

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS**

MARINA CRISTELI DO VALE

**REFLEXÃO SOBRE OS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO NO RESTAURO DE UM
PAINEL DE AZULEJOS DE AUTORIA DE ROBERTO BURLE MARX**

BELO HORIZONTE

2024

MARINA CRISTELI DO VALE

**REFLEXÃO SOBRE OS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO NO RESTAURO DE UM
PAINEL DE AZULEJOS DE AUTORIA DE ROBERTO BURLE MARX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof^a. Ma. Luciana Bonadio.

BELO HORIZONTE

2024

AGRADECIMENTOS

À professora Luciana Bonadio, pela orientação paciente e valiosa durante a graduação e todo o desenvolvimento desta monografia.

Ao João Uchôa, pela generosidade e pela oportunidade de trabalharmos em uma obra de arte excepcional. À Deise Lustosa, pelas trocas e pela experiência.

À minha mãe, Fátima, por me ajudar a traçar o meu caminho até aqui. Aos meus irmãos, João Francisco e Beatriz, por sempre me mostrarem como podemos chegar longe quando nos dedicamos.

Ao meu companheiro, Mateus, por estar sempre ao meu lado, me incentivando a buscar o melhor de mim.

Aos meus amigos, pelas risadas, pelos conselhos e pelo companheirismo.

E, especialmente, ao meu pai e professor, João. Por ter me ensinado tanto sobre humanidade e sobre a profissão de conservador-restaurador. Agradeço pelo carinho, pela paciência, pelo apoio, por tudo.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre os critérios de intervenção a partir da restauração de um painel de azulejos de autoria de Roberto Burle Marx. A definição de critérios de intervenção em bens culturais abrange questões complexas tanto do ponto de vista conceitual quanto de aspectos técnicos-científicos. Para buscar uma restauração adequada é essencial compreender o contexto e o valor simbólico de cada bem cultural, seguindo princípios éticos que definem os critérios para intervir sobre a obra. Mais do que um conjunto de ações que busca preservar e revelar o valor associado a um bem cultural, a restauração é um ato crítico que demanda grande conhecimento teórico e metodológico, imprescindível para assegurar uma intervenção técnica responsável e adequada.

Palavras-chave: azulejo; critérios de intervenção; restauração de azulejo.

ABSTRACT

This work explores the intervention criteria based on the restoration of a tile panel designed by Roberto Burle Marx. The definition of criteria for intervention in cultural heritage covers complex issues both from a conceptual point of view and from technical and scientific aspects. To seek adequate restoration, it is essential to understand the context and symbolic value of each object, following ethical principles that define the criteria for intervening in it. More than a set of actions that seek to preserve and reveal the value associated with a cultural asset, restoration is a critical act that requires great theoretical and methodological knowledge, necessary to guarantee a responsible and appropriate technical intervention.

Keywords: ceramic tile; intervention criteria; ceramic restoration.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Jardim da residência de Arnaldo Aizim.....	11
Figura 2 - Detalhe de azulejos alicatados na Sala dos Árabes, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal).....	14
Figura 3 - Azulejos com esfera armilar, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal), produzido utilizando a técnica de corda seca.	14
Figura 4 - Detalhe de azulejos na Sala das Sereias, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal).	15
Figura 5 - Retábulo de Nossa Senhora da Vida, atualmente exposto no Museu Nacional do Azulejo (Lisboa, Portugal).....	16
Figura 6 - Sala dos Painéis, no Palácio dos Marquês da Fronteira (Lisboa, Portugal), com silhares atribuídos à oficina holandesa de Jan van Oort.	18
Figura 7 - Roberto Burle Marx na Barra de Guaratiba (Rio de Janeiro, RJ), em 1957.	22
Figura 8 - Igreja da Pampulha (Belo Horizonte, MG).....	25
Figura 9 - Esboço atribuído a Roberto Burle Marx para painel da casa de Arnaldo Aizim (Rio de Janeiro, RJ), feito em 1948.	26
Figura 10 - Registro do painel antes do início do processo de remoção.	27
Figura 11 - Registro de assinatura da composição de Roberto Burle Marx, estampada em vidro no canto inferior direito do painel.....	28
Figura 12 - Azulejo D-91, com exemplos de degradações.	55
Figura 13 - Representação gráfica da localização dos azulejos que precisaram passar por algum tipo de intervenção.	56
Figura 14 - Eflorescência salina em uma placa de alvenaria observada durante a remoção do painel.....	57

