

XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais.

Fortaleza, 28 agosto - 01 de setembro de 2006

O DESENCONTRO ENTRE OS PRINCÍPIOS ÉTICOS E A PRÁTICA DE RESTAURO – UMA QUESTÃO DE (PRE)CONCEITOS E DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL?

Autoria: Stephan Schäfer

A aprovação unânime e recente de um novo código de ética pelas principais associações brasileiras de Conservação e Restauro e o centenário do nascimento de Cesare Brandi (1906 – 1988) nos levam a pensar sobre as consequências e implicações práticas deste código, que tem como função principal proteger melhor o patrimônio cultural contra intervenções inadequadas.

A intenção deste trabalho é refletir e reexaminar determinados princípios éticos básicos em relação à estética e suas implicações na prática de restauro hoje.

Um dos princípios éticos mais antigos que rege a decisão do tratamento de restauro é o da reversibilidade¹. Mas, como se sabe, trata-se de um ideal teórico, pois muito raramente se pode reverter uma intervenção, mesmo quando executada com materiais reversíveis e com as melhores intenções. O reconhecimento deste fato fortalece muito um outro princípio ético, o da mínima intervenção², que é, não por acaso, um dos primeiros parágrafos de qualquer código de ética da classe dos conservadores/restauradores do mundo. Cesare Brandi dá um significado destacado a este requisito no 2º axioma de seu livro **Teoria da Restauração**, onde diz³: “*A restauração deve visar ao reestabelecimento 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*”. Seguindo estes princípios básicos e já antigos, um tratamento deve restringir-se ao absoluto

mínimo necessário que garanta a estabilidade estrutural do objeto, sem causar quaisquer alterações físicas, químicas ou formais desnecessárias.

Se estes princípios forem levados mais a sério e se considerarmos os resultados de muitas intervenções do passado junto aos conhecimentos científicos atuais, sem dúvida concluiremos que menos restauro significa, na maioria dos casos, mais vida útil para o objeto a longo prazo, para as gerações seguintes. Portanto, o conceito de restauro e da conservação esbarraria no velho estatuto da prioridade à conservação e conservação preventiva e assim, sem perigo se pisaria em chão firme em termos éticos. Para o momento, consideramos que os princípios éticos foram incorporados, aceitos e que existe a boa vontade de segui-los.

O que, então, ainda pode impedir um restaurador/conservador de restaurar/intervir menos, respeitar mais a originalidade e aplicar mais sensibilidade em relação às alterações causadas ao objeto?

Por experiência prática e observações durante muitos anos de trabalho em um atelier particular, em museus e no ensino, vejo que são seis os fatores principais atribuíveis à seis questões (pre)conceituais e de formação ou/e de capacidade técnico-científica:

1. A própria imagem e o “ideal” de estética do conservador/restaurador de uma obra “restaurada”, que é transmitida ao objeto junto a medidas “padrão” pouco refletidas. ⇒ Uma questão de (pre)conceito.
2. As expectativas e o “ideal” de estética (a imagem do resultado final) pelo ponto de vista do cliente, historiador de arte ou proprietário (detentor). ⇒ Uma questão de (pre)conceito.
3. Fatores econômicos ⇒ Normalmente a mínima intervenção é menos visível aos olhos dos leigos, mas por outro lado a mínima intervenção requer técnicas mais sofisticadas. Em consequência disso o cliente, não sensibilizado, não reconhece o valor do trabalho. ⇒ Uma questão de sensibilização e conscientização (exemplo: craquelê estável ou de idade em pinturas sobre tela,

que na maioria dos casos é considerado altamente indesejável, apesar de não comprometer a obra de arte e se pede para eliminar).

O outro fator econômico se dá na falta de disposição dos clientes ou responsáveis pelas obras de remunerar adequadamente um trabalho realizado de acordo com altos padrões de qualidade. ⇒ Uma questão de falta de cultura e educação.

4. A falta de um sólido conhecimento técnico-científico dos efeitos causados pelos materiais e técnicas de restauro, preferivelmente até o nível físico-químico e molecular. ⇒ Uma questão de formação/atualização profissional.

5. A falta (ou o desconhecimento) de técnicas e materiais menos invasivos (alternativos) para obter resultados igualmente satisfatórios. ⇒ Uma questão de formação/atualização profissional.

6. A indevida discriminação hierárquica de elementos originais de uma obra de arte ou a interpretação equivocada do conceito de originalidade e intervenção mínima. ⇒ Uma questão de (pre)conceito e de formação/atualização profissional.

Não se levou em consideração o fator tempo, que às vezes pode ser um parâmetro crítico quando o prazo de execução não permite um trabalho criterioso e/ou devidamente cuidadoso. Porém, neste caso deve-se apenas efetuar medidas emergenciais que não comprometam um futuro restauro de boa qualidade.

