

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

UMBERTO BALDINI, ORNELLA CASAZZA E ALESSANDRO CONTI: A OBRA DE ARTE E SUA EXISTÊNCIA NO TEMPO

JOÃO GUILHERME PARISI

**UMBERTO BALDINI,
ORNELLA CASAZZA, AND
ALESSANDRO CONTI: THE
WORK OF ART AND IT'S
EXISTENCE THROUGH TIME**

**UMBERTO BALDINI,
ORNELLA CASAZZA Y
ALESSANDRO CONTI: LA
OBRA DE ARTE Y SU
EXISTENCIA EN EL TIEMPO**

RESUMO

Diálogos com a
Graduação

Artigo inédito

João Guilherme Parisi*

© <https://orcid.org/0000-0002-1875-3700>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178353

* Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

O presente artigo pretende apresentar a teoria de conservação-restauração de Umberto Baldini e Ornella Casazza através de seus questionamentos no que tange à existência das obras de arte no tempo, sua realidade secular-histórica e como não as suprimir no processo de restauração, mantendo visível ao público o seu aspecto arqueológico. Ao mesmo tempo, o artigo visa introduzir o trabalho intelectual do historiador de arte Alessandro Conti, cuja contribuição é a proposição de uma nova História da arte, baseada na sobrevivência das obras de arte (sua conservação, destruição ou alterações físicas), doravante propondo um diálogo interdisciplinar entre as áreas para melhor compreender as potencialidades do reconhecimento da esfera arqueológica, contextualizando a discussão também no cenário nacional.

PALAVRAS-CHAVE História da arte; Restauração; Retoque pictórico

ABSTRACT

The present article intends to introduce Umberto Baldini's and Ornella Casazza's theory of conservation-restoration through their questions regarding the existence of the work of art through time, their secular-historical reality, and how to not suppress them in the restoration process, maintaining its archaeological aspects visible to the public. At the same time, the article intends to introduce the intellectual work of the art historian Alessandro Conti and his contribution to a new History of Art, based on the survival of the works of art (their conservation, destruction or physical changes), henceforth proposing an interdisciplinary dialogue between the areas to better understand the potential of recognizing the archeological dimension of the objects, also contextualizing the discussion on the Brazilian scenario.


KEYWORDS Art History; Restoration; Retouching

RESUMEN

Este artículo intenta presentar la teoría de conservación-restauración de Umberto Baldini y Ornella Casazza por medio de sus cuestiones acerca de la existencia de las obras de arte en el tiempo, su realidad secular-histórica y cómo no las suprimir en el proceso de restauración, manteniendo su rasgo arqueológico visible a lo público. El artículo también pretende introducir el trabajo intelectual de lo historiador del arte Alessandro Conti en su contribución hasta una nueva Historia del arte, basada en la supervivencia de las obras de arte (su conservación, destrucción o alteraciones físicas), y propone, además, un diálogo interdisciplinario entre las áreas para mejor comprender el potencial que hay en reconocer el ámbito arqueológico, trayendo la discusión también hasta el escenario brasileño.

PALABRAS CLAVE Historia del arte; Restauración; Retoque pictóricoVisual





Na década de 1960, em Florença, emerge uma corrente acadêmica de conservação-restauração posteriormente nomeada por Salvador Muñoz Viñas em seu livro *Contemporary Theory of Conservation* (2005, p. 67) como a "corrente estética" da disciplina. De denominação duvidosa, esse importantíssimo momento, definido principalmente por Umberto Baldini e Ornella Casazza, problematizou, entre outras nuances, uma noção totem da restauração: o retorno ao original e suas implicações quanto às realidades históricas-seculares dos objetos artísticos.

Não obstante, para compreender as considerações desses profissionais, é proporcionalmente necessário historicizar o seu campo de atuação. A obra seminal de Umberto Baldini, *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, publicada em dois volumes em 1978, é fruto direto das experiências relacionadas à trágica enchente do Rio Arno, em Florença, 12 anos antes de sua publicação. Esse desastre ambiental, cujo último precedente fora em 1844, foi responsável por danificar seriamente uma porcentagem considerável do patrimônio artístico-material da cidade italiana, em especial aqueles alocados na Basilica

di Santa Croce e nos arredores, sendo esta a região com maior área de alagamento, que chegou a alcançar sete metros de profundidade.

Tamanha é a complexidade dos danos causados e dos embates teóricos quanto às complicações conceituais dos processos conservativos a serem adotados que, mais de 50 anos depois do desastre, projetos de restauração de obras danificadas na enchente permaneceram em progresso. O projeto mais relevante e mais recente foi concluído em 2016, tratando-se da *Última Ceia*, de Giorgio Vasari, pintada em 1546 e que agora encontra-se novamente instalada no antigo refeitório da Santa Croce (PALA del Vasari in Santa Croce, le sorprese di un restauro, 2020).