Figura 15 - Azulejo K-93, com mancha extensa causada por microrganismos.	58
Figura 16 - Instalação de caixa de comando do sistema elétrico na parte posterior do muro.	59
Figura 17 - Iluminação com colocação de fiação e interruptores.....	59
Figura 18 - Instalação de portão de ferro lateral.	59
Figura 19 - Detalhe do azulejo D-31, com fraturas reparadas anteriormente utilizando argamassa.....	60
Figura 20 - Indicação da colocação dos azulejos trocados.	60
Figura 21 - Bloco de nove azulejos antes da separação das peças.	63
Figura 22 - Conjunto de azulejos em processo de limpeza para comparação.	64
Figura 23 - Azulejos firmados em caixas de areia após aplicação de adesivo.	65
Figura 24 - Azulejos das colunas I e II após fixação das partes, complementações e nivelamento das peças.....	66
Figura 25 – Azulejo E-91 antes (à esquerda) e depois (à direita) da reintegração cromática.....	67
Figura 26 - Representação gráfica da localização dos azulejos com reintegração cromática (em vermelho).....	67
Figura 27 - Produção de réplicas em ateliê.	68
Figura 28 - Representação gráfica da localização dos azulejos reproduzidos (em vermelho).	68
Figura 29 - Detalhe do painel em processo de montagem para apresentação e entrega dos trabalhos.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. PAINEL DE AZULEJOS, SEM TÍTULO, POR BURLE MARX	10
1.1. O azulejo como elo entre a metrópole e a colônia	12
1.2. O azulejo como elemento visual da arquitetura modernista no Brasil	18
1.3. Roberto Burle Marx	21
1.4. A obra em estudo	25
1.5. A restauração do painel	29
2. RESTAURAÇÃO: TEORIAS, ÉTICA, CRITÉRIOS E LIMITES DE INTERVENÇÃO	31
2.1. As teorias da restauração	32
2.2. Ética e critérios de intervenção	44
2.3. Os limites da restauração	51
3. OS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO EM PRÁTICA	53
3.1. Estado de conservação da obra	55
3.2. A proposta de intervenção	61
3.3. A restauração	62
3.4. Reflexão sobre os critérios de intervenção	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

Dentro da extensa produção de painéis de azulejos de Roberto Burle Marx está a composição sem título, instalada em 1951 na residência particular do empresário Arnaldo Aizim. Redescoberto pelo arquiteto João Uchôa, o painel passou por um longo e minucioso processo de restauração, finalizado em 2023. Os processos de intervenção foram liderados pelo restaurador Prof. Dr. João Cristeli (EBA/UFMG), pelo contratante João Uchôa e pela arquiteta restauradora Deise Lustosa. Por apresentar desafios únicos, foi possível acompanhar não apenas a definição de um projeto de intervenção, mas também sua transformação enquanto novos elementos surgiam e evocavam a flexibilidade de novas análises e resoluções.

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é refletir sobre os critérios de intervenção a partir da restauração do painel de azulejos, sem título, de autoria de Burle Marx. A definição de critérios de intervenção em bens culturais abrange questões complexas tanto do ponto de vista conceitual quanto de aspectos técnico-científicos. Para realizar uma restauração adequada é essencial compreender o contexto e o valor simbólico de cada bem cultural, seguindo princípios éticos que definem os critérios para intervir sobre a obra. Mais do que um conjunto de ações que busca preservar e revelar o valor associado a um bem cultural, a restauração é um ato crítico que demanda grande conhecimento teórico-conceitual e metodológico, imprescindível para assegurar uma intervenção técnica responsável e adequada.

O exercício de conservação-restauração de um objeto decorre de um complexo processo de tomada de decisões que deve ocorrer de forma ética e consciente, considerando todas as particularidades do objeto, desde sua materialidade e aspectos perceptíveis até suas condições simbólicas. O conhecimento das técnicas e materiais empregados na restauração deve estar em correlação com o entendimento da identidade e função do objeto para a elaboração de uma proposta de intervenção coerente.

Dessa forma, o primeiro capítulo apresenta o painel explorado neste trabalho, garantindo um entendimento da obra enquanto bem cultural único e enquanto patrimônio associado à arquitetura modernista brasileira. No segundo capítulo, apresentamos o campo da conservação-restauração dentro de suas discussões teóricas, traçando um percurso ético e conceitual essencial à discussão dos critérios de intervenção. Por fim, o terceiro capítulo reflete sobre os critérios de intervenção a

partir dos trabalhos de remoção, conservação e restauração do painel de azulejos aqui apresentado.

1. PAINEL DE AZULEJOS, SEM TÍTULO, POR BURLE MARX

Criado em 1948 por Roberto Burle Marx (1909-1994), executado pelo Ateliê Osirarte¹ e instalado em 1951, o painel de azulejos inicialmente localizado na residência particular de Arnaldo Aizim, na cidade do Rio de Janeiro, é o objeto central deste trabalho (FIG. 1). O painel é composto por 1.732 azulejos pintados manualmente em tons de azul e branco, em pasta cerâmica branca das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (I.R.F.M)², tendo dimensões máximas de 290 cm x 1.397 cm. A maioria dos azulejos mede 15cm x 15cm cada, sendo que algumas peças de dimensões menores fazem parte das colunas laterais e da base do painel.