Em relação aos primeiros três fatores é preciso insistir numa inversão de valores, com um processo maior de conscientização não só dos conservadores/restauradores, mas também dos clientes, proprietários e detentores de objetos (os responsáveis legais dos mesmos). Este processo requer o apoio de uma estratégia, formulada pelas grandes associações profissionais. Será necessário, portanto, refletir sobre como mudar os preconceitos da estética e o “ideal” corrente de uma obra restaurada. Voltamos

aqui às velhas, mas ainda atuais, questões: será que o restauro de uma obra deve ser reconhecível e notável, no sentido de “parecer nova”? Será que uma obra restaurada deve brilhar e deve ser absolutamente limpa? Ou será que uma obra bem conservada e restaurada com a devida sensibilidade e o devido respeito ainda deve apresentar alguma pátina e sinais do passado que se tornaram parte do documento?

O código de ética pode ser muito útil neste processo, pois dá apoio moral e argumentativo para os conservadores/restauradores, no sentido de defender a posição da intervenção mínima e de uma atitude mais conservadora diante os responsáveis pelos objetos. Além da necessidade de mudança de atitude existe ainda um outro fator importante a ser considerado: a capacitação profissional, onde são necessárias mais oportunidades de atualização e aperfeiçoamento técnico. Neste sentido será preciso repensar como pode-se oferecer cursos sistemáticos de atualização e capacitação para os profissionais atuantes na área. As universidades que possuem a área de conservação e restauro podem futuramente oferecer cursos de extensão e complemento, como já existem em outros países.

Ao nível prático, deve-se considerar o conceito de originalidade, interpretado como escolha de procedimentos, visando rigorosamente a mínima intervenção. Isto significa que existe um outro conceito equivocado: o termo “originalidade”. É necessário que o objeto seja considerado integralmente e preferencialmente ainda o seu contexto original.

Quanto é o mínimo de uma intervenção e onde começa e termina o significado do termo “originalidade”?

Freqüentemente observa-se uma discriminação hierárquica muito questionável entre elementos de maior e menor importância, mesmo quando todos ainda são supostamente originais. Porém é fundamental a preservação e conservação de

todos os elementos de uma obra de arte, mesmo os menores. Exatamente esta é a responsabilidade e função do conservador/restaurador atualmente, ainda estendida à, conservação preventiva. Muito já se perdeu, mas hoje sabemos mais e precisamos aprender com os erros do passado.

Seguem alguns exemplos práticos na área da conservação e do restauro de pinturas, para demonstrar melhor o nível de cuidado necessário com a originalidade e os requerimentos dos princípios éticos. Entende-se que estes exemplos representam um conceito e este, portanto poderá ser aplicado com o mesmo rigor em outras áreas de conservação e restauro.

Exemplos práticos

Um exemplo excelente da estética preconceitual: até hoje prevalecente em certos casos, é o da não aceitação de qualquer craquelê, mesmo quando estável e presente em pinturas antigas, já que é considerado erroneamente “defeito”. Em consequência disso, pinturas sobre tela apresentando craquelê (mesmo perfeitamente estáveis) são frequentemente reenteladas sem necessidade nenhuma, planificadas e assim possivelmente amassadas, com aplicação de calor e pressão e frequentemente são utilizados adesivos e consolidantes inadequados e em quantidade excessiva. Na melhor das hipóteses, o craquelê é simplesmente retocado. Ao contrário do Brasil, em diversos outros países o “craquelê de idade” é considerado um sinal do tempo e um dos sinais de autenticidade, além de perfeitamente tolerável. A postura crítica é mais frequente quando trata-se de pinturas contemporâneas, porém nos casos de pinturas antigas também não existe a aceitação ou valorização de craquelê.

Antes de intervir numa pintura deve-se refletir que cada prego colocado pelo artista para esticar a tela, o chassis, a moldura ou um acabamento original fazem parte integral de uma obra de arte e, portanto deve-se preservá-los tanto

quanto a parte pictórica. É necessário também o máximo de cuidado com a aplicação de verniz, que é um elemento que pode facilmente alterar uma pintura intencionalmente não envernizada ou apenas parcialmente envernizada. Existem inúmeros exemplos de pinturas literalmente estragadas como têmperas de Volpi, Mira Schendel e outros pela aplicação de um verniz. Além disso deve-se evitar a qualquer custo a reentelagem – em nosso atelier hoje, a cada aproximadamente 100 obras, apenas 1 ou 2 são reenteladas a frio – e ao invés do ensino de reentelamento ainda encontrado em cursos de conservação e restauro, deveria se ensinar os métodos alternativos para evitar as reentelagens.

Os consolidantes também devem ser escolhidos com cuidado, jamais escolhendo qualquer um sem o devido estudo da obra, e é preciso restringir o retoque rigorosamente à área da perda ou falha pictórica, jamais estendendo-o na área intacta original.

