

## “TEORIA DA RESTAURAÇÃO DE BRANDI”: UMA ABORDAGEM PARA OBJETOS ARTÍSTICOS, ARQUEOLÓGICOS E ETNOGRÁFICOS

Gedley Belchior Braga\*

BRAGA, G.B. “Teoria da Restauração de Brandi”: uma abordagem para objetos artísticos, arqueológicos e etnográficos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 337-346, 2005-2006.

**RESUMO:** A teoria da restauração de Brandi foi redigida baseada em dois princípios fundamentais aplicados especificamente para a **obra de arte**, um objeto que está submetido a um ponto de vista de um juízo crítico de excepcionalidade, dentre todos os demais objetos produzidos pelo ser humano. A arte contemporânea colocou em dúvida todas as possibilidades de definição do que é uma obra de arte. Este artigo, além de refletir sobre o contexto contemporâneo, procura verificar a possibilidade de aplicar essa teoria para o uso da palavra “restauração” para os objetos arqueológicos e etnográficos, colocando-os, dentro do contexto museológico, na mesma perspectiva da obra de arte.

**UNITERMOS:** Conservação e restauração de objetos arqueológicos e etnográficos – Teoria da restauração – Arte contemporânea, arqueologia e etnologia.

### Introdução

Cesare Brandi (1906 – 1988) é um dos teóricos mais importantes para a área de restauração até os dias de hoje. Seu livro *Teoria da Restauração* foi publicado na Itália em 1963. A primeira tradução oficial para o português somente ocorreu em 2004.<sup>1</sup> Antes disso, quem não tinha acesso ao original em italiano ou versões em inglês ou francês, utilizava pequenos trechos traduzidos (em apostilas de cursos de restauração, por exemplo) ou referências em outras publicações. O fato inegável é que essa teoria ainda é um dos

pilares para a reflexão sobre a atividade da restauração no mundo todo (dentro da perspectiva ocidental) e influenciou a maior parte de todas as cartas patrimoniais publicadas ao longo dos anos por organismos internacionais, como a Unesco, por exemplo.<sup>2</sup>

Essa teoria foi formulada para ajudar a discernir a restauração das atividades de reparo, reforma ou conserto. Para isso, Brandi determinou, a princípio, que ela deveria ser aplicada para os objetos artísticos. Ele começou a trabalhar com o conceito de restauração a partir do momento do reconhecimento da obra de arte como um objeto

(\*) Laboratório de Conservação e Restauro do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. gedley@uol.com.br

(1) Brilhante tradução de Beatriz Mugayar Kühl.

(2) Um bom estudo sobre as cartas patrimoniais e questões éticas relacionadas com a conservação e restauração pode ser encontrado na tese de livre docência de Maria Helena Pires Martins (Martins 1997).

especial, uma exceção dentre os demais objetos produzidos pela atividade humana. Para ele, seria exatamente no instante da restauração que se confirmaria um juízo crítico de exceção e se produziria a necessidade de conceber um momento metodológico para todos os procedimentos técnicos envolvidos nessa atividade. No entanto, com as correntes artísticas contestatórias a partir do século XX, ficou cada vez mais difícil definir o que realmente é um objeto de arte. Se Picasso, Duchamp, Warhol, a arte conceitual, as instalações, o site specific, entre outros, instauram possibilidades muito mais complexas nos processos artísticos, verificamos que o contexto do "sistema das artes" é que vai definir o que geralmente é aceito como "arte" (vide Crimp 1993; McEvelley 1999; O'Doherty 2002; Braga 2005; Rush 2006). É nesse ponto que podemos inserir as disciplinas de arqueologia e etnologia no contexto da Teoria da Restauração.

Sob o ponto de vista da discussão e prática das atividades de conservação ou restauração do objeto arqueológico e/ou etnográfico, poderíamos aplicar os conceitos de Brandi? Até que ponto esses conceitos seriam aplicáveis ou ainda estariam em vigor? Em uma primeira instância, poderia até parecer deslocado deste contexto, tal proposição de discussão. No entanto, como nos referimos à escassez de material bibliográfico em português sobre esse assunto, julgamos apropriado iniciar esse diálogo.