Encomendado pelo empresário Arnaldo Aizim, o painel, sem título, fez parte da composição paisagística do jardim interno de sua residência no bairro Laranjeiras, próxima ao Parque Guinle (Rio de Janeiro, RJ). Os jardins, também concebidos por Burle Marx, integravam o espaço arquitetônico da residência projetada pelo arquiteto Paulo Santos (1904-1988), em 1948, para Aizim. Este projeto se enquadra na Escola Carioca de Arquitetura Moderna, e faz parte do tipo de arquitetura produzida principalmente entre os anos 1940 e 1950 por um grupo radicado no Rio de Janeiro, com a liderança intelectual de Lúcio Costa (1902-1998) e formal de Oscar Niemeyer (1907-2021).

Pouco do jardim se manteve ao longo dos processos de transferência de propriedade – o piso em pedra portuguesa foi substituído por blocos de granito, o espelho d'água curvilíneo deu lugar a uma piscina de desenho simétrico e parte do jardim passou a ser um gramado. Ficaram algumas plantas do projeto original de paisagismo, o pequeno lago com carpas e o painel de azulejos.

¹ Empresa de azulejaria fundada em 1940, em São Paulo, pelo artista ítalo-brasileiro Paulo Rossi Osir (1890-1959) para atender encomenda que lhe foi feita pelo Ministério da Educação e Saúde da execução dos azulejos de fachada do novo edifício-sede, no Rio de Janeiro (atual Palácio Gustavo Capanema). Dos painéis ali implantados, três são de autoria do próprio Rossi Osir e dois de Candido Portinari (1903-1962). (MORAIS, 1988)

² As Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (I.R.F.M.) foi um grupo empresarial brasileiro, fundado pelo conde italiano Francesco Matarazzo (1854-1937) com sede no município de São Paulo (SP). Em seu auge chegou a empregar mais de 30 mil pessoas em suas várias unidades espalhadas pelo país. Uma das principais empresas do grupo, a Cerâmica Matarazzo foi inicialmente responsável pelo trabalho de esmaltação e queima dos azulejos em biscoito pintados pela Osirarte.

Figura 1 - Jardim da residência de Arnaldo Aizim.
Jardim da Residência de Arnaldo Aizim, com projeto paisagístico e painel de azulejos de autoria de Roberto Burle Marx.



Foto de Marcel Gautherot.
Fonte: MOTTA, Flávio. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 75.

A coesão entre o painel de azulejos, o espelho d'água e o jardim é característica de uma arquitetura que anseia por espaços livres, maleáveis e sem as limitações da “casa em cubo” usual. Para Burle Marx, os jardins urbanos poderiam convidar as pessoas “à recuperação do tempo real das coisas, em oposição à velocidade ilusória das regras da sociedade de consumo” (BURLE MARX apud CALS, 1995, p. 15), criando um espaço de convivência e presença. Ele é o primeiro a trazer a notável contribuição da complementação artística que integra a paisagem efetivamente brasileira à nova arquitetura, sensível ao mundo exterior.

Ao trazer em seus trabalhos a suavidade das linhas, das áreas abertas e das passagens cromáticas nos canteiros, Burle Marx utiliza também do recurso do azulejo para acentuar a leveza dos muros de concreto armado empregados na arquitetura

modernista. Ele adota os painéis murais naturalmente, como solução plástica em vários de seus trabalhos, como no Instituto Oswaldo Cruz (Manguinhos, RJ) e na residência de Jean Marie Diestl (Rio de Janeiro, RJ), fazendo proveito do uso do desenho e do ritmo tecido pela malha ortogonal, peculiar dos panos de azulejos.

As possibilidades plásticas do azulejo como revestimento são exploradas no contexto da arquitetura modernista brasileira e traçam um longo percurso histórico desde a antiguidade, passando por transformações e adaptações que calçam o acesso à conjunção da renovação arquitetônica brasileira. É para alcançar com precisão a conjuntura da arquitetura brasileira da primeira metade do século XX que traçaremos um breve histórico da azulejaria luso-brasileira, considerando as origens do azulejo português até a sua ressignificação simbólica na arquitetura modernista brasileira, contexto em que está inserido Roberto Burle Marx e sua produção de painéis azulejares – e, mais especificamente, a composição sem título encomendada por Arnaldo Aizim aqui analisada.

1.1. O azulejo como elo entre a metrópole e a colônia

A relação entre a arquitetura e a cerâmica vidrada traça uma longa história desde o Grande Oriente Médio até o fabrico *in facto* de azulejos no Brasil, passando por um longo processo de apreensão e adaptação de técnicas de cerâmica e vidro até o fértil desenvolvimento da azulejaria portuguesa. Posteriormente, o azulejo levado da metrópole para a colônia se transmuta como um dos símbolos de revalorização da arquitetura luso-brasileira.