Não obstante, é a restauração de outra pintura que será sempre associada à teoria estética, o *Crucifixo*, de Cimabue, datado entre 1287 e 1288, e que também se encontra na Basilica di Santa Croce. Trata-se de uma obra de importância capital tanto para a história da arte ocidental como para Florença, berço de um Renascimento cujo “surgimento” é influenciado por Cimabue, parte fundamental desse movimento como um dos últimos representantes com influências bizantinas e primeira biografia a compor as *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vasari (1991).

A danificação da obra de Cimabue imediatamente atraiu a comoção pública¹. A fotografia preto e branco que retrata o resgate do

Crucifixo da basílica é, de fato, comovente. Nela, um dos chamados “anjos da lama”, voluntários que auxiliaram no resgate de objetos artísticos após a baixa da enchente, aparece de braços abertos e sujo pela lama que se formou por toda a cidade. À sua frente está posto no chão o *Crucifixo* danificado: apesar de mostrar apenas um fragmento da obra, podemos já inferir o seu dano; o suporte danificado pela umidade, o descolamento da camada pictórica, a perda da folheação a ouro. Mas um elemento em específico é extremamente trágico: a perda pictórica maciça do rosto do Cristo. A imagem evoca, também, o sentimento de morte cultural, de devastação de uma parte fundamental da História da arte florentina. Uma voz comum afirmaria, até então, que há a necessidade de restaurar a obra de Cimabue ao seu estado de glória, um retorno completo ao original, aos feitos do artista. No entanto, Umberto Baldini, encarregado do projeto de restauração junto de Ornella Casazza, propõe uma visão inovadora e, de certa forma, controversa, para conduzir a recuperação da obra.

Eis alguns dos principais questionamentos latentes durante a recuperação das obras em Florença: como evitar o falso histórico? Como conservar uma obra de arte sem apagar sua historicidade? O caso do *Crucifixo* foi, para Baldini, ao mesmo tempo desafiador e essencial para que fosse estabelecida uma unidade metodológica capaz de fazer emergir uma consciência crítica fundamental na disciplina

FIGURA 1.
O Crucifixo, de Cimabue,
sendo resgatado na Basílica
de Santa Croce em 1966.
Foto: Ivo Bazzechi.



da Conservação-Restauração, cuja função seria evitar o restauro como simples aplicação de operações automáticas, privilegiando a adaptação dependente da consciência e conhecimento do objeto em suas múltiplas dimensões. Unidade metodológica esta que será explicada por Baldini em sua *Teoria del Restauro*, que se inicia do seguinte modo:

O conteúdo apresentado neste volume é fruto maduro de trinta anos de convivência cotidiana com a obra de arte, nas bancadas de trabalho, na difícil tarefa da conservação e no comprometimento de tornar sempre mais aprofundado e seguro o ato cognitivo, cuja incumbência foi intensificada em decorrência da grande enchente e que o restauro de uma obra de importância capital e tecnológica como o *Crucifixo* de Santa Croce, de Cimabue, foi capaz de esclarecer e especificar em toda a sua particularidade.

Não é possível ser conservador sem conhecer profundamente, pelo que são e o que valem, os objetos a serem conservados; não se pode conservá-los pautando-se apenas no gosto estético, ainda que este seja refinado, ou apenas na habilidade técnica com os materiais, ainda que de alto nível. (BALDINI, 1878, p. 5, tradução nossa)

Para melhor compreender ambos, os objetos artísticos e os limites do profissional conservador, Baldini propõe que todo objeto é composto por três atos independentes. O Primeiro Ato é aquele que compreende as realizações originais do(s) artista(s) e, conseqüentemente, tudo que foi executado por suas mãos; é, portanto, a parte principal do que *reconhecemos* como principal em um objeto artístico. O Segundo Ato, no entanto, é mais complexo; trata-se da ação do tempo sobre o Primeiro Ato, o “tempo-vida” da obra, podendo ser positivo ou negativo. O Terceiro Ato corresponde à ação do restaurador sobre a obra que, pautando-se no exame filológico crítico, é positivo e compensa o segundo ato negativo, mas, se arbitrário, configura-se como negativo.

FIGURA 2.
Cimabue, *Crucifixo* (após 1966), 1287-1288. Têmpera sobre painel, 448 x 390 cm. Museo dell'Opera di Santa Croce, Florença. Foto: The Yorck Project.



FIGURA 3.
Cimabue, *Crucifixo* (detalhe)
(após 1966), 1287-1288.
Têmpera sobre painel, 448 x
390 cm. Museo dell'Opera di
Santa Croce, Florença. Foto:
The Yorck Project.



Ornella Casazza, restauradora que acompanhou Umberto Baldini em diversos restauros, como o da Capela Brancacci (BALDINI; CASAZZA, 1994), além do de Cimabue, escreve em seu livro *Il Restauro Pittorico nell' unità di metodologia* (que funciona como um adendo à *Teoria del Restauro*, focando no complexo sistema de retoques desenvolvido pela restauradora em concordância à unidade metodológica), de forma muito didática, o “comportamento” dos dois últimos atos:

São apenas dois estados físicos (um natural e um artificial) que determinam sua conservação e, portanto, caracterizam-na, levando em consideração agentes externos atmosféricos ou mecânicos, o seu “status”, a sua natureza, a sua intensa pátina em relação à sua existência no tempo.