Até hoje, observa-se uma outra medida altamente invasiva, que elimina desnecessariamente elementos fundamentais da obra: a frequente troca de chassis de uma pintura sobre tela. Percebemos às vezes uma visão de que a parte a ser conservada de pinturas se restringe às camadas pictóricas, enquanto o resto é considerado substituível ou menos significativo. Esta é uma visão muito restrita e errada!

Neste exemplo do chassis também se nota a grande necessidade de mudança de conceitos e atualização profissional, pois existem muitas técnicas hoje em dia para se evitar a remoção de uma tela do chassis ou sua troca, mesmo quando este não é originalmente expansível com cunhas. A remoção da tela, mesmo quando posteriormente reesticada sobre o mesmo chassis, invariavelmente implica na remoção de pregos possivelmente originais e ainda possivelmente na aplicação de um reforço de bordas, resultando na introdução de tensões críticas na tela, que podem inclusive levar ao destacamento pictórico. Com técnicas atuais, não é mais necessário remover a tela do chassis para remendos, cerzidos, planificações, consolidações, etc.

Exemplo: chassis e baguete das obras de Volpi:

Alfredo Volpi quase sempre produziu os próprios chassis e baguetes de acabamento para as suas pinturas em têmpera, que desta maneira se tornam absolutamente características e fazem parte integral da obra e seu processo criativo. Neste sentido um chassis e uma baguete original de Volpi são um dos possíveis indícios de autenticidade da obra. A troca ou remoção dos mesmos implica na perda parcial da originalidade da obra e da informação sobre o processo de produção. Os chassis e baguetes originais do artista são produzidos de elementos leves de pequena dimensão com acabamento superficial característico e qualquer substituição por um chassis “comum” com cunhas ou moldura seria uma alteração intolerável e a perda inestimável. É perfeitamente possível esticar e planificar uma tela “frouxa” de um Volpi (e qualquer outra pintura) sem remover um prego do chassis ou jamais trocar o mesmo. Ligeiros empenos dos elementos construtivos (sarrafos) dos chassis também podem se corrigir e compensar com técnicas simples e alguma deformação mínima deve e pode ser tolerada.

Reintegração cromática:

Outro exemplo no restauro específico das pinturas em têmpera de Volpi ou Mira Schendel (entre outros) é a reintegração cromática de perdas, riscos ou outras falhas pictóricas. Como o efeito cromático, a luminosidade, transparência e aparência fosca é relativamente difícil de reproduzir com tintas de restauro, observa-se freqüentemente uma extensão desnecessária de retoques ou repintes cobrindo uma área cromática inteira ao invés do dano local.

Questão reentelagem:

As reentelagens no sentido tradicional são quase sempre desnecessárias, pois existem técnicas e métodos alternativos atuais para as evitar. Desde os anos 70

se discute e critica a prática de reentelagem e se desenvolveram inúmeras técnicas alternativas.

Pode se reforçar, planificar, consolidar (fixar), cerzer, reconstituir telas e camadas pictóricas sem reentelagens mesmo em casos graves e na maioria dos casos sem a remoção da tela do chassis. A princípio uma reentelagem é apenas justificável e possivelmente inevitável quando o suporte original não sustenta mais as forças exercidas pelas camadas subjacentes a ela ou quando a degradação das próprias fibras têxteis atingiram um nível que requer um reforço estrutural.

Porém muitas vezes observamos que estes critérios do “último recurso” não são respeitados e sua patologia não entendida, pois uma reentelagem só pode ser bem sucedida quando o consolidante atinge o espaço vazio onde ocorre a separação e o desprendimento. Frequentemente encontramos telas de boa qualidade e bom estado de preservação reenteladas recentemente com preparações absolutamente intactas e impermeáveis mas, com a separação ocorrendo entre a preparação e as camadas pictóricas. Nestes casos um consolidante jamais poderá ser efetivo quando aplicado pelo verso e assim o tratamento além de altamente invasivo se torna ineficaz.

Para colocar em prática os códigos de ética e diretrizes de boa prática várias instituições elaboraram os chamados “check lists” que se deve preencher e considerar antes de qualquer intervenção.

¹ **Parágrafo 5 do novo código de ética (brasileiro):** O conservador-restaurador deve levar em consideração todos os aspectos relativos à conservação-preventiva, antes de intervir em quaisquer bens culturais e sua iniciativa deverá restringir-se apenas ao tratamento necessário.

² **Parágrafo 7 do novo Código de Ética (brasileiro):** Em qualquer trabalho executado em um bem cultural o conservador-restaurador deve envidar esforços para atingir o máximo de qualidade de serviço, recomendando e executando aquilo que julgar ser o melhor no interesse do bem cultural, independente de sua opinião sobre o valor ou qualidade do mesmo e **sempre de acordo com o princípio do respeito e da mínima intervenção possível.**

³ **Cesare Brandi**, Teoria da Restauração, (*Tradução* de Beatriz Mugayar Kühl) Ateliê Editorial, São Paulo, 2004. (p. 33)