O azulejo, enquanto uma das expressões mais fortes da cultura portuguesa, tem sua originalidade evidenciada não apenas na técnica do objeto cerâmico, mas também na forma como ele se desenvolveu e se apresentou em composições que por vezes revestem a totalidade das superfícies arquitetônicas lusitanas. Seu uso serviu como veículo decorativo e como representação de cenas figuradas que seguiam programas iconográficos religiosos, mitológicos e nacionalistas – e hoje permanece na cultura portuguesa como uma forma viva de patrimônio.

Efectivamente, a questão da regularidade é um fator-chave [...], pois apesar de se reconhecer a existência de peças de outros formatos, o que define o azulejo é também o seu modo de aplicação, respeitando uma unidade interna conferida pelo reticulado geométrico rigoroso, mesmo em “situações limite”, caso dos enxaquetados³ ou dos revestimentos em que os azulejos têm

³ Os azulejos enxaquetados, ou de caixilho, são agrupamento de azulejos lisos e de cor única, formando

obrigatoriamente que ser cortados para se articular com a arquitectura. (CARVALHO, 2018, p. 8)

A forma quadrada, com tamanhos geralmente não maiores do que 15 cm x 15 cm, é predominante no azulejo português desde o final do século XV, quando ele começa a ser usado como revestimento parietal. No entanto, o termo *azulejo* apenas é efetivamente introduzido em Portugal no início do século XVI, junto aos primeiros exemplares importados da Espanha. A palavra, de origem espanhola, deriva do árabe *azzelij*, ou “pequena pedra lisa polida”, e era utilizada para designar os mosaicos do Grande Oriente Médio reproduzidos em cerâmica esmaltada em técnicas mudéjares⁴ (SABO; FALCATO, 1998).

É como, também, a associação da palavra “azulejo” à cor azul, cuja terminologia está correlacionada à pedra semipreciosa lápis-lazúli. Conhecida pelo seu azul intenso e pelo pigmento ultramar produzido naturalmente a partir do mineral, o nome em latim dessa rocha também tem raízes árabes. Enquanto *lapis* significa “pedra” em latim, a segunda parte do nome deriva do árabe *lazaward*, que seria a cor azul do céu (PASTOUREAU, 2001). O azul empregado na azulejaria portuguesa e que marca o nosso imaginário, no entanto, é o azul de cobalto de tradição persa e chinesa (TRINDADE, 2009).

Dentre as técnicas hispânico-mouriscas associadas ao repertório lusitano, distinguem-se os alicatados⁵ (FIG. 2), a técnica de corda-seca⁶ (FIG. 3) e a técnica de aresta⁷. Por sua morosidade e custo de produção, os alicatados logo foram suplantados pelas outras técnicas, mais simplificadas, reduzindo o preço da peça e permitindo uma variação maior de padrões. A técnica do esmalte estanífero foi aperfeiçoada na Itália, levando ao desenvolvimento da técnica majólica⁸ e à

uma malha geométrica simples ou composta, utilizando elementos alternados de cores diferentes.

⁴ Os azulejos mudéjares, também chamados de azulejos hispânico-árabes ou hispânico-mouriscos, surgem numa tentativa de simplificar os mosaicos alicatados e geralmente utilizam as técnicas de corda-seca e de aresta na produção de seus exemplares.

⁵ Alicatado é o recorte a alicate de placas cerâmicas vidradas de barro, de cor lisa, conferindo ao conjunto o efeito de um painel colorido com desenhos geométricos, semelhante a um mosaico.

⁶ Na técnica da corda-seca são feitas ranhuras sobre o barro ainda cru, gravando-se os contornos do desenho que serão posteriormente preenchidos com uma mistura de óleo de linhaça e manganês. Durante a queima, essa mistura se transforma em um traço negro que separa os esmaltes.

⁷ Na técnica de aresta, ou cuenca, é feita a impressão do desenho sobre o barro ainda cru através de um molde, formando concavidades e saliências que impedem a mistura dos esmaltes durante a queima da peça.

⁸ A majólica, ou pisana, é uma versão de faiança em que a peça de barro pré-cozido, em chacota, é coberta com esmalte estanífero. Esse esmalte vitrifica apenas na segunda queima (de temperatura mais elevada), permitindo a aplicação de outros esmaltes sobre ele, de forma similar ao afresco.

introdução da utilização da faiança⁹ nos azulejos, que puderam finalmente satisfazer o gosto europeu pela arte figurativa e historiada (SABO; FALCATO, 1998).

Figura 2 - Detalhe de azulejos alicatados na Sala dos Árabes, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal).



Detalhe de foto de Nicolas Lemmonier.
Fonte: SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos - Arte e História**. Lisboa: Edições Inapa, 1998. p. 57.

Figura 3 - Azulejos com esfera armilar, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal), produzido utilizando a técnica de corda seca.



Foto de Nicolas Lemmonier.
Fonte: SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos - Arte e História**. Lisboa: Edições Inapa, 1998. p. 18.

Os azulejos mudéjares, que chegam aos portos de Lisboa a partir do final do século XV, coincidem com o florescimento do estilo manuelino, que se desenvolve no reinado de Dom Manuel I (1469-1521), apesar de ter início no reinado de seu predecessor, Dom João II (1455-1495), e prosseguir até após sua morte. Rioletta Sabo e Jorge Nuno Falcato explicam que, para a historiografia portuguesa, o ponto de interesse pelo azulejo foi a viagem de D. Manuel I à Espanha, em 1498. Mesmo que antes já houvesse grande quantidade de azulejos em Portugal, eles apenas eram usados como pavimento ou revestimento de fontes, e apenas “o desejo do rei de decorar o seu palácio de Sintra à maneira do Alcazar de Sevilha foi verdadeiramente decisivo para a importação de grandes quantidades de azulejos sevilhanos de estilo mudéjar” (SABO; FALCATO, 1998, p. 19).

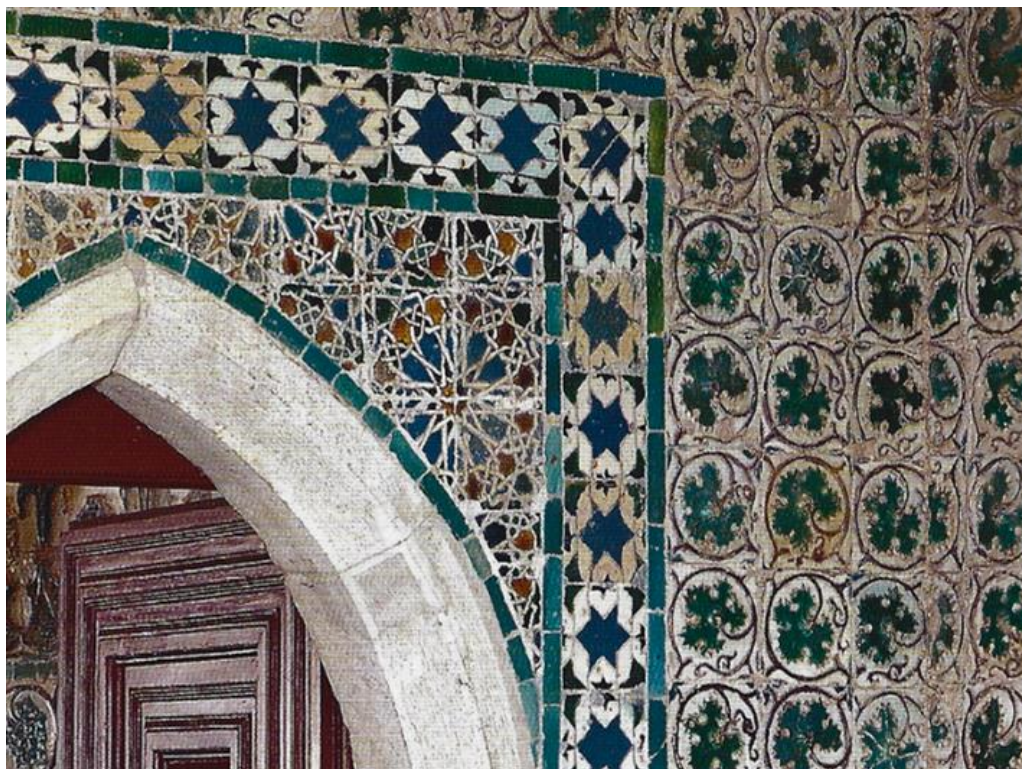
A partir de então os azulejos seriam utilizados como revestimento parietal de palácios, igrejas e conventos. Considerado o mais genuíno museu de azulejaria

⁹ A faiança, originalmente da cidade de Faenza, é um tipo de cerâmica branca menos rica em caulim e mais plástica do que a porcelana. É porosa e necessita passar por processo de vitrificação.

lusitana do final do século XV e início do século XVI (mesmo com as alterações sofridas em sua estrutura), o Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal) possui azulejos que remontam a 1470 (FIG. 4).

Figura 4 - Detalhe de azulejos na Sala das Sereias, no Palácio Nacional de Sintra (Sintra, Portugal).

Na figura é possível observar azulejos relevados com motivos de parras e ângulo de porta com azulejos de aresta.



Detalhe de foto de Nicolas Lemmonier.

Fonte: SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos - Arte e História**. Lisboa: Edições Inapa, 1998. p. 58.

Diferentemente do modelo andaluz, a decoração do Palácio de Sintra não utiliza os azulejos junto à ornamentação de estuque, diluindo o efeito visual anteriormente associado ao *horror vacui*, ou o “horror ao vazio” que, no campo das artes, corresponde à necessidade ou desejo de preencher todos os espaços e superfícies vazias com alguma ornamentação. Pelo contrário, a utilização do azulejo na arquitetura lusitana buscava realçar os aspectos arquitetônicos por meio de ilusões óticas – posteriormente, já com a disseminação dos azulejos em técnica majólica, é bastante utilizado o artifício do *trompe-l’oeil* (em tradução literal, “enganar o olho”) para criar ilusões espaciais. Um dos exemplos da aplicação dessa técnica pode ser visto no Retábulo de Nossa Senhora da Vida (FIG. 5), atribuído ao artista Marçal de Matos

e instalado na Igreja de Santo André (destruída) em Lisboa, aproximadamente em 1580. Atualmente está exposto no Museu Nacional do Azulejo (Lisboa, Portugal).