Uma modificação a este “status” na forma de uma lacuna decorrente de uma perda pictórica ou descolamento de sua camada-base de preparação não pode ser considerada como “tempo-vida positivo”, mas como “ato segundo negativo” de sua existência, devendo ser corrigida.

Portanto, o objetivo da intervenção-restauração é eliminar, sempre que possível, todo ato negativo, colando em prática um “terceiro ato positivo” que deve ser empregado

na obra em função e a serviço do Primeiro Ato + Segundo Ato positivo, com a exclusão absoluta dos meios imitativos ou competitivos para que permaneça inalterado, sob qualquer título ou dimensões, o intocável “índice de potencial expressivo” da obra de arte. (CASAZZA, 2007, p. 7, tradução nossa)

Ornella acaba por descrever os procedimentos a serem adotados no tratamento do *Crucifixo* de Cimabue. A grande enchente do Rio Arno torna-se uma grande soma ao Segundo Ato (em adição às alterações sofridas entre o momento de sua fatura, 1288, e o momento da inundação, 1966), produzindo efeitos negativos e positivos. Negativos no sentido de sua destruição: as perdas pictóricas, o descolamento da camada de base, os danos ao suporte. Positivos no sentido de composição histórica: a partir daquele instante, ter sido danificado pelo desastre ambiental torna-se parte da história intrínseca da pintura de Cimabue como objeto. Sendo assim, uma restauração (um Terceiro Ato, portanto) que tentasse restituir o *Crucifixo* a seu estado “original”, pré-inundação, poderia ser considerado como arbitrário, não crítico, pois “maquiaria” a sua real condição e sua história, suprimindo a sua realidade secular-histórica e, dessa maneira, criando um falso histórico, fruto de um Terceiro Ato negativo.

Eis o desafio do Terceiro Ato: como corrigir o Segundo Ato negativo sem suprimir o tempo-vida do objeto? A solução encontrada pela dupla de profissionais consistia em promover um Terceiro Ato crítico e essencialmente não imitativo. Dessa forma, o *Crucifixo* foi completamente limpo, os resquícios da lama foram removidos e foi tratado o problema da umidade do suporte, assim como foram consolidadas todas as áreas de perda. Não obstante, diferentemente do que era comum na prática da conservação na Itália da segunda metade do século XX, os danos não foram reparados segundo o esquema mimético competitivo, e sim visando uma nova forma de retoque, que virá a ser chamada de integração cromática ou abstração cromática.

Na concepção crítica de Baldini, o retoque mimético, isto é, aquele que tem como premissa ser imperceptível, confundindo-se com a malha pictórica original, é competitivo com o Primeiro Ato e deve ser evitado (BALDINI, 1997, p. 13). O *Crucifixo* é exemplar para apontar as problemáticas do retoque mimético: como reconstruir um trecho fundamental, o rosto do Cristo, sem criar um falso histórico? Retocar todas as lacunas possíveis não seria suprimir a realidade secular-histórica da obra? Pensar em retoques que imitem a “pátina de sua existência no tempo” não seria criar um falso-temporal?

Para chegar em sua própria formulação de retoque, Casazza e Baldini voltaram-se para outra dupla de restauradores italianos, como é explicitado no livro *Conservation of Easel Paintings*:

Nas décadas de 1940 e 1980, com o suporte de [Cesare] Brandi, os restauradores Paolo e Laura Mora desenvolveram um sistema de compensação visual – *tratteggio* (também conhecido como *rigatini*) – baseado na sobreposição de pinceladas verticais transparentes em aquarela. A abordagem recomendada por Brandi evitou os extremos do retoque mimético e a rejeição minimalista da restauração como historicamente desonesta e antiestética, e assim promoveu o uso do *tratteggio* tanto para alcançar efeitos miméticos diferenciados ou para criar tons “neutros” [...] Variações do *tratteggio* (também conhecidas como integração cromática e abstração cromática) foram sugeridas por Umberto Baldini, líder do Opificio delle Pietre Dure, em Florença, e desenvolvidas pela restauradora Ornella Casazza (STONER, 2012, p. 581, tradução nossa).