### **Apresentação e discussão dos dois princípios da teoria**

A importância do papel dos profissionais envolvidos com a temática de preservação cultural está diretamente relacionada com a proposição de uma política de formação ética adequada. Para que esse objetivo se cumpra, no entanto, torna-se imprescindível analisar sob quais fundamentos se sustenta a própria disciplina da restauração. Brandi ainda é um dos principais teóricos responsáveis por essa fundamentação e sua teoria deve ser analisada como um ponto de partida para quaisquer discussões e aprimoramentos nessa área. Como toda teoria, sua interpretação e aplicação estão sujeitas aos conteúdos subjetivos dos interlocutores que se propõem essas tarefas. Não se pode ignorar que grandes polêmicas envolvendo a restauração refletem conflitos de poder e autoridade. A

atividade de restauração lida diretamente com os aspectos concretos da materialidade das coisas.<sup>3</sup> Existem decisões profissionais que afetam as coisas que nos afetam. Como lidar com essas decisões? Em qual perspectiva subjetiva um restaurador pode se situar e até mesmo ser julgado? Ele estaria acima de todas as outras instâncias? Se existe uma materialidade concreta a ser trabalhada, não se pode ignorar que esses profissionais também trabalham com todas as variáveis que possibilitam que tais coisas transcendam os limites de sua própria existência física e possam se fixar no imaginário de um "consciente (ou inconsciente?) coletivo". Talvez seja exatamente nessa instância do imaginário que ocorra a tal "epifania da imagem". Então, exatamente por estar baseada em emissões de juízos que supõem graus complexos de autoridade e subjetividade é que essa "Teoria da Restauração" deve ser estudada cuidadosamente. O que se pretende aqui é verificar se algumas proposições de Brandi para a restauração de "objetos de arte" podem ser aplicadas também aos objetos arqueológicos e etnográficos, além de instigar um aprofundamento das questões relacionadas com a complexidade da arte contemporânea. A partir dos dados acima, pode-se apresentar diretamente a primeira e fundamental definição de restauração, na teoria de Brandi:

1 - A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.

Brandi se preocupou em estabelecer as bases de sua teoria em um dado ponto que estabelece os vetores para todo o processo seguinte: para ele, é imperativo existir um **momento metodológico** em que se **reconhece a obra de arte como obra de arte**, ou seja, o próprio instante (ou átimo de segundo) da manifestação da obra de arte como tal na consciência de cada um, produzindo um valor de caráter universal, como um produto especial da atividade humana que deve ser preservado e perpetuado. Se essa condição for negada desde o seu princípio fundamental, não pode existir, portanto, uma restauração entendida como "dúplici

(3) A Teoria da Restauração de Brandi, aqui analisada, não se propõe a restaurar um patrimônio cultural intangível.

corroborante de atividade filológica e científica". Segundo Brandi, *o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele*. Isso, de certo modo, coloca uma responsabilidade imensa nas mãos daqueles "indivíduos singulares" que são capazes de reconhecer, em primeira mão, uma obra humana como uma coisa especial, o que a coloca no mundo das coisas como um processo do "particular ser no mundo de cada indivíduo". Brandi, influenciado pelo imperativo categórico kantiano afirma que, *"apesar de o reconhecimento dar-se sempre na consciência singular, naquele mesmo momento pertence à consciência universal, e o indivíduo que frui daquela revelação imediata, impõe a si próprio o imperativo categórico como o imperativo moral, da conservação"*. Mas o primeiro problema detectado aqui vem exatamente do momento do reconhecimento do objeto artístico como uma obra de arte. Se isso era uma questão muito mais simples quando Brandi se referia às categorias consagradas como pintura, escultura, desenho (e arquitetura), não podemos mais ter tanta clareza quando o universo artístico se refere ao contexto da arte conhecida como "arte contemporânea" (Braga 2005). Esse contexto depende cada vez mais de um complexo "sistema das artes" para validar suas práticas e para discernir o que é e o que não é artístico. Aquele reconhecimento singular que pertencia à consciência universal é agora cada vez mais complexo, imbricado em uma arte cada vez mais dependente de um conhecimento acumulado, semelhante ao desenvolvimento de uma linguagem própria, a um sistema lingüístico (e metalingüístico) que exclui todos os não-iniciados ou aqueles que não possuem pleno domínio dos códigos que determinam, alimentam (e retroalimentam) a práxis artística.

Outro aspecto a ser levantado em relação ao reconhecimento da obra artística como uma obra de arte é que é também nesse momento que a definição de Brandi de restauração propõe uma distinção clara entre **reparo** versus **restauração**. De acordo com sua teoria, o que diferencia "restauração" de "reparo" é exatamente quando,

em um determinado contexto, temos a oportunidade de diferenciar um objeto em dois aspectos distintos: **função e forma**. Quando estamos lidando com a função, a tarefa envolvida está mais relacionada com o reparo. Quando tratamos da forma, estamos no limiar da possibilidade de adentrar no universo da "restauração" propriamente dita. Novamente, a arte contemporânea coloca em dúvida todas essas noções pré-determinadas (vide Crimp 1993; McEvelley 1999; Braga 2005; Rush 2006). Não vamos nem abordar neste artigo, a questão contemporânea dos deslocamentos do foco da atividade artística para o "processo" (ou para o *work in progress*) ou da "desmaterialização da arte". Vamos nos ater apenas àquelas obras com uma existência real e concreta. No entanto, a problemática contemporânea já oferece subsídios suficientes para romper com todos os parâmetros de distinção entre função e forma.