Figura 5 - Retábulo de Nossa Senhora da Vida, atualmente exposto no Museu Nacional do Azulejo (Lisboa, Portugal).



Foto de Marina Cristeli.

A partir do momento em que a técnica ganha força e artistas flamengos fundam oficinas na Península Ibérica, em meados do século XVI, os centros de produção de azulejos em Portugal passam a adotar a nova técnica. A arte do azulejo passa a ocupar um espaço ligado à pintura erudita, influenciado pelos estilos de época. A articulação do azulejo com a arquitetura lusitana, no entanto, faz com que seu desenvolvimento em Portugal aconteça de forma singular. O período da União Ibérica¹⁰ (1580-1640) é marcado por uma crise na produção de azulejos, o que faz com que Portugal passe a produzir uma azulejaria mais simples, inspirada nos tecidos

¹⁰ A União Ibérica foi um período de sessenta anos no qual a coroa portuguesa foi anexada à coroa espanhola, após a crise de sucessão de 1580 em Portugal. Por conta disso, ao longo do século XVII se inicia um longo declínio do monopólio português no comércio oceânico de especiarias e no tráfico de escravos, que leva a um processo de dependência da monarquia em relação às colônias.

italo-flamengos e indianos, o que configura a chamada "azulejaria de tapete". Desse período são os primeiros azulejos que chegam ao Brasil, na região litorânea, notadamente em Pernambuco e na Bahia.

Durante esse período ainda convivem azulejos policromos e azulejos em azul e branco, em um período de transição que se caracteriza pela retomada da imponência da nobreza lusitana, novamente capaz de custear residências profusamente decoradas com azulejos. No Palácio dos Marqueses da Fronteira (Lisboa, Portugal) é possível observar desde painéis híbridos, com tons amarelos e azuis, até alguns dos primeiros exemplos de grandes painéis em azul e branco, importados dos Países Baixos (FIG. 6). A apreciação por esses painéis acontece devido ao aumento da procura pela porcelana chinesa, ocasionando um processo de adaptação para mimetizar os tons brilhantes em majólica, visto que a Europa só consegue produzir porcelana a partir do século XVIII.

Os primeiros azulejos e frisos que chegam ao Brasil vindos de Portugal ainda apresentam algo da transição dos motivos policromos para os completamente em azul e branco. Quando os azulejos são trazidos para o Brasil, já na primeira metade do século XVII, eles seguem os modelos e tipos europeus, não havendo uma produção especialmente destinada à colônia. A decoração que vinha pronta de Portugal não sofria nenhuma alteração, sendo os primeiros exemplares das décadas de 1620-1640 (SIMÕES, 1959).

Mário Barata aponta que é a Bahia o estado mais rico em azulejos dos séculos XVII e XVIII, seguido por Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Segundo o autor, "na Bahia há azulejos ornamentais, de entrelaçados e arabescos florais ou geometrizes do seiscentos ou atribuíveis a essa centúria" (BARATA, 1955, p. 43), azulejos esses que são geralmente em amarelo, azul e branco, em disposições variadas de coloridos típicas do período. Nos séculos seguintes, mais exemplares de azulejos chegam ao Brasil, mas mantendo uma contenção geográfica nas regiões litorâneas. Em Minas Gerais, por exemplo, existe apenas um exemplo de origem lusitana: os painéis da capela-mor da Igreja do Carmo, em Ouro Preto/ MG. Barata cita Lúcio Costa ao explicar que isso se deve "pela dificuldade de transporte, ao dorso de mulas, de material facilmente quebrável", acrescentando que também era justificável a ausência dos azulejos pela "falta de conventos e mosteiros de ordens religiosas, na capitania" (BARATA, 1955, p. 48).

Figura 6 - Sala dos Painéis, no Palácio dos Marqueses da Fronteira (Lisboa, Portugal), com silhares atribuídos à oficina holandesa de Jan van Oort.



Foto de Nicolas Lemmonier.

Fonte: SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos - Arte e História**. Lisboa: Edições Inapa, 1998. p. 111.

Com a mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, o Brasil se vê palco de um momento particularmente importante na azulejaria. Ainda no século XIX, e precisamente no Brasil, o azulejo deixa o seu lugar intrínseco nos interiores e passa a revestir fachadas entre 1810 e 1840. É quando acontece um desenvolvimento das cidades brasileiras, que passam a revestir sua arquitetura em azulejos inicialmente de origem holandesa, enquanto a metrópole se via impossibilitada de fornecer uma produção continuada de azulejos devido às invasões francesas entre 1807 e 1810. Simões aponta que talvez tenha sido propriamente a requisição do mercado brasileiro por azulejos que tenha reavivado esta arte em terras lusitanas. Fato era que, historicamente, o azulejo já havia tomado lugar de grande importância na arquitetura e na memória brasileira.

1.2. O azulejo como elemento visual da arquitetura modernista no Brasil

A renovação da arquitetura brasileira que se inicia na década de 1930 coincide com a retomada dos azulejos de fachada, e não por acaso diferentes nomes da arquitetura modernista brasileira frequentemente solicitavam a colaboração de artistas em painéis de azulejos (MORAIS, 1998, p. 93). Estes artistas assumem posição simbólica pela notável parceria entre artes plásticas e arquitetura que irão proporcionar, “estando o trabalho pictórico indissolivelmente ligado à arquitetura”

(CAVALCANTI, 2006, p.199). Essa cooperação entre artistas e arquitetos tinha como objetivo utilizar luz e volumetria para trazer uma concepção moderna de beleza, e não como um revestimento que camufla a estrutura das edificações.

O modernismo na arquitetura brasileira foi, sobretudo, uma reinterpretação das idéias de Le Corbusier¹¹ e, em menor medida, daquelas de Walter Gropius¹². [...] Um ponto básico para Le Corbusier e Gropius é o de que a arquitetura moderna traduzia um momento de ruptura com a sociedade anterior. O espírito novo, no dizer de Le Corbusier, estaria situado na indústria e na máquina, em oposição ao trabalho artesanal. [...] A defesa da indústria sobre o artesanato visava obter qualidade intrinsecamente universais e se traduzia, estilisticamente, na eliminação de ornato e conseqüente simplificação das construções para produção em série, de modo a fornecer habitações, principalmente, para as camadas operárias. {CAVALCANTI, 2006, p. 41-43)

Se antes o azulejo chegava ao Brasil como uma unidade finalizada da metrópole para a colônia (SIMÕES, 1959), a arquitetura modernista renova sua aplicação, como explica Lúcio Costa em sua resposta ao escultor e designer suíço Max Bill¹³ (1908-1994), em ocasião de sua visita ao Brasil para conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo. Max Bill questiona a estetização da arquitetura e o emprego dos painéis de azulejos no contexto da nova arquitetura brasileira, afirmando que os azulejos seriam prejudiciais e inúteis ao edifício do Ministério da Educação e Cultura. Em sua réplica, Lúcio Costa declara que a escolha pelo revestimento de azulejos “amortece a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte” (COSTA, 1953). Além disso, o azulejo seria elemento tradicional da arquitetura portuguesa – conseqüentemente da nossa arquitetura brasileira – e seria oportuno conferir a um material funcional a aplicação enquanto suporte de novas expressões plásticas.

[...] além de suas aplicações técnicas funcionais e ornamentais, a cerâmica é suporte, campo para expressão da escultura e pintura, imagem e forma. E foi assim que ela foi admitida na arquitetura modernista; não como ornamentação e sim como arte maior, feita por grandes artistas, que era a forma que Le Corbusier admitia. (CRISTELI, 2013, p. 66)

¹¹ Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), ou “Le Corbusier”, foi um arquiteto, urbanista e designer de origem suíça e naturalizado francês. Foi considerado um dos pioneiros da arquitetura modernista e seu precursor no Brasil.

¹² Walter Gropius (1883-1969) foi um arquiteto alemão e fundador da Bauhaus. Foi considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX.

¹³ Max Bill (1908-1994) foi um renomado arquiteto, designer e artista plástico suíço, considerado um dos mais importantes designers do século XX. Estudou na Escola de Artes Aplicadas de Zurique entre 1924 e 1927 e na Bauhaus de Dessau entre 1927 e 1929, tendo sido aluno de Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940). Considerado um dos expoentes da Bauhaus, foi um dos líderes do movimento internacional da Arte Concreta. Inspirou o concretismo no Brasil e foi um crítico severo da arquitetura modernista brasileira.

O emprego da azulejaria na arquitetura modernista, considerada revolucionária e de “alcance significativo para a evolução da arquitetura contemporânea do Brasil” (BRUAND, 2010, p. 91), ocorre por influência direta de Le Corbusier e das implicações apresentadas por ele em relação à mínima ornamentação e à importância de utilizar e valorizar elementos locais. Como João Cristeli explica, o emprego da azulejaria na arquitetura modernista brasileira “é decorrente de influência direta de Le Corbusier, que além de arquiteto era também pintor e escultor, formação que ficaria refletida na sua preocupação com os problemas formais e a valorização dos elementos locais” (CRISTELI, 2013, p. 73). O azulejo servia a uma proposta de estabelecer um vínculo entre o moderno e o tradicional, e como forma de legitimação de uma identidade nacional.

Burle Marx também “não esqueceu que era pintor”, como menciona Mário Pedrosa (1900-1981) em reportagem ao *Jornal do Brasil* em 10 de janeiro de 1958. Jornalista, crítico de arte e ativista político brasileiro, Pedrosa ressalta a importância de Burle Marx dentro da arquitetura modernista, como grande renovador da arte paisagística brasileira e como artista. Ele compara seus originais jardins a obras de pintura que abandonam a tradição acadêmica erudita para trazer a “técnica das grandes manchas, das grandes áreas de cor, de formas livres, num vasto arabesco irregular” (PEDROSA, 1958), como em uma tela impressionista.

Agora, o jardim não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior. Tende, antes, a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contrarritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expandam numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim. (PEDROSA, 1958)

Frequentemente aclamado como mestre paisagista, Roberto Burle Marx era também um grande artista, e produziu painéis azulejares muito significativos. Mário Pedrosa explica que os painéis de Burle Marx seguiam um pensamento sintético, que tinha em consideração cada detalhe como parte de um todo. Não utiliza a figuração anedótica, e pensa tudo em “forma, ritmo, espaço”, concebendo o espaço como “uma sinfonia, [...] numa orquestração que nos deve falar aos olhos, ao olfato, ao gosto e ao pensamento” (PEDROSA, 1958). Burle Marx realiza seus trabalhos com a consciência histórica proposta pelo modernismo e como um projeto de humanização manifestada dentro da realidade urbana – pois é no início do movimento moderno que

os planos arquitetônicos propõem uma autonomização da arquitetura para a habitação popular. O discurso modernista no Brasil na década de 1930 aventa soluções para moradas dos mais pobres, “junto com a construção de prédios monumentais e a instalação de uma política de preservação da memória nacional” (CAVALCANTI, 2006, p. 123).

O azulejo como objeto de memória é oportuno para a construção de imagens e de discursos, sendo indissociável dos lugares em que estão inseridos, dos espelhos d’água, dos jardins, do concreto armado que edifica o espaço urbano, com os elementos artísticos que compõem as estruturas modernas, e de forma geral aos elementos característicos ao movimento da arquitetura modernista no Brasil. Cristeli explica que esses elementos que constituem o espaço formam uma imagem coesa, estabelecendo uma relação contínua de passado e futuro que nos marca a memória.

As imagens dos azulejos e as imagens sobre os azulejos são o ponto de interseção entre a memória e o lugar e o lugar como memória; neste espaço de confluência situo as imagens como discurso. Considero a imagem do azulejo uma *imagem agente* capaz de evocar outras imagens e por associação induzir o espectador a um processo de reminiscência. Esta imagem é o percurso histórico e os lugares que o azulejo frequentou até assumir a forma clássica de uma placa cerâmica quadrada, vidrada em uma das faces. O azulejo em sua materialidade, ou como objeto imaginado, contém um universo coletivo e subjetivo de sentidos e significados. (CRISTELI, 2013, p. 77)

Durante o período modernista, o azulejo no patrimônio edificado serviu como artifício para a condução simbólica da percepção da modernidade. Os padrões ornamentais, as composições abstratas e historiadas, foram os elementos plásticos que promoveram o diálogo entre arquitetura e arte, antigo e moderno. Entre os maiores nomes ligados à produção de painéis de azulejos dentro da arquitetura modernista no Brasil estão Candido Portinari, Anísio Medeiros (1922-2003), Djanira (1914-1979), Jenner Augusto (1924-2003), Carybé (1911-1997), Poty (1924-1998), Athos Bulcão (1918-2008) e, claro, Roberto Burle Marx.

1.3. Roberto Burle Marx

Capaz de conciliar o espírito do modernismo com a assimilação da natureza brasileira, Roberto Burle Marx (FIG. 7) foi um dos mais importantes paisagistas brasileiros, reconhecido nacional e internacionalmente pela forma como sua concepção inovadora criou o jardim tropical modernista em uma condição plástica e singular. Foi, como acertadamente declara Lauro Cavalcanti, “pintor, desenhista, gravador, escultor, ceramista, cenógrafo, músico, joalheiro e, claro, paisagista – um

artista completo” (CAVALCANTI, 2021, p. 24). Não pretendemos discorrer aqui minuciosamente sobre a biografia de Burle Marx, ou tampouco esmiuçar seus inúmeros trabalhos de forma detalhada. Traçaremos um percurso da vida e das obras deixadas como maior legado do mestre paisagista brasileiro.

Figura 7 - Roberto Burle Marx na Barra de Guaratiba (Rio de Janeiro, RJ), em 1957.



Foto de Marcel Gautherot.
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Nascido em São Paulo, foi o quarto filho de Wilhelm Marx, alemão, e Maria Cecília Burle, uma musicista pernambucana. Em 1913 sua família se muda para o Rio de Janeiro, onde é impulsionado pelo contato com a natureza tropical. Já em 1918 instala seu primeiro ateliê de paisