symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim; London: Archetype, 2010.

_____. Introductory notes to some central issues. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; SZMYGIN, Bogusław (ed.). *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the twenty-first century?* [international ICOMOS conference, Florence, 2018]. Lublin: Lublin University of Technology, 2019.

SCHINZEL, Hiltrud. *Touching vision*. Brussels: VUB, 2004.

_____. Brandi's bipolarity and criteria of quality in Contemporary Art. In: MIMOSO, J. M., RODRIGUES, J.D. (org.). *Theory and practice in conservation. A Tribute to Cesare Brandi*. Lisboa: LNEC, 2006.

_____. The Boundaries of Ethics – Art without Boundaries. *CeROArt* [online], 11, 2019 Online since 10 January 2020, connection on 31 January 2020. <http://journals.openedition.org/ceroart/6737>

SCHIESSL, Ulrich. The Development of the Profession and its Ethical Rules. In : BYRNE-SUTTON, Quentin; RENOLD, Marc-André et RUOTHELI-MARIOTTI, Beatrice (ed.). *La restauration des objets d'art: aspects juridiques et éthiques/ The Restoration of works of art: Legal and Ethical Aspects*. [Actes d'une rencontre organisée le 17 octobre 1994]. Zurich : Schulthess Polygraphischer Verlag, 1995.

SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. *Inside installations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

SCICOLONE, Giovanna C. *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionale alle metodologie innovative*. Firenze: Nardini, 1993.

SCOVINO, Felipe (org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SEHN, Magali Melleu. *Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014.

SEGRE, Roberto; et al. (org.). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SENIE, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture: tradition, transformation, and controversy*. New York: Oxford University Press, 1992.

SEQUOIA Produções. *Conservação de esculturas em espaços públicos*. São Paulo: Sequoia produções, 2019.

SERRA, Richard. 'Tilted Arc' destruído. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 26, março 1990, pp. 141-157.

SETTIS, Salvatore. *Azione popolare: cittadini per il bene comune* [2012]. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

_____. *Futuro del "classico"*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

_____. *Se Venezia muore*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

_____. *Architettura e democrazia: paesaggio, città, diritti civili*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2017.

_____. Disegno, memoria, città: la Roma di Willian Kentridge. In: BASUALDO, Carlos (ed.). *Willian Kentridge, Triumphs and Laments*. Colonia: Walther Koenig, 2017.

_____. Resurrezioni. In: CICCOPEDI, Caterina (ed.). *Anche le statue muoiono: conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* [catalogo della mostra]. Modena: Franco Panini Editore, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998, pp. 136-144.

SILLÉ, Dionne (editor). *Modern art: who cares?* Londres: Archetype Publications, 2005.

_____. Introduction to the project. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (ed.). *Modern art: who cares?* [1999] London: Archetype Publications, 2005.

SMELTER, Iwona. *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*. Academy of Fine Art, Archetype, 2012.

_____. A new conceptual framework for the preservation of the heritage of modern and contemporary art. In: SCHÄDLER-Saub, Ursula; WEYER, Angela (ed.). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives* [proceedings of the international symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim]. London: Archetype, 2010.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Território usado, rugosidades e patrimônio cultural: ensaio geográfico sobre o espaço banal. *PatryTer*. v. 2, n.4, outubro 2019, pp. 1-17.

SOUZA JÚNIOR, Mário. *A conservação da arte contemporânea: da imagem da ruína à ruína da imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

STEFANAGGI, Marcel ; HOCQUETTE, Régine. *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain : conservation et restauration des oeuvres contemporaines : 13es journées d'études de la SFIIC (Section française de l'institut international de conservation)*, Paris, 24-26 juin 2009, SFIIC, 2009.

TODD, Andrew. Outdoor Sculpture Installations. Some aspects for consideration. In: *International symposium on the conservation of contemporary art*. Ottawa, July 7-12, 1980. National Gallery of Canada. Galerie nationale du Canada, 1980.

TORSELLO, Paolo (ed.). *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio, 2005.

URIBARREN, María Sabina. *Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947-1976)*. [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2015.

UGHES, Helen. Sharing Conservation Decisions or Who is Afraid of Cesare Brandi? *ICON News*, March 2007.

_____. Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom. In: BASILE, Giuseppe. *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/ Cesare Brandi's thought from theory to practice*. Saonara: Il Prato, 2008.

URBANI, Giovanni. *Problemi di conservazione*. Bologna: Editrice Compositori, 1972.

_____. Foreword. In: ICOM CC. *Analysis of creep curves on lining canvas*. [atas do Icom CC Conference]. Madrid, 1972.

_____. (a cura di). *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria*. Roma: ICR, 1976.

_____. Aspetti teorici della valutazione economica dei danni da inquinamento al patrimonio dei beni culturali. In: URBANI, Giovanni. *Intorno al restauro*. Milano, Skira, 2000.

VALENTINI, Francesca. Cesare Brandi's Theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of Contemporary Art. In: *Cesare Brandi's 'Teoria del restauro' und die Restaurierung in Deutschland heute* [conference papers]. Hornemann Institute, 07.05.2007.

_____. *Teorie della conservazione dell'arte contemporanea* [tese de doutorado]. Roma: Roma Tre, 2009.

_____. Note sulle vicende conservative della Collezione Burri. In: BASILE, Giuseppe. *La collezione Burri a città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*. Pistoia: Gli Ori, 2009 (b).

VARAGNOLI, Claudio. Marmora moderna: il piazzale del foro itálico a Roma tra restauri e vandalism. *Opus* n. 4, 1996.

_____. Un restauro a parte?. *Palladio* n. 22, luglio-dicembre, 1998.

_____. Introduzione. In: CIVITA, Mauro; VARAGNOLI, Claudio (a cura di). *Identità e stile: Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi, 2001.

_____. Un'introduzione e un ricordo di Mauro Civita (1933-2002). In: VARAGNOLI, C. (org.). *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici* [Atti del convegno]. Chieti-Pescara. Roma: Gangemi Editore, 2003a.

_____. Ruderi e restauri: sperimentazioni in Abruzzo. In: _____. (org.). *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici* [Atti del convegno]. Chieti-Pescara. Roma: Gangemi Editore, 2003b.

_____. Uso e consumo del patrimonio architettonico in Italia: prospettive per il secolo XXI. In: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coord.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016.

_____. Formazione, significato e trattamento delle lacune urbane: esempi recenti. In: DALLA NEGRA, Riccardo; VARAGNOLI, Claudio. *Le lacune urbane tra presente e futuro* [atti della giornata di studi, 2015]. Roma: GBE, 2017.

- VAN WEGEN, D.H. Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (ed.). *Modern art: who cares?* [1999] London: Archetype Publications, 2005.
- VERBEECK, Muriel. 'There is nothing more practical than a good theory': conceptual tools for conservation practice. *Studies in Conservation* [Saving the now IIC 2016 Los Angeles Congress Preprints], v. 61, supplement 2, 2016, pp. 233-239.
- _____. Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la Teoria. *Conversaciones...* n. 7, Junio 2009.
- VIEIRA, Elisa. *A cidade e o governo dos homens: sobre o lastro educacional da urbanidade contemporânea*. [tese de doutorado]. São Paulo: FE USP, 2012.
- VILLAÇA, Flavio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Lincoln Institute, 2001.
- WAGNER, Bárbara & DE BURCA, Benjamin. *Edifício Recife*. São Paulo: Ikrek, 2018.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos entre arte e arquitetura contemporânea* [tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2012.
- YNGVASON, Hafthor (ed.). *Conservation and maintenance of contemporary public art* [a conference hosted by the Cambridge Arts Council, Cambridge, Massachusetts, October 26-28, 2001]. Cambridge: Archetype Publications, 2002.
- _____. Introduction. In: YNGVASON, Hafthor (ed.). *Conservation and maintenance of contemporary public art* [Conference Hosted by The Cambridge Arts Council, October 26-28, 2001]. Cambridge: Archetype Publications, 2002.
- ZACCAGNINI, Carla. Sobre arte pública. *Jornal número*, n. 5, abril de 2005.
- ZANARDI, Bruno (a cura di). *Conservazione, restauro e tutela: 24 dialoghi*. Milano: Skira, 1999.
- _____. (a cura di). *Giovanni Urbani: per una arqueologia del presente. Scritti sull'arte contemporânea*. Milano: Skira, 2012.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.2.