

Teorias do restauro

Aline Montagna da Silveira

Introdução

O texto a seguir propõe uma reflexão sobre as teorias do restauro. Inicia destacando o surgimento do restauro como postura teórica no século XIX e comentando o pensamento dos precursores dessa disciplina: Viollet-le-Duc e John Ruskin. Traça um paralelo entre as suas divergências, salientando as suas contribuições para o pensamento atual. Descreve a postura teórica de Camillo Boito e Alois Riegl na virada do século. Apresenta o pensamento de Gustavo Giovannoni e a teoria de restauro de Cesare Brandi. Propõe uma reflexão sobre a contribuição desses autores para a atualidade, demonstra a legitimidade das intervenções propostas por Brandi e enfatiza os motivos pelos quais algumas posturas teóricas não podem ser aceitas pela cultura contemporânea.

O restauro estilístico e o restauro romântico

A compreensão do restauro como uma disciplina ocorre no século XIX, quando este é sistematizado sobre a forma de teoria. Até esse momento muitos monumentos eram restaurados, mas essas intervenções não eram baseadas em um referencial teórico. Poderiam estar relacionadas à preservação de um local considerado sagrado ou a modificação de uma paisagem com o intuito de modernizá-la, como ocorria nas obras do período renascentista. Não havia nessas propostas uma reflexão teórica sistematizada que definisse como atuar sobre as preexistências.

Somente no século XIX surgem as primeiras posturas teóricas com relação ao restauro. Após a Revolução Francesa, todos os bens da nobreza e da igreja são transferidos para o Estado e surge a problemática do que fazer com esses bens. Como inventariá-los e catalogá-los? Torna-se necessário definir uma forma de agir com relação a esse acervo. São criados na Europa uma série de institutos, comissões e comitês com o objetivo de regulamentar a documentação desses bens.

Nesse período surgem as primeiras posturas teóricas relativas às intervenções, resultantes do pensamento de dois personagens do restauro: o arquiteto francês Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc e o crítico de arte inglês John Ruskin¹.

Segundo Viollet-le-Duc (1996:7), "restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restituí-lo a um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento." Ele preserva os edifícios porque neles está a fonte do conhecimento. Os

monumentos são o local onde irá estudar as leis que regem as construções góticas.

Viollet-le-Duc entende que o estilo condiciona a intervenção de restauro. Segundo Patetta (1984) ele entende por estilo, em uma obra de arte, a manifestação de um ideal baseado em um princípio. O estilo reside na distinção da forma, é um dos elementos essenciais da beleza, porém não constitui por si mesmo a beleza.

De acordo com Dourado (Viollet-le-Duc, 1996), Viollet-le-Duc preconiza uma postura de oposição ao ornamento, defendendo a estrita vinculação da forma à função, da forma à estrutura, da forma ao programa. Para ele, o arquiteto verdadeiramente moderno terá que conhecer a lógica que preside as construções góticas, buscando seus princípios construtivos nos próprios monumentos. Viollet-le-Duc reconhece que o restauro é uma prova muito dura para o edifício, mas é necessário para a sua manutenção. Segundo ele, cada edifício deve ser restaurado dentro do estilo que lhe é próprio. O arquiteto encarregado da intervenção de restauro deve possuir experiência e conhecer os processos construtivos gerais e particulares dessa arquitetura sobre a qual irá atuar.

“Uma vez que todos os edifícios que se restauram tem uma utilização, são destinados para um serviço, não se pode negligenciar esse aspecto de utilidade, para fechar-se inteiramente no papel do restaurador de antigas disposições fora de uso. Saído das mãos do arquiteto, o edifício não pode ser menos cômodo do que antes do restauro [...] o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria, se retornando ao mundo, lhe fossem dados os mesmos programas que nos são apresentados.” (Viollet-le-Duc, 1996:26).

O restauro proposto por Viollet-le-Duc é conhecido atualmente como restauro estilístico. Analisando-se sua obra pode-se dizer que ele contribuiu em muitos aspectos para o restauro atual: é o teórico que introduz uma prática de conservação dos monumentos, que propõe a atitude crítica no restauro e que desenvolve uma postura teórica que corresponde a intervenção prática. A documentação exaustiva, tanto do monumento como da intervenção de restauro, é uma prática que surge a partir de seus trabalhos (auxiliada pelo surgimento da fotografia). O registro científico das intervenções sobre o edifício, apesar de ser realizado de outra forma no momento atual, já era fundamental em sua época.

Mas suas intervenções apresentavam algumas características que não são legítimas nos dias de hoje. Entre elas, a perda da individualidade da obra e do artista (o restauro como intervenção no processo criativo), a compreensão da arquitetura como ciência e a perspectiva evolucionista que orientava seus trabalhos. Ele entendia que se o arquiteto restaurador conhecesse profundamente a arquitetura na qual fosse intervir, poderia prever todas as situações e ter todas as soluções para os problemas.

John Ruskin combatia arduamente as propostas defendidas por Viollet-le-Duc. O restauro inglês, conhecido como restauro romântico ou anti-restauro, entendia que as intervenções sobre os monumentos acabavam por destruí-los e que se devia conferir uma dimensão histórica à arquitetura, através da sua conservação. Na lâmpada da memória, Ruskin manifesta esse posicionamento.

"É naquela dourada pátina imposta pelo tempo, que devemos procurar a verdadeira luz, a verdadeira cor e a verdadeira preciosidade da arquitetura. Até que um edifício não tenha assumido esse caráter, até que não tenha sido confiado a fama e consagrado pelas ações dos homens, até que seus muros não tenham sido testemunha de sofrimento e os seus pilares não se tenham erguido sobre a sombra da morte, ele não terá senão que a sua própria existência, destinada como é, a durar mais tempo que os objetos naturais do mundo circundante, até que possa ser presenteado com aquele tanto de linguagem e de vida [...] É para esses longos tempos, portanto, que devemos edificar." (Ruskin, 1996:17).

O tempo para Ruskin adquire uma importância fundamental pois confere o caráter à arquitetura. O restauro tenta abolir o tempo transcorrido, criando uma falsidade histórica. É uma das maiores mentiras que um edifício pode sofrer. Para Ruskin, não temos o direito de tocar nos edifícios, pois esses não são nossos, mas pertencem em parte aqueles que os construíram e em parte a todas as gerações que virão depois de nós.

"Nem o público, nem aqueles a quem é confiado a conservação dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra restauro. Ela significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição no fim da qual não resta nem ao menos um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos. Não nos enganemos numa questão importante: é impossível em arquitetura restaurar, como é impossível ressuscitar os mortos [...]. Aquilo sobre o qual tenho insistido, indicando como a vida do todo, aquele espírito que somente nos é chegado pelas mãos e olhos do executor, não pode nunca ser restituído. Talvez uma outra época possa produzir um outro espírito, e então se tratará de um novo edifício; mas não se pode fazer apelo ao espírito dos executores que estão mortos, e não se pode lhes pedir para guiar outras mãos e outras mentes." (Ruskin, 1996:25).

O restauro era entendido como a maior ofensa que uma obra poderia sofrer. Para Ruskin, restauro era sinônimo de destruição, de perda da obra e consequentemente, de seu valor. Ele critica abertamente a posição de Viollet-le-Duc, ao afirmar que é impossível pensar como aqueles que construíram os monumentos, fazendo uma analogia com a impossibilidade de ressuscitar os mortos. Defende a importância do aspecto da obra, destacando o valor da matéria da qual essa se constitui.

"Que reprodução se poderá executar de superfícies que estão consumidas de meia polegada? Todo o inteiro requinte do acabamento de superfície da obra estava exatamente naquela meia polegada que se foi. Se tentares restaurar aquele acabamento, não podeis fazê-lo senão arbitrariamente. Se copiares aquilo que se permaneceu, assegurando o máximo possível de fidelidade (e que atenção, ou meticulosidade ou custo está em condições de garantir-lo?), como pode a nova obra ser melhor que a velha? E no entanto, naquela velha havia um quê de vitalidade, um quê de misterioso e sugestivo vestígio daquilo que ela foi, e daquilo que se perdeu; um quê de suavidade naquelas linhas macias modeladas pelo vento e pela chuva, que não pode ser encontrada na brutal dureza do entalhe novo." (Ruskin, 1996:25-26).

A importância destinada à permanência da pátina, como elemento que confere autenticidade à matéria assim como o valor histórico a ela atribuído foram essenciais e aparecem hoje em dia reafirmados na teoria brandiana. Para Ruskin, o tempo é fundamental. O monumento deve saber envelhecer, guardar as marcas do tempo e incorporá-lo a sua história.

Alois Riegl² contribuiu para a afirmação da importância do tempo na obra de arte. Para ele a obra possui valor de antiguidade. Defende de forma decisiva a valorização da historicidade do monumento, mas de forma diferente de Ruskin: não quer que todos os monumentos virem ruínas, mas salienta a importância da antiguidade da obra. Outra contribuição importante de Riegl diz respeito à espacialidade do monumento. Ele destaca que a espacialidade de uma obra ultrapassa o limite físico de seus muros, interagindo com o ambiente que se encontra ao seu redor e que se torna essencial a sua percepção.

O restauro moderno e o restauro científico

O arquiteto italiano Camillo Boito propõe uma sutura entre os pensamentos de Ruskin e Viollet-le-Duc. Defende a idéia de que enganar os contemporâneos é uma vergonha e por isso ressalta a importância da autenticidade da matéria. Segundo ele, é melhor conservar do que restaurar um monumento. O problema do restauro moderno proposto por Boito é que não afirma a marca de seu tempo. É uma intervenção sem época e sem estilo, onde são utilizados critérios como a tinta neutra, as formas simplificadas, os materiais contemporâneos (datados, porque de outra forma não é possível precisar a sua época). O que acontece nesse período é uma arquitetura sem personalidade, um restauro que tenta não se comprometer com a problemática na qual se insere.

Boito divide o restauro em três tipos de intervenção: o restauro arqueológico (que diz respeito a conservação de ruínas), o restauro pictórico (em edifícios medievais, onde deve ser mantido o aspecto, como garantia da autenticidade da obra) e o restauro arquitetônico

(de obras a partir do renascimento). Essa divisão será ampliada por Giovannoni (o que não resolve o problema do restauro, pois trata de critérios de intervenção e não de uma teoria). Apesar de sua imparcialidade, Boito assegura a importância de conservar o aspecto artístico e pictórico da obra (através da sedimentação da pátina).

Gustavo Giovannoni, arquiteto italiano, modifica a divisão proposta por Boito em relação aos edifícios. Para ele os monumentos podem ser enquadrados em três grupos: monumentos segundo o seu estado de conservação (mortos e vivos), monumentos segundo a importância (maiores e menores) e intervenções (restauração de consolidamento, de recomposição, de liberação, de completamento e de inovação). O que propõe é uma receita, um conjunto de regras para agir em relação aos monumentos. Seu posicionamento, denominado restauro científico, entra em crise após a Segunda Guerra Mundial devido ao grau de destruição das cidades. Seus princípios demonstraram a ineficácia de abordar o restauro a partir de uma normativa.

O problema dessa postura está na classificação proposta, ao permitir que intervenções em monumentos menores possam ser realizadas de forma simplificada (restauro “neutral”) mas, em edifícios importantes, devam ser orientadas por documentações precisas e confiáveis (restauro por analogia). Giovannoni não consegue sistematizar uma teoria sobre o assunto. Entre as críticas a sua proposta destacam-se: a intervenção no processo de criação da obra (restauro competitivo), as reconstruções, a falta de personalidade e a ausência de posicionamento. Ele não entende o restauro como uma intervenção que necessariamente faz parte da história da obra e que, portanto, deve deixar a marca de sua época sobre esse monumento.

Alguns procedimentos adotados hoje em dia, como a prospecção de paredes³ para identificar a cor original e utilizá-la nas intervenções (existe a cor original? Será que essa cor que se presume ser a original não passou por vários anos de sol e chuva, e não perdeu a sua tonalidade original?), a reconstituição de elementos como eram no passado (a partir da cópia de fotografias e outros registros, produzindo um falso histórico e estético), a pintura de paredes com tinta plástica nova (eliminando a pátina) ou o ato de arrancar o reboco e refazê-lo, porque apresenta problemas de umidade (eliminando as marcas do tempo e a matéria como aspecto da obra de arte) são atitudes de quem realmente entende o ato de restaurar a arquitetura e a cidade como obras de arte? Um dos maiores problemas que existem atualmente e que acabam degradando cada vez mais esses bens são exatamente esse tipo de intervenção.

Mas os posicionamentos em termos de restauro não são unâimes. A escola francesa por exemplo, admite a limpeza de seus monumentos, devido a problemas como a poluição atmosférica. A cada cinco anos, técnicos especializados limpam as paredes de Notre-Dame com jato de areia. Para eles, o aspecto da obra não é importante, pois após cada

limpeza a catedral fica nova. Mas será que esse tipo de procedimento, apesar de embasado em técnicas científicas avançadas, não comprometerá a obra para o futuro? Essa cultura acredita que esses procedimentos não comprometem os monumentos, pois para eles aspecto e estrutura são a mesma coisa e o tempo é algo reversível.

Essa postura é completamente oposta a adotada pela escola italiana, que aceita a subjetividade e a diferenciação entre aspecto e estrutura na obra de arte. Um dos seus principais representantes é o crítico de arte Cesare Brandi. A contemporaneidade de trabalho de Brandi advém do fato de ser um restauro crítico, que se propõe a debater a cultura atual e de ser criativo, ao compreender a criação artística que está se produzindo nesse momento, inserindo a obra no presente, no hoje.

A teoria de restauro de Cesare Brandi

Brandi inicia sua teoria conceituando a restauração. Para ele, "o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dupla polaridade estética e histórica, visando a sua transmissão ao futuro." (Brandi, 1977:6).

Segundo essa definição, a restauração possui dois momentos distintos: o primeiro diz respeito ao reconhecimento da obra de arte e o segundo relaciona-se com a atividade prática do restauro. Em outras palavras, o que se afirma é que antes da intervenção existe um primeiro restauro (restauro enquanto imagem), quando o indivíduo, sujeito do processo de percepção, depara-se com a obra e, no seu olhar, a reconhece como obra de arte.

Mas que especiais objetos são esses que se reconhece como obras de arte? Brandi propõe uma divisão dos objetos produzidos pelo homem: os manufaturados industrialmente e as obras de arte⁴. Quanto aos primeiros, entende que devem ser reparados ou restituídos ao seu aspecto primitivo, pois a funcionalidade é sua característica principal. Em relação aos segundos, a funcionalidade passa a ser um aspecto secundário e torna-se imprescindível a sua restauração.

Destaca que a arte é o especial produto da espiritualidade humana, do qual não se interroga a essência nem o processo criativo que a produziu, mas que passa a fazer parte do particular estar no mundo de cada indivíduo. A obra de arte recria-se cada vez que é experimentada esteticamente. Os olhares e as épocas mudam, mas o reconhecimento que lhes confere a característica do artístico mantém-se no tempo. Como produto da atividade humana, torna-se necessário equalizar na obra de arte as duas instâncias que se apresentam: a instância estética (fato básico de qualidade do artístico, pelo qual um artefato é considerado obra de arte) e a instância histórica (que corresponde a um produto

realizado em um certo tempo e lugar e que se encontra em certo tempo e lugar). No olhar de Brandi, a instância estética possui sempre predominância sobre a histórica, por tratarem-se de obras de arte.

Entendendo-se o restauro como o ato de reconhecimento da obra, destaca-se a importância da conservação da imagem para a sua apreciação. Ao passar desse primeiro momento para o restauro como atividade prática, a matéria que serve de suporte à manifestação da imagem adquire uma importância fundamental, pois representa o tempo e o lugar da intervenção restauradora.

Em relação à obra de arte, entende-se que matéria é o meio físico que a imagem necessita para se manifestar. A matéria é um meio, do qual a imagem é o fim. Na obra de arte, desdobra-se em aspecto e estrutura. O aspecto é aquilo que se vê, a matéria transformada em imagem, e a estrutura é a matéria que serve de suporte à manifestação dessa imagem.

Mas o que acontece quando a matéria se encontra deteriorada por agentes externos e a obra resulta fragmentada, ou reduzida a ruínas? Segundo Brandi, a obra de arte possui uma unidade que se refere a um todo, que configura uma síntese. Essa síntese faz com que os objetos sejam apreendidos em sua relação. Não é possível perceber um objeto isolado do local em que se encontra, porque o local interfere de maneira decisiva sobre ele.

Essa unidade que possui a obra de arte pode encontrar-se comprometida, devido a intervenções inadequadas, à ação do tempo ou a outras condições adversas. Mas, se a obra ainda possui unidade, mesmo que em potencial, deverá ser restaurada. Se o grau de deterioração é tanto que se torna impossível compreender a obra de arte como tal (perdeu-se a unidade, até mesmo a potencial), surge a questão das ruínas.

"Ruína é tudo que dá testemunho da história do homem, porém com um aspecto bastante diferente e até irreconhecível em relação ao que foi primitivamente" (Brandi, 1993, p.35). Ao chegar a essa definição Brandi destaca a única intervenção legítima em relação a esses testemunhos: a conservação ou consolidação da matéria⁵. A ruína, pelo fato de ser ruína, não admite a restauração, pois, ao haver perdido a unidade potencial, essa intervenção conduziria a um falso estético e histórico.

A questão da legitimidade das intervenções de restauro depende da compreensão dos tempos históricos que compõem a obra de arte. A fenomenologia explica esses tempos, salientando que existem três momentos em relação à obra de arte e à restauração: o primeiro é o da criação, e corresponde à duração da manifestação da obra enquanto está sendo formulada pelo artista; o segundo é o intervalo entre o final do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza a obra. Nesse período, a obra pode ter recebido acréscimos e transformações na matéria (pátina); o terceiro tempo corresponde

ao instante de irrupção da obra de arte na consciência, no hoje, quando é restaurada enquanto imagem e atualizada.

Esses tempos são necessários para definir o momento legítimo da restauração. Se ocorre no primeiro tempo (da criação), caracteriza-se pela heresia mais grave do restauro, o restauro de fantasia, pois tenta intervir diretamente no processo criativo do artista. No segundo momento, configura-se o restauro de *ripristino*⁶, que tenta abolir o tempo transcorrido, cometendo uma falsificação histórica e estética. O terceiro tempo, após a irrupção da obra na consciência, é que configura o momento legítimo para a restauração, pois entende a obra como é vista hoje.

Entre os princípios abordados por Brandi em sua teoria, podemos destacar ainda a identificação das reintegrações, a bipolaridade matéria-estrutura e sua substituição, a preocupação com as intervenções futuras, o tratamento de lacunas, acréscimos e reconstruções e a manutenção da pátina. As reintegrações devem ser sempre reconhecíveis com facilidade, sem que para isso se comprometa a unidade que se pretende reconstruir. A intervenção deve ser invisível à contemplação, mas imediatamente reconhecível a uma distância menor.

A matéria da qual resulta a obra é insubstituível unicamente onde colabore diretamente à configuração da imagem. Logo, é insubstituível enquanto aspecto, porém não enquanto estrutura. Qualquer atividade de restauração deve facilitar intervenções futuras.

As lacunas constituem um dos problemas mais significativos do restauro. São entendidas como interrupções do tecido figurativo que comprometem a percepção da imagem, por alterarem a obra de arte enquanto aspecto. O mais grave, porém, não é o que falta, mas o que se insere indevidamente e que passa a atuar na obra como um corpo estranho. A teoria da Gestalt interpreta o sentido da lacuna e uma maneira de tratá-la de forma que não comprometa a leitura da obra. O que acontece com a lacuna na obra de arte, é que essa passa a atuar na obra como figura, da qual a imagem passa a ser o fundo. Ao olhar a obra, o que se destaca é exatamente aquilo que falta, ou que foi inserido indevidamente, comprometendo a percepção. As lacunas devem ser tratadas caso a caso, para atuarem como fundo do qual a obra é figura.

Os acréscimos e as partes refeitas⁷ são modificações que precisam ser discutidas nas intervenções. Deve-se conservar um elemento que foi acrescentado a uma obra de arte? E no caso de uma construção refeita, que atitude adotar quanto a esse tipo de intervenção?

Abordando a questão a partir da instância histórica, é legítima a conservação dos acréscimos, pois fazem parte do transcurso da obra no tempo. Todas as supressões devem ser justificadas, já que destróem o documento e não documentam a si mesmas. A

conservação da pátina⁸ essa alteração ou superposição que a matéria sofre com o passar do tempo, é taxativamente exigida, como testemunho do seu transcorrer sobre a obra. Segundo essa instância, a nova unidade reconstruída deve ser respeitada e, quanto mais se aproxime da arte, em maior medida considerar-se-á também matéria da história e testemunho do fazer humano. Mas deve-se salientar que as reconstruções e os acréscimos não podem ser falsos e contrários à instância estética, que é sempre prioritária.

Com relação à estética, os acréscimos devem ser suprimidos se permitirem à obra recuperar a sua unidade, ainda que potencial. Surge um conflito, onde prevalece a instância estética, devido à própria essência da obra de arte. O que é preciso destacar quanto à prioridade da instância estética, é que dependerá sempre de um juízo de valor, que determinará a eliminação ou conservação dos acréscimos. As reconstruções também dependem desse juízo. No caso de formarem uma nova unidade artística, devem ser conservadas; se não poderem ser removidas, ou se houverem destruído parcialmente o monumento, devem ser mantidas, ainda que tenham sido prejudiciais à obra.

Esses são os princípios mais importantes enunciados por Brandi. Ao finalizar essa abordagem do restauro, destaca-se uma frase do autor, que, segundo ele, é a negação do que se entende por restauro, mas que, para muitos hoje em dia é um ideal a ser buscado. "Como era, onde estava". Essa afirmação nega o princípio da restauração, por tratar-se de uma ofensa histórica (ao considerar o tempo como algo reversível) e uma ofensa estética (ao entender a obra de arte como algo reproduzível à vontade).

Cesare Brandi foi o mais importante teórico do restauro no século XX. Seu posicionamento foi fundamental ao afirmar que a intervenção sobre as preexistências é ato crítico e processo criativo, baseada em uma postura filosófica que contempla e aponta para uma compreensão da obra de arte no mundo atual. ■

Aline Montagna da Silveira é Arquiteta e Urbanista (FAUrb/UFPel), Especialista em Conservação de Artefatos (ILA/UFPel) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas.

Notas

1 Viollet-le-Duc (1814-1879) era arquiteto e restaurador. Publica o *Dicionário Raisonée*, composto por 10 volumes onde escreve ensaios sobre a arquitetura e seus elementos (em forma de verbetes). No verbete restauro sistematiza sua postura em relação às intervenções sobre as preexistências. John Ruskin (1819-1900) era poeta, pintor e arquiteto. Publica *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849), onde descreve as sete verdades da arquitetura: o sacrifício, a verdade, a força, a beleza, a vida, a memória e a obediência. Na lâmpada da memória enfoca a questão da preservação e do restauro.

2 Alois Riegl era crítico e historiador de arte. Escreveu *O culto moderno dos monumentos — características e origens*, publicado em Viena no ano de 1903.

3 A prospecção deve ser utilizada como método de estudo da obra e não de restauro.

4 Segundo Ostrower, "a arte é uma necessidade do nosso ser, uma necessidade espiritual tão premente quanto as necessidades físicas. A prova disso é o fato irrefutável de todas as culturas na história da humanidade, todas elas sem exceção, do passado mais remoto até os tempos presentes, terem criado obras de arte, em pintura, escultura, música, dança, como expressão da essencial realidade do seu viver — uma realidade de dimensões bem maiores que a utilitarista. As formas de arte representam a única via de acesso a este mundo interior de sentimentos, reflexões e valores de vida, a única maneira de expressá-los e também de comunicá-los aos outros. E sempre as pessoas entenderam perfeitamente o que lhes fora comunicado através da arte. Pode-se dizer que a arte é a linguagem natural da humanidade." (Ostrower, 1998:25-26).

5 A legitimidade da conservação das ruínas advém do juízo histórico que lhe é outorgado como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra ou feito humano.

6 O *ripristino* não chega a tratar-se de restauro nos termos em que é conceituado, devido à falta de legitimidade da intervenção.

7 A diferença entre acréscimos e reconstruções reside no tipo de intervenção: o acréscimo pode completar ou ampliar as funções iniciais da obra, enquanto a reconstrução busca conformá-la novamente, ou seja, intervir no processo criativo de forma análoga a como se produziu o original.

8 Quanto à pátina, justifica-se independentemente das instâncias. Deve ser mantida por uma questão de fruição da obra; se for removida a matéria acaba adquirindo preeminência sobre a imagem, transmitindo um brilho e um frescor que ofuscaram a imagem (da qual é mera transmissora).

Bibliografia

- ASKAR, Jorge A. "Reconstrução e Imitação como Alternativas da Conservação". *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte, nº 04, 1996, p. 7 - 20.
- BOITO, Camillo. *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milão: Ulrico Hoepli, Editore-libraio della real casa, 1893.
- BRANDI, Cesare. *Teoria de la Restauración*. Buenos Aires. Alianza Editora, 1993.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977.
- GIOVANNONI, Gustavo. "Tipologie, tecniche, storicitá del restauro". In: LA MONICA, Giuseppe. *Ideología e Prassi del Restauro*. [s.l.]: Nuova Presenza, (197-), p. 31 - 53.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- PATETTA, Luciano. "Considerações sobre o ecletismo na Europa". In: FABRIS, Annateresa. *O Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 9 - 27.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la Arquitectura (antología crítica)*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- PEREGO, Francesco. *Anastilosi: l'antico, il restauro, la città*. [s.l.] Editori Laterza, [s.d.].
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Carácteres y origen*. Madrid: Visor Distribuciones, 1987.
- RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Apresentação, tradução e notas Odete Dourado. Salvador: Publicações Pretextos, Série B, nº 2, 1996.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugéne Emmanuel. *Restauro*. Apresentação, tradução e notas Odete Dourado. 3º edição. Salvador: Publicações Pretextos, Série B, nº 1, 1996.