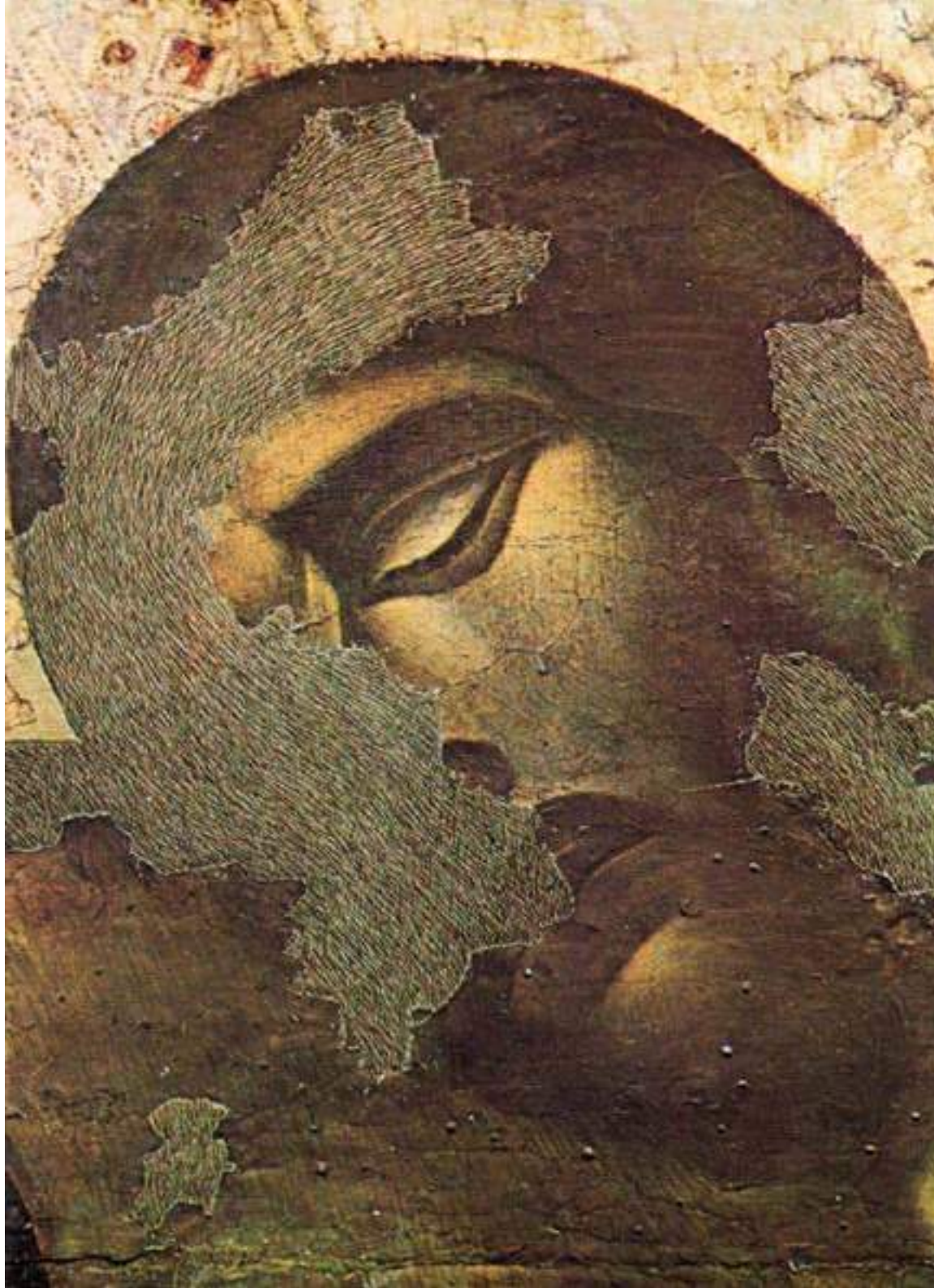
O sistema desenvolvido por Casazza é, então, um retoque não mimético. Consistindo em pequenos traços feitos de pigmentos ao verniz, que usualmente seguem o contorno ou a sugestão das formas

(CASAZZA, 1997, pp. 15-16) (em oposição à verticalidade proposta pelos Mora), a partir da sobreposição destes pequenos traços de cores puras foi possível restituir uma sensação cromática diferenciada, visivelmente distinta do Primeiro Ato, mas que o completava à distância, respeitando-o. Esse sistema, alinhado com a limpeza e consolidação crítica da obra, teoricamente garantiria a preservação do seu Segundo Ato positivo.

A aplicação de toda essa teoria de restauro ao *Crucifixo* foi, e para alguns continua sendo, chocante. Ao contrário do esperado, o Cimabue apresentado assemelhava-se mais com a obra acometida pela enchente de 1966 do que ao seu estado glorioso anterior. Apesar de estar estabilizada, a imagem ainda remetia à fragmentação e aos danos terríveis causados pela lama. Metade do rosto do Cristo foi perdido, e a restauração recuperou apenas os limites externos das figuras, preenchendo as lacunas com tons de sensação neutra. Eis o triunfo desse processo de restauro: sua existência como objeto não foi apagada em detrimento de suas qualidades estéticas; foi preservada sua memória também como produto de um acontecimento histórico terrível, ainda assim garantindo sua conservação e um retoque que facilite sua compreensão, sem maquiá-lo ou competir com o original.

Assim, é explicar o porquê do nome “corrente estética”, reforçado por Salvador Muñoz Viñas, não ser adequado para descrever

FIGURA 4.
Cimabue, *Crucifixo* (detalhe após restauração), 1287-1288. Têmpera sobre painel, 448 x 390 cm. Museo dell'Opera di Santa Croce, Florença.
Imagem publicada em BALDINI, Umberto. *Teoria del Restauro e unitá di metodologia*. 8ª ed. Florença: Nardini Editora, 1997, p. 99.



todos esses procedimentos. Apesar de ser impensável abordar a *Teoria del Restauro* dissociada das variantes do *tratteggio* e vice-versa, os retoques não miméticos são apenas uma consequência de uma teoria muito mais complexa. Reduzi-las a suposta “inovação estética” é negar toda a tentativa de Umberto Baldini de instaurar um restauro crítico, que justamente não tem o aspecto estético como motor de seu funcionamento. Parte dessa denominação se deve à oposição a outra corrente clássica da disciplina, denominada pelo mesmo autor de “conservação científica” que, descrevendo-a, aponta que:

A conservação tornou-se uma disciplina universitária, corpos profissionais foram criados, associações nacionais e internacionais emergiram e publicações floresceram. O papel da ciência na conservação tornou-se aparente não só através do uso de técnicas científicas, mas também, e mais visivelmente, através de seus símbolos: microscópios proliferaram nos ateliês – que agora tornam-se “laboratórios” –, conservadores em jalecos brancos tornaram-se uma vista comum e tubos de ensaio e reagentes químicos invadiram as prateleiras do laboratório. (VIÑAS, 2005, p. 85, tradução nossa)

A popularidade da corrente científica foi primordial para definir o cenário atual da conservação-restauração. A primazia desta corrente não foi estabelecer uma filologia crítica para a disciplina, mas sim determinar metodologias científicas de apreensão e compreensão dos objetos, explorando as especificidades das técnicas científicas e suas tecnologias para a criação de novas formas de conhecimento e preservação desses objetos. Não obstante, o seu caráter internacionalista popularizou a corrente nas principais instituições museológicas, e os questionamentos da corrente estética permaneceram confinados à Itália – notando que, até a presente data, os escritos de Umberto Baldini e Ornella Casazza, em sua maioria, não foram traduzidos para outras línguas –, de maneira que há a sensação de que a conservação científica é “vitoriosa”.

Não se deve, no entanto, abordar as duas correntes em situação de oposição, pois ambas dialogam uma com a outra. Portanto, na escola florentina estabelecida por Baldini houve também o usufruto de técnicas científicas, como demonstrado em sua publicação acerca da restauração da *Primavera*, de Botticelli (BALDINI, 1986), não obstante sua influência internacional tenha sido reduzida.

Essa redução da escola italiana é, para a disciplina contemporânea, muito negativa, porque essa escola é capaz de nos introduzir a uma noção muito crítica e contemporânea do objeto

de arte: *um objeto que não é congelado no tempo e no espaço de sua execução original; arte como conjunto de objetos dotados de realidades seculares-históricas particulares, cuja natureza é a de soma de tempos anacrônicos sempre passíveis a mudança, como objetos vivos também em nosso próprio tempo.* Torna-se evidente como a história das obras de arte, assim como a de sua conservação, são fatores influentes, mas negligenciados por uma noção de História da arte que tende a almejar a apreensão completa e o domínio de seu objeto.

Em 1972 foi realizada a *Firenze Restaura*, uma exposição retrospectiva dos 40 anos de atividade do laboratório florentino. Um evento de importância regional e nacional, contando com a presença do presidente da Itália e diversos representantes do Estado, recebidos na cidade por uma calorosa multidão, como documentado pela transmissora de televisão italiana Rai Techne² para a abertura da exposição. Trata-se não apenas de uma exibição de obras-primas da história da arte – de Cimabue, Caravaggio, Donatello e outros –, mas também de sua história como objetos físicos. A figura do conservador-restaurador se transforma em um mediador entre o espectador e a obra: ele a apresenta sob uma nova visão, como um contingente de tempos somados, fora da noção de obra de arte intocável e perfeita. São aqui ressaltadas as imperfeições, as deformações e as não sobrevivências. A equipe coordenada por Baldini reconhecia a impossibilidade de

apagar o trauma causado em 1966, e os processos adotados o reforçam, tornando-os parte da visualidade das obras em questão.



FIGURA 5.

Capa do catálogo da exposição "Firenze Restaura", em 1972, Florença.

Uma pintura em específico – que será eleita para a capa do catálogo da exposição – é particularmente interessante para compreender o pensamento em voga nesse período na escola florentina, e esta é a *Madona com criança*, do Mestre da Madalena (ativo no século XIII), exibida ainda em processo de restauro.

A imagem é, em um primeiro instante, confusa. As partes parecem não se conectar ao todo, e o conjunto estético é impensável para uma obra do século XIII. É precisamente esse um dos possíveis motivos para sua eleição como capa do catálogo, pois ela evidencia uma completa quebra de linearidade e revela um conceito muito mais antigo de restauração.

Na imagem apresentada na *Firenze Restaura* é possível observar três tempos distintos da obra. No rosto de Maria, todos se fazem presentes. A seção da direita apresenta a condição mais recente da obra, com o rosto em estilo naturalista e coberto por uma camada de verniz oxidado e sujidades; à esquerda percebemos o mesmo rosto, porém mais claro, pois houve a remoção do Segundo Ato negativo; percebemos também outros elementos que se encaixam em ainda outro momento: o surgimento de um “segundo” olho esquerdo, uma “segunda” boca e ainda uma “segunda” ponta do nariz. Trata-se de uma camada ainda mais profunda, uma pintura original coberta por outra capa pictórica. Por detrás da imagem que era conhecida

até então estava escondida uma obra do Mestre da Madalena, um pintor anônimo do século XIII, nomeado por historiadores da arte em homenagem à sua obra prima *Santa Maria Madalena Penitente e oito cenas de sua vida*. Assim, é possível aferir que a obra do Mestre da Madalena, a obra como objeto, nem sempre esteve em estado de inércia, como somos acostumados a perceber através tanto da História da arte como disciplina quanto da experiência museológica tradicional.

Alessandro Conti, historiador da arte italiano, publicou em 1988 ainda outra obra capital para compreendermos a relação entre conservação-restauração e história da arte, com o título de *Storia del Restauro e della conservazione delle opere d'arte*, traçando uma história da conservação, do século XVI até o pós-Unificação Italiana, conforme se lê no prefácio da edição em língua inglesa:

É atualmente aceito que há várias formas de contar a história da arte. Tradicionalmente, seguindo o modelo estabelecido por Vasari no século XVI, acadêmicos têm se preocupado com as origens, com artistas e suas vidas e com o desenvolvimento de seu estilo: depois, historiadores da arte do século XX investigaram o papel dos patronos, das forças de mercado e da recepção das obras de arte, mas, apesar disto, a ênfase ainda prevalece no período em que uma obra foi originalmente

criada e sua recepção inicial pelo público para o qual foi feita. *História da Restauração e Conservação de Obras de Arte*, de Alessandro Conti, traça uma outra história, que é a história do que aconteceu com obras de arte no decorrer dos séculos. A hermenêutica evidenciou que interpretação é contingente histórico, sempre evoluindo e sendo condicionada por interpretações prévias: o que este livro inovador estabelece é nada menos que uma hermenêutica da conservação. Ao abordar a história negligenciada da alteração e sobrevivência das obras de arte ao longo do tempo, são alcançados dois objetivos principais. O primeiro é nos conscientizar criticamente de como o conhecimento e a resposta à arte do passado são enquadradas por intervenções, físicas e intelectuais, de gerações passadas. A segunda é demonstrar que a sobrevivência ou sobrevida de pinturas e esculturas – e, algumas vezes, sua destruição – é um componente vital de uma história cultural mais ampla. (CONTI, 2005, p. 8, tradução nossa)

Doravante, Conti abordará a insuficiência do campo acadêmico da História da arte em compreender que os objetos artísticos hoje conhecidos não sobreviveram em inércia, e nem em espaços museológicos, estando sempre sujeitos a mudanças, sejam elas em

decorrência atmosférica-situacional, de intervenções diretas ou, como salientado, da ausência de intervenções. O historiador da arte italiano, em concordância com Eugène Viollet-le-Duc, afirma que o conceito e prática da restauração é moderno (Ibidem, p. 30), e que sua prática anterior está ligada à noção de renovação. Assim comenta:

O retrabalho (*rifacimento*) das peças de altares do fim da Idade Média nos apresenta um amplo espectro de adaptações, renovações e repinturas; um artista encarregado da manutenção de um painel pintado teria dificuldades em evitar alguns pequenos retoques de repintura, talvez para clarear as cores que a limpeza não tenha revivido o suficiente, ou para atualizar a pintura iconograficamente ou em concordância com o gosto predominante da época. Com o início do uso da radiografia como uma ferramenta analítica, mais e mais imagens têm sido descobertas por baixo das que conseguimos ver; uma série de acadêmicos agora teme conduzir os seus caminhos nesse campo minado, após a descoberta de muitos painéis do século XIII terem sido repintados em datas insidiosamente próximas à de sua criação, levando a muitos erros na cronologia (Ibidem, p. 32, tradução nossa).

Conti acaba por descrever o que ocorreu com a obra do Mestre da Madalena, exposta na *Firenze Restaura*. Sua “restauração” foi, em realidade, uma repintura com intuito de atualizar a antiga pintura a um gosto estético posterior, e o seu tratamento no Opificio delle Pietre Dure foi capaz de revelar as diferentes camadas desse objeto complexo, relevando o que há séculos estava recoberto por uma repintura. Dessa maneira, a *Storia del Restauro e della conservazione delle opere d’arte* é capaz de introduzir o elemento de incerteza temporal, o elemento anacrônico dos objetos artísticos que não pode ser apreendido na análise formal que pretende compreender a arte em seu tempo e espaço definidos e encerrados.

A prevalência dos retoques miméticos na pintura favorece a leitura de que é possível congelar o objeto no tempo. Profissionais altamente qualificados são capazes de executar retoques de altíssima precisão, tornando-se praticamente indiscerníveis aos olhos do público geral. Não obstante, é preciso um olhar crítico: as técnicas de recomposição cromática mimética evoluíram desde a época de escrita da *Teoria del Restauro nel’ unità di metodologia*; há um maior respeito aos limites das lacunas, assim como a prevalência do princípio de reversibilidade e do uso de tintas que permitem a rápida identificação dos retoques pelos especialistas através de técnicas científicas específicas³. Ainda assim, apesar dessa “evolução crítica”

do mimetismo, Baldini permanece pertinente no quesito de salientar a completa omissão do aspecto arqueológico dos objetos artísticos em detrimento de sua composição estética.

Esse aspecto arqueológico, dentro dos limites da recomposição cromática mimética, encontra-se restrito ao olhar do especialista, ao nicho de publicações e aos círculos profissionais. O público geral, o público visitante, tem baixo acesso a essa dimensão dos objetos artísticos. Um exemplo prático pode ser encontrado no volume 34 do *National Gallery Technical Bulletin* (ROY, 2013), publicação anual do consagrado laboratório de conservação do museu londrino. Nesse volume, dedicado à análise das técnicas pictóricas aplicadas por Tiziano antes da década de 1540, é apresentado um pequeno dossiê técnico sobre a pintura *Baco e Ariadne*. À primeira vista, este óleo sobre tela do século XVI aparenta ser novo e estar em perfeito estado; algumas páginas depois, é apresentado um detalhe da reprodução da refletografia de infravermelho do quadro, representando Ariadne. Nela, percebemos os danos e perdas pictóricas que a pintura sofreu em sua realidade histórica secular, que nos é esclarecida:

O quadro deve ter sido enrolado para ser transportado para Ferrara, já que, segundo o documento, ela foi carregada por um único carregador em seus ombros e re-esticada em sua

chegada, e talvez tenha sido enrolada novamente em 1598 quando foi levada para Roma pelo cardeal Pietro Aldobrandini. Isso poderia ter sido a causa do desprendimento severo que



FIGURA 6.
Tiziano, *Baco e Ariadne*
(detalhe), 1520-1523. Óleo
sobre tela, 176,5 x 191 cm.
Coleção: National Gallery,
Londres.

FIGURA 7.
Detalhe da refletografia de infravermelho de *Baco e Ariadne*.
Imagem publicada em ROY, Ashok (ed.).
National Gallery Technical Bulletin,
Londres, v. 34, 2013, p. 72. Disponível
em: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/technical-bulletin-volume-34>.
Acesso em: 24 ago. 2020.



afetou partes da superfície da pintura, uma vez que o padrão das perdas pictóricas visíveis nas fotografias tiradas após a limpeza, mas antes da restauração em 1967, pode ser visto como tendo um aspecto vertical de alinhamento. (ROY, 2013, p. 68, tradução nossa)

Seguindo esse modelo, a expografia clássica nas grandes coleções alinhadas ao retoque imitativo privam o público da experiência arqueológica que, se presente, confina-se ao texto escrito que acompanha a obra, mas nunca à obra em si. Uma alternativa pode vir a ser combinar o retoque imitativo com expografias alternativas, tal como a atual proposta do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) com os cavaletes de cristal da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Apresentar ao espectador o verso da obra em sua totalidade é uma forma de introduzi-lo à realidade secular-histórica da história da arte, pois abrange o aspecto material da pintura como objeto histórico, sem restringi-lo à sua capa pictórica. Poder observar suas laterais e verso é ter acesso a mais uma esfera de conhecimento, é o rompimento aurático com a noção da pintura clinicamente preservada e disposta, pois ali são reveladas as manchas, as sujidades incrustadas, as operações de manutenção.

É importante salientar que a teoria de Baldini (1997, p. 11) evita sempre as generalizações e a normatização dos processos, pois isto é o que os torna arbitrários. Sua contrapartida crítica é pautada no conhecimento e consciência dos objetos particulares para que possam ser criticamente tratados. Dessa forma, em uma leitura contemporânea de seu pensamento e das implicações quanto ao reconhecimento arqueológico, é paradoxal confrontá-las com vias de regra, sendo ela uma exaltação completa das técnicas de abstração cromática, ou com a completa censura das técnicas miméticas. A principal herança do pensamento de Umberto Baldini está no termo “consciência crítica”, no sentido de propor uma “adaptação compreensiva” aos diferentes contextos nos quais a ciência da conservação atua.

Essa teoria italiana de restauro é, portanto, extremamente frutífera quando integrada aos campos da História da arte e das artes visuais, fundando um novo campo interdisciplinar capaz de dialogar entre si e de conceber interpretações inéditas acerca de seu objeto de estudo. Os primeiros passos para o estabelecimento desse campo já são notáveis:

O estudo da materialidade da arte tem sido cada vez mais reconhecido como uma área importante, comumente referida no começo no século XXI como “história da arte técnica”. A

história da arte técnica é interdisciplinar e pode esclarecer estudos sobre arte ao combinar a pesquisa de História da Arte com o exame detalhado dos artefatos em si, possíveis reconstruções de materiais ou métodos e análise científica. [...] Em 2005, um Grupo de Trabalho, “Art Technological Source Research” (ATSR), foi estabelecido dentro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC) [...] Ao usar uma metodologia holística, que combina o estudo de documentação material junto de reconstruções (veja o Capítulo 2), análises científicas (Capítulos 17-22) e pesquisa tradicional de História da Arte, um novo grau de precisão interpretativo pode ser alcançado (Clark, 2009) (STONER, 2012, p. 39, tradução nossa)

Apesar de frutíferas, as discussões geradas pela Art Technological Source Research encontram-se até então confinadas a ambientes científico-acadêmicos. O seu relacionamento com as instâncias expositivas é extremamente limitado, e a ampliação deste contato pode implicar também o maior relacionamento com o público geral. É notável salientar que o objetivo não é, de qualquer maneira, propor a transformação das grandes coleções de arte em coleções arqueológicas. Tal proposição é irreal e extrema. É possível, no entanto, resgatar a necessidade de Baldini de apresentar a obra de arte como objeto

material, como uma potência que atravessou os séculos, como um ser que afeta e é afetado pelo tempo. Expor ainda que uma parcela mínima de uma coleção salientando sua realidade secular-histórica é ofertar uma nova forma de compreender arte e de se relacionar com ela, como foi realizado na *Firenze Restaura*, em 1972.

A investigação da realidade secular-histórica das obras de arte apresenta-se, então, como um campo inovador para se repensar a história da arte no século XXI, valendo-se também do avanço tecnológico-científico da ciência da restauração, sua ampliação conceitual-teórica e sua interdisciplinaridade para compor novas interpretações, cada vez mais complexas e menos idealizadas. Reavaliando a cronologia ocidental já “canonizada” pelos grandes “manuais de arte” do século XX⁴ e, assim, reformulando-a, amplificam-se os seus horizontes para uma história que não mais limita-se a analisar os contextos de históricos, sociais e artísticos de produção, mas é também capaz de explorar o espaço temporal entre o momento de fatura e o de análise. Cumpre-se, assim, as duas preposições de Alessandro Conti (2005, p. 8), compreendendo os objetos artísticos

NOTAS

1 O seguinte documentário apresenta dois jornais em que as capas consistem em fotografias do *Crucifixo* danificado. *Florence Floods Aftermath* (1966), British Pathé, Itália, 2014, 4 min., p&b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Lvl6JDxjKx4 & t=233s](https://www.youtube.com/watch?v=Lvl6JDxjKx4&t=233s). Acesso em: 23 ago. 2020.

2 *Firenze Restaura 1972 - filmato n. 2*. Rai Teche, Florença, 2013, 5 min., som, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020.

3 Para mais informações: BAILÃO (2011).

4 ARGAN (1966), GOMBRICH (1999), JANSON (2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1966.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. **Ge-Conservación**, Madri, jan. 2011, pp. 45-63.

BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella. **The Brancacci Chapel**. Milão: Electa, 1994.

BALDINI, Umberto. **Primavera: The Restoration of Botticelli's Masterpiece**. 1ª ed. Nova York: Harry N. Abrams, 1986.

BALDINI, Umberto. **Teoria del Restauro e unità di metodologia**. 8ª ed. Florença: Nardini Editore, 1997.

CASAZZA, Ornella. **Il Restauro Pittorico nell'unità di metodologia**. 8ª ed. Florença: Nardini Editore, 1997.

CONTI, Alessandro. **A History of the Restoration and Conservation of Works of Art**. Oxford: Elsevier, 2005.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JANSON, H.W; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PALA del Vasari in Santa Croce, le sorprese di un restauro. Florença, 16 nov. 2018. Disponível em: <https://www.gonews.it/2018/11/16/pala-del-vasari-santa-croce-le-sorprese-un-restauro>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROY, Ashok (ed.). **National Gallery Technical Bulletin**, vol. 34. Londres: Yale University Press, 2013. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/technical-bulletin-volume-34> . Acesso em: 24 ago. 2020.

STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (ed.). **Conservation of Easel Paintings**. Routledge Series in Conservation and Museology. Oxford: Routledge, 2012.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 1991.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsevier, 2005.

FILMES

Florence Floods Aftermath (1966). British Pathé, Itália, 2014, min., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lvl6JDxjKx4>. Acesso em: 23 ago. 2020.

Firenze Restaura 1972 - filmato n. 2 (2013). Rai Teche, Florença, 5min., som, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020.

SOBRE O AUTOR

João Guilherme Parisi é jovem pesquisador, artista e restaurador. Discente do Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP), segue a linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, analisando a corrente italiana da Ciência da Conservação-Restauração, com enfoque nas figuras de Umberto Baldini e Marco Ciatti, e sua dinâmica com conceitos-chave da História da Arte. Foi introduzido no campo do Restauro por meio do Museu de Arte Sacra de São Paulo, especializando-se em pintura de cavalete. Atualmente, realiza estágio de pesquisa no Núcleo de Monumento e Obras Artísticas do Departamento do Patrimônio Histórico (NMOA/DPH/SMC), em São Paulo.

Artigo recebido em 20 de novembro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021.