Para Brandi, na obra de arte, o aspecto privilegiado por excelência é a forma. Nesse momento, está em jogo uma série de juízos de valor. O principal deles é o reconhecimento de um objeto especial como um produto também especial da atividade humana. É um juízo sobre determinado objeto que estabelece uma **exceção**. Aquele objeto é separado dos demais objetos também frutos da atividade humana como alvo de um novo foco de atenção (e atribuição de valor) e, conseqüentemente, como um ponto nevrálgico de uma nova preocupação: sua **preservação**. O juízo de "artisticidade" reconhece uma peça entre outras como propícia para uma nova contextualização. Não podemos nos esquecer que a arte contemporânea trabalha com a noção de contexto desde Duchamp. Não podemos mais ignorar o fato de que o espaço museológico altera o contexto de qualquer objeto que passa a integrar o seu acervo. Desde Duchamp (e os desdobramentos que culminaram na "arte conceitual"), é impossível ignorar que um objeto exposto em uma vitrine poderá vir a ser apreciado como "arte" (Renfrew 2003), independentemente de esse mesmo objeto ter sido classificado como artístico ou não. Mas por que o assunto "arte" se transforma em algo tão relevante para toda essa discussão? Quando Brandi separa os conceitos "**reparo**" e "**restauração**", ele também está produzindo uma nova abordagem entre "função" e "forma". Repara-se a função e restaura-se a forma. No entanto, o que dizer sobre obras contemporâneas que foram

criadas com a finalidade de serem vistas como “algo em funcionamento”, que dependem de mecanismos ou meios diversos (multimídias) para serem apreciadas? Ou o que dizer sobre uma “coisa para se usar, experimentar ou para produzir sensações”? Ao abrir espaço para a inclusão do espectador na constituição da obra de arte, Duchamp incluiu no processo artístico todos os mecanismos subjetivos da percepção sensorial e da interpretação.

Observa-se que, no momento da proposição de sua teoria, era importante para Brandi o reconhecimento de que um objeto artístico é alvo de um restauro e que os demais objetos podem ser “reparados” ou “consertados”. Assim, aprofundando em sua análise, os objetos artísticos são aqueles que devem ser reconhecidos em uma dúplici instância: **estética e histórica**. Esses passos da teoria brandiana seguem o seu próprio processo metodológico de raciocínio teórico. Outras pessoas poderiam objetar que a ordem de “regime de exceção” poderia ter sido criada exatamente por causa de uma dúplici instância estética e histórica estabelecida “*a priori*”. No entanto, didaticamente, a forma de exposição de Brandi é clara o suficiente para se perceber a probabilidade de que a ordem de todos esses fatores não era o objetivo primordial de sua teoria naquele instante. Importa muito mais perceber qual foi o trajeto que ele traçou para chegar em suas definições e que tais instâncias devem ser reconhecidas para se prosseguir com o seu pensamento. Percebe-se nitidamente uma estrutura dialética que se aprofunda cada vez mais em seus objetivos. No entanto, aproveitando essa discussão sobre a ordem de exposição das coisas, podemos inserir um comentário de que outros objetos, independentemente de serem considerados “objetos artísticos” também poderiam vir a ser apreciados em uma dúplici instância estética e histórica. Nessa brecha, poderíamos incluir todos os demais objetos (ou coisas) considerados de extrema **relevância cultural**<sup>4</sup> (e também passíveis de serem

(4) Terry Eagleton examina as várias noções e idéias de cultura e propõe o uso da palavra “o cultural” e não cultura, ou mesmo separa cultura e Cultura (com C maiúsculo) para contrapor as diferenças entre os aspectos abrangentes do “tudo vir a ser” da cultura, contra as especificidades do cultural ou da Cultura. Para Eagleton, o “cultural” é aquilo que podemos mudar, reconhecendo que a identidade do ser humano é dinâmica; a Cultura como um elo de ligação entre uma civilização específica e o espírito universal humano (Eagleton 2000).

preservados), independentemente do reconhecimento de uma instância de “**obra de arte**”. Isso permitiria, inclusive, a absorção de toda a produção da arte contemporânea que não estaria apta a se enquadrar nos conceitos brandianos de “obra de arte”. Bastaria que considerássemos como quesito principal a consistência (ou existência) física do objeto a ser preservado e que essa necessidade de preservação advém da consciência de “relevância cultural”.

Para Brandi, a real consistência física do objeto propõe a “**dialética da restauração**” conforme o estabelecido pelo autor: “a existência matérica é a circunstância que serve à **epifania da imagem**”. Imagem, para Brandi, é “*verdadeiramente e somente aquilo que aparece*”. E a consistência física, a existência matérica, é o próprio local em que a imagem pode se tornar manifesta. Ele diz que, assegurando a transmissão da imagem ao futuro pode-se garantir a recepção na consciência humana. É óbvia aqui, a consciência também de uma dupla instância de consciência humana: ao mesmo tempo em que se pode falar do indivíduo e sua responsabilidade particular, é importante perceber que a consciência humana precisa extrapolar a existência finita de cada indivíduo, ou seja, é necessário garantir uma possibilidade de transmissão dessa imagem para aqueles indivíduos que ainda não estão no plano existencial concreto (seres que existem apenas como possibilidades ou “potencialidades”). Nesse ponto, as responsabilidades ética e moral pairam sobre a necessidade de produção de um acúmulo externo patrimonial – uma **herança** – que sobreviva ou permaneça além da expectativa média de vida dos indivíduos (talvez se possa usar o termo “*heritage*” ou herança como a origem da constituição da própria noção de patrimônio<sup>5</sup>).

(5) Sobre o processo de acumulação de patrimônio, “Renfrew vai muito além, propondo uma revisão no sistema de fases cognitivas de Merlin Donald acrescentando mais uma transição caracterizada como a “revolução sedentária” antes da nossa fase atual de “cultura teórica” que utiliza meios simbólicos externos e sofisticados de armazenamento de informação, usualmente na forma de escrita e freqüentemente em sociedades urbanas. Nesse período sugerido por Renfrew é que realmente ocorre um aumento incrível na velocidade de interações entre o homem e o universo material. De acordo com a tese de Renfrew, foi com o desenvolvimento da vida sedentária que houve um maior envolvimento do ser humano com o mundo material. O uso de diferentes artefatos levou a uma nova gama de atividades e processos. É o período

Seria possível falar em “epifania da imagem” quando nos referimos a um objeto arqueológico ou etnográfico? É possível enxergar o objeto arqueológico ou etnográfico (no Brasil, por exemplo, considerando principalmente a riqueza da produção cerâmica, da plumária ou de adornos) sem reconhecer ali qualquer forma (ou olhar ocidental) de “artisticidade”? A partir de Duchamp, do *ready made*, do Cubo Branco,<sup>6</sup> ou seja, da noção da importância e da complexidade do contexto em que um objeto está posicionado, seria possível deixar de olhar para qualquer objeto existente sem negar-lhe a possibilidade de uma atribuição de um “juízo ou valor artístico”? Poderíamos reconhecer em um objeto arqueológico ou etnográfico a dúplice instância estética e histórica? Brandi, em sua teoria, não menciona casos específicos relacionados com os objetos etnográficos. Quanto à arqueologia, ele faz muitas observações que já permitem colocá-la como passível de receber os mesmos cuidados e analogias. Talvez, pelo contexto italiano, em que as escavações revelaram muito cedo um “patrimônio” que foi considerado imediatamente como “artístico”. No entanto, Brandi já estabelecia o grande temor de as escavações acontecerem independentemente de uma “*necessária progressividade na operação de restauro*”, como se elas pudessem acontecer como processos

---

caracterizado pelas invenções de valores, cuja principal aquisição foi o desenvolvimento de símbolos materiais, repositórios de valores, símbolos de poder, prestígio, *status* etc.. Hoje nascemos em um mundo de artefatos (e instituições) prontos. O modo como aprendemos a usá-los nos transforma naquilo que somos. Trata-se de um processo acumulativo. A ironia de todo o processo é que os humanos fazem os artefatos e depois o mundo dos artefatos forma (ele usa a palavra “*shapes*”) os humanos. (...) As relações sociais e simbólicas acabam se transformando em forças autônomas de um mundo artificial dos artefatos (e instituições) que criamos. Dentro dessa lógica, conceitos como propriedade, por exemplo, trouxeram a noção de residência permanente. (...) A propriedade acaba se transformando na mais reconhecível evidência de notável grau de sucesso. Nesse contexto, a acumulação e exibição de bens materiais desejáveis e o seu consumo se transformam em uma das forças de motivação da atividade humana”. (Braga 2004: 363; Renfrew 2003).

(6) Cubo Branco se refere ao espaço neutro e ideal da arte contemporânea. Para maiores esclarecimentos, vide: O’Doherty 2000/2002.

autônomos que prescindam da restauração. Brandi afirma que “*não é a escavação que tem precedência sobre o restauro, mas a própria escavação é tão-só a fase preliminar da progressiva reatualização da obra de arte na consciência, de que o sepultamento a subtraiu. Por isso, a escavação é apenas o prelúdio do restauro, e não pode considerar a restauração como uma fase secundária ou eventual. Começar uma escavação nesses termos não é obra nem de pesquisa histórica, nem estética, mas uma operação inconsciente, cuja responsabilidade social e espiritual é gravíssima, porque é indubitável que aquilo que se encontra soterrado está muito mais protegido pelo prosseguimento de condições já estabilizadas do que pela ruptura violenta dessas condições que a escavação produz.*” (Brandi 2004: 92).

Prosseguindo com o raciocínio de Brandi, ele afirma que se restaura somente a “matéria da obra de arte”. E essa mesma matéria que serve à “epifania da imagem” propõe mais duas instâncias para a discussão: **estrutura e aspecto**. De acordo com a teoria brandiana, na obra de arte o aspecto prevalece sobre a estrutura. Na arte contemporânea, assim como nos objetos arqueológicos e etnográficos, muitas vezes a estrutura e o aspecto são instâncias muito complexas de serem isoladas. E o que dizer, então, sobre aqueles objetos em que aspecto e estrutura se equivalem? A única coisa a mencionar é que, nesses casos, teríamos que nos apropriar da visão contemporânea de que a obra de arte pode ser produto de uma designação e escolha de um artista (como Duchamp e vários outros demonstraram), ou seja, qualquer coisa pode ser uma obra de arte, desde que assim o queira algum artista ou alguma relação complexa validada pelo “contexto do sistema artístico”. Nesse sistema, a relação entre as coisas acaba se tornando mais importante do que a coisa em si.

Mas não se pode também esquecer que Brandi ainda se refere à dúplice historicidade do objeto: o ato de sua formulação e o momento presente (o tempo e o lugar em que ele está naquele exato momento de “contemplação”). Se aplicarmos também esse raciocínio para a arte contemporânea, objetos etnográficos e arqueológicos, observa-se que a “**designação**”, “**coleta**” ou “**escavação**” não coincidem exatamente com o momento de formulação de um determinado objeto. Mas qual é o aspecto que confere legitimidade para

os objetos advindos de todos esses processos? Não seria o momento de entrada em uma instituição responsável pela salvaguarda de um artefato (ou determinado "objeto artístico") a instância que confere a ele um novo caráter, um juízo de exceção? Um objeto de um acervo museológico é diferenciado dos outros, por mais semelhante aos demais que ele possa ser, exatamente por ele ser um "objeto de museu" (com todas as conseqüências advindas desse novo *status*). Não seria o ato de uma incorporação de uma obra a um acervo (seja qual for a procedência, desde a aquisição, doação, transferência até uma coleta etnográfica ou mesmo de uma escavação arqueológica) o momento que desencadearia uma série de processos que culminaria em uma mudança de caráter contextual daquele artefato? Não seria a incorporação desse objeto ao patrimônio de uma instituição de caráter preservacionista o momento que possibilita a esse bem ser uma exceção e, portanto, sujeito a uma multiplicidade de ressignificações?

Os olhares dos profissionais de museus (e instituições de salvaguarda), do arqueólogo, do etnólogo e do conservador estariam isentos de uma série de juízos de valor, incluindo o estético? Ou o juízo estético seria apenas mais um dos juízos derivados da mudança de status (científico, museológico, expográfico etc.) de um objeto?

Se alterarmos a proposta brandiana de juízo de artisticidade para um juízo de "**relevância cultural**" não se poderia aplicar alguns conceitos da teoria da restauração aos objetos arqueológicos e etnográficos, além daqueles inclassificáveis objetos artísticos da contemporaneidade?<sup>7</sup> Nesse juízo de relevância cultural, a restauração estabeleceria o momento de "reconhecimento" da dúplici instância de um objeto enquadrado como pertencente ao acervo de uma instituição responsável por sua preservação: **estética e histórica**. Se alguém criou/organizou uma coleção, em nosso caso, um colecionador do século XXI (que pode ter colecionado qualquer tipo de objeto), um arqueólogo ou um etnólogo,<sup>8</sup> o fato digno de nota é que tais

objetos foram removidos de seu contexto originário e transferidos para um local de guarda de coisas sob um determinado regime de exceção: um regime caracterizado, em primeiro lugar, por uma missão de preservar e transmitir ao futuro determinadas coisas consideradas "relevantes", culturalmente falando. A partir daquele momento, a preservação (ou salvaguarda) se impõe como a mais importante missão institucional, pois de alguma forma, houve um juízo individual,<sup>9</sup> em um determinado momento, que impôs que tais coisas representam valores importantes e relevantes que deveriam ser salvaguardados, não importando se os reconhecemos como valores artísticos ou não. A instituição museológica (ou "cultural") quando aceita receber tais objetos, está imediatamente confirmando o valor de um juízo inicial de um indivíduo (e poderia ser um "grupo de indivíduos"), de um "coleccionador" (generalizando aqui como "coleccionador" qualquer indivíduo que reúne um conjunto de objetos com objetivos variados, mas que acabam adquirindo uma determinada importância garantindo-lhes o direito ou o dever de serem preservados). O museu, nesse caso, recebe uma missão que havia se instituído em uma consciência singular em uma primeira instância e que, a partir de agora, passa a pertencer a uma consciência universal como um **lugar** de "reconhecimento de exceção", por excelência.

Antes desse reconhecimento, de acordo com a teoria brandiana, a obra de arte é obra de arte apenas potencialmente, na medida em que ela apenas existe na **medida em que subsiste**. Desse mesmo modo, assim como o objeto artístico contemporâneo precisa do reconhecimento complexo do "sistema das artes" para ir para um museu, o objeto arqueológico ou etnográfico apenas passa a ser objeto arqueológico a partir da escavação e objeto etnográfico a partir de uma coleta, ou seja, em todos os casos, os objetos necessitam de um momento de **reconhecimento metodológico**, da emissão de um **juízo**, de uma **contextualização**. Como Brandi mesmo ressalta, antes da escavação, os objetos arqueológicos ainda não foram trazidos à consciência. O mesmo ocorre

(7) Estabelecendo como contemporaneidade o momento de redação deste artigo, ou seja, início do século XXI.

(8) Entendendo a coleção arqueológica ou etnográfica como o conjunto de objetos provenientes das pesquisas desses profissionais que foi incorporada por alguma instituição.

(9) Para não deixar dúvidas, o termo indivíduo aqui poderia ser substituído por "uma equipe de indivíduos", em caso de pesquisas arqueológicas ou etnográficas, sem prejuízo do raciocínio empregado.

com o objeto etnográfico: na aldeia indígena, quando em uso, os objetos etnográficos não são objetos etnográficos, são objetos com funções específicas e com atributos específicos dentro do contexto em que eles são utilizados. Especificamente no caso dos objetos etnográficos no Brasil, os índios raramente possuem casas de cultura, museus,<sup>10</sup> ou mesmo laboratórios de conservação e restauro. Eles não restauram. Eles não preservam as coisas da forma como nós (“seres institucionalizados”) preservamos. Eles jogam fora o que não presta mais ao uso e refazem um novo artefato para substituir aquele descartado. Enfim, eles são livres para agir, conforme suas próprias demandas culturais. Eles preservam a técnica de construção (como ocorre também com alguns costumes milenares orientais). Eles não fazem “arte” (dentro do nosso conceito “institucionalizado” de arte). Eles fazem as coisas como eles acreditam (“experenciam”) que precisam e devem ser feitas porque precisam e devem ser do modo como foram feitas. “*Os adornos introduzidos num cerimonial vivem sob um estatuto de proteção durante o tempo a que servem o ofício. Depois, são largados. Guardam a duração de uma pintura corporal. A participação lhes dá vida. A museologia pertence a um regime de vida em que a acumulação de bens desempenha um papel fundamental e no qual a escolha se efetua na direção do tudo ter em detrimento do tudo ser do índio*” (Aguilar 2000: 33). Portanto, antes do reconhecimento de algum tipo de juízo, de algum caráter de exceção, os objetos somente podem ser “reparados”, “consertados”, “refeitos” ou “descartados”.

(10) Apesar de algumas iniciativas nesse sentido já começarem a funcionar, como na aldeia Meruri, da etnia Bororo, com uma óbvia e nítida influência e incorporação de alguns de nossos valores e juízos, conforme a atuação da Profa. Dra. Aivone Carvalho. Em um workshop ministrado por este conservador em novembro de 2003, no Museu Dom Bosco, em Campo Grande (MS), ocorreu uma iniciativa pioneira, que foi a introdução aos conceitos e práticas da conservação para funcionários e estagiários do próprio museu, de instituições vizinhas e com a presença de quatro convidados indígenas representantes das etnias Bororo, Erikbatsa e Xavante. Sabe-se que Lux Vidal e Lúcia van Velthem também trabalham com uma iniciativa de construção de um museu indígena cujo acervo será formado e gerenciado por eles próprios, no Oiapoque (vide referências bibliográficas).

De acordo com Brandi, existe um reconhecimento indissolúvel entre a restauração e a obra de arte, “pelo fato de a obra condicionar a restauração e não o contrário”. Não seria esse o mesmo caso da inclassificável arte produzida a partir do final do século XX e início do século XXI, além dos objetos arqueológicos e etnográficos em uma instituição responsável pela sua salvaguarda? Não seria o fato de também ser necessário preservá-los, a principal razão para a aplicação de um tipo de **juízo de exceção**? Reconhecendo-os como exceções, não seria necessário também reconhecer uma instância de “necessidade de restauro”?

Se a imagem é produzida pela matéria-prima em si, como ocorre muitas vezes na arte contemporânea ou nos demais objetos relevantes (culturalmente falando), então não há como falar em aspectos duplos, como na pintura, entre “estrutura” e “aspecto”. O aspecto, na maioria das vezes advém da estrutura em si (como em uma cerâmica, um têxtil ou uma cestaria, por exemplo). Então, a compreensão da dialética da restauração que impõe a prevalência do aspecto sobre a estrutura teria que ser revista e ampliada.

O segundo princípio da teoria da restauração de Brandi é:

2 – 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.

Para prosseguir no raciocínio, temos que partir de um acordo de “reconhecimento do juízo de exceção” também para os objetos arqueológicos e etnográficos, ou seja, o fato da coleta (ou escavação) e incorporação de um artefato ao acervo de uma instituição responsável pela sua salvaguarda é o momento que confere legitimidade (e traz a especificidade da “exceção”) a um objeto (etnográfico ou arqueológico). Então, a partir disso, temos que ter uma consciência de muita precaução para pensar nas instâncias e atividades de restauração que podem produzir um falso artístico e um falso histórico ou mesmo no cancelamento dos traços ou evidências da passagem do tempo. Dentro desse pensamento, no juízo brandiano, quaisquer substituições de matérias-primas desgastadas (ou perdidas) por outras novas, mesmo que idênticas ou semelhantes, irão constituir um “refazimento” e

não uma “restauração”. É isso que Brandi chama de “falso histórico” e “falso estético”, “pois mesmo a matéria-prima sendo a mesma, de modo algum ela será a mesma, pois sendo ‘historicizada’ pela obra atual do homem, pertencerá a esta época e não àquela mais longínqua, e por mais que seja quimicamente a mesma, será diversa e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico ou estético”. Se a restauração, para representar uma operação legítima não deve presumir o tempo como reversível e nem a abolição da história, o que fazer então? Tudo, inclusive as intervenções que aquele artefato sofreu, acaba fazendo parte da história daquela peça, e toda e qualquer remoção de intervenção deve ser também uma exceção e não uma regra, conforme a teoria brandiana. No entanto, como a própria teoria de Brandi está privilegiando a instância estética que permite (ou produz) a epifania da imagem, ou aquele átimo de segundo na consciência em que uma obra é reconhecida como obra de arte, a restauração ocorre exatamente na matéria que permite essa difusão da imagem. Brandi estabelece que a restauração é feita em função da própria **atualização** da obra de arte na consciência de quem a reconhece como tal. Nada poderia ser mais subjetivo do que esse momento. Se o que está em jogo são conceitos tais como “reconhecimento” e “atualização”, percebe-se que, mais uma vez, volta-se para um processo de emissão de juízos; tais juízos não estão isentos de uma atuação crítica e é nessa atuação crítica que se poderá legitimar qualquer tipo de intervenção.

Nos objetos arqueológicos e etnográficos, muitas vezes as características duais como forma e função, estrutura e aspecto, instâncias estéticas e históricas tendem a convergir para questões que implicam relações muito mais complexas. É por isso que é muito difícil falar em prevalência de um dos aspectos sobre os demais. Eles tendem a viver em um equilíbrio simbiótico (para usar uma metáfora). Se um dos aspectos passa a prevalecer, corre-se o grande perigo, usando o imperativo categórico kantiano, de perder-se a legitimidade do objeto coletado (ou escavado) por algum etnólogo (ou por um arqueólogo) em um determinado momento, em certas circunstâncias e em um estágio X de sua existência, entendendo que esse estágio X é o estado em que aquele objeto veio a ser coletado (ou recuperado ou redescoberto por uma escavação), se era novo (fabricado para o etnólogo, ou

sem marcas de utilização, de acordo com pesquisas arqueológicas) ou se era de uso (testemunhado por um etnólogo ou através das evidências recuperadas pela imensa gama de possibilidades de pesquisas científicas), passou por determinado processo ritualístico, foi trocado (por qual outro objeto ele foi trocado?), subtraído violentamente, abandonado, perdido ou mesmo se foi descartado devido à falta de condições de uso (ou falecimento do antigo proprietário etc.).

O mesmo raciocínio pode ser aplicado para os objetos complexos produzidos pela arte contemporânea, principalmente aqueles que resultam de trabalhos com elementos diversos visando à produção de uma determinada emoção ou experiência estética no espectador. Se subtrairmos o poder de funcionalidade de tais elementos em detrimento apenas do aspecto da coisa em si, poderemos subtrair também toda a razão de sua produção, enfim, a potencialidade que os artistas atribuíram a determinados objetos para produzir experiências ou vivências ordenadas, classificadas e entendidas por um sistema complexo, chamadas e reconhecidas como ARTE.

## Conclusão

Reconhecendo que os objetos arqueológicos e etnográficos, assim como aqueles complexos e inclassificáveis sistemas da arte contemporânea, também estão sob um regime de exceção, dentro do contexto museológico, tendo em vista sua preservação para as gerações futuras, concluímos que podemos, sim, utilizar o termo “restauração” para designar os processos necessários de intervenção direta visando a salvaguarda. Tais procedimentos também exigirão um “momento metodológico” em que esses objetos serão submetidos a um juízo de reconhecimento de sua natureza especial e sua relevância cultural para a posteridade (*heritage* = herança = patrimônio cultural).

Então, concluímos que o restaurador de tais objetos será aquele profissional que deve ser capacitado a emitir um juízo crítico, para realizar uma mediação entre todas as instâncias envolvidas. Sim, a intermediação e o juízo crítico são duas das funções mais importantes e subestimadas dos profissionais da conservação – entendendo a restauração como uma atividade englobada por esta última (Braga 2003). Essa tem sido uma

tendência mundial, mesmo que ainda não muito divulgada e estabelecida em nosso país. A operação de restauro e todas as atividades de conservação, incluindo aquelas preventivas poderiam ser consideradas como atos de mediação. É nesse instante que toda a formação ética e moral desse profissional começa a fazer um sentido maior. Pois a intervenção de restauro estabelece momentos de um julgamento cujo processo deve determinar as condições necessárias para a fruição de uma obra como imagem e como fato histórico (e científico?). E na restauração, muitas vezes o resultado de um juízo crítico produz ações sobre os objetos com efeitos e repercussões irreversíveis. É nesse átimo de possibilidade de irreversibilidade do resultado de determinadas ações que reside o grande potencial polêmico das ações da restauração. É nessa potencialidade de irreversibilidade dos resultados de uma atuação especializada que o processo de formação profissional deve ser priorizado. Deve

estar em jogo a focalização de uma consciência crítica que privilegia, na maioria dos casos, a **dúvida** e a **incerteza** (Crimp 1993; McEvelley 1999; Braga 2005).

Em última instância, o conservador deve ter a capacidade de trabalhar com as hipóteses permeadas de dúvidas e incertezas para emitir um juízo crítico com a maior gama de possibilidades de atingir um **ponto neutro** (Nagel 2004) (ou o mais próximo possível de um ideal de neutralidade), obviamente auxiliado por todas as partes (e instâncias) envolvidas. É por isso que na conservação científica (que é o termo empregado para a disciplina exercida por um restaurador na atualidade) se fala cada vez mais no profissional de conservação como um mediador, como um juiz de todas aquelas prováveis e complexas polaridades que se estabelecem a partir daquele ato inaugurado por uma sentença de **juízo de exceção** emitida, em algum momento, por um outro indivíduo (que não deixa de ter também todo um processo de responsabilidade ética).

BRAGA, G.B. "Brandi Theory of Restoration": an approach to artistic, archaeological and ethnographic objects. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 337-346, 2005-2006.

**ABSTRACT:** The Brandi restoration theory was written based on two fundamental principles applied specifically to the **work of art**, an object that is submitted on an exception critical judgment point of view among all the others objects produced by the human being. The contemporary art put in doubt all the possibilities of definition about what is a work of art. This article, beyond the discussion about the contemporary artistic context, tries to verify the possibility of applying this theory to the use of the word "restoration" for archaeological and ethnographic objects within the museological context, in the same perspective of the work of art.

**UNITERMOS:** Conservation and restoration of archaeological and ethnographic objects – Theory of restoration – Contemporary art, archaeology and ethnology.

### Referências bibliográficas

- AGUILAR, N.  
2000 Artes Indígenas – Mostra do Redescobrimto. N. Aguilar (Org.) *Mostra do Redescobrimto: artes indígenas*. Fundação Bienal de São Paulo – São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. 216 pp.
- BRAGA, G.B.  
2003 *Conservação Preventiva: acondicionamento e armazenamento de acervos complexos em*

- Reserva Técnica – o caso do MAE/USP*.  
Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- 2004 Resenha: *Figuring It Out – What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*. London: Thames & Hudson, 2003. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 361-364, 2004.
- 2005 Mais ou menos três reflexões para um museu de arte contemporânea no século XXI. *Cadernos do CEOM*. Chapecó, Argos, 21: 195-226.
- BRANDI, C.  
2004 *Teoria da Restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Apresentação Giovanni Carbonara. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- CARVALHO, A.; OLIVEIDASILVA, D.L.; BRAGA, G.B.  
2004 Perspectivas recentes para a curadoria de coleções etnográficas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 279-289.
- CRIMP, D.  
1993 *On The Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- EAGLETON, T.  
2000 *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- MARTINS, M.H.P.  
1997 Políticas Culturais de Conservação de Patrimônio: Caso do Mobiliário. Tese de Livre Docência. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- MCEVILLE, T.  
1999 *Sculpture in The Age of Doubt*. New York: Allworth Press.
- NAGEL, T.  
2004 *Visão a partir de lugar nenhum*. Tradução de Silvana Vieira; revisão técnica de Eduardo Gianetti da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção mesmo que o céu não exista).
- O'DOHERTY, B.  
2000 *Inside the White Cube – The Ideology of The Gallery Space*. Expanded Edition. Introduction by Thomas McEvelley. California: University of California Press.
- 2002 *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. Introdução de Thomas McEvelley; tradução Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Fajardo; apresentação Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes.
- RENFREW, C.  
2003 *Figuring It Out – What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*. London: Thames & Hudson. 244 pp.
- RUSH, M.  
2006 *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylena Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes.

Recebido para publicação em 30 de junho de 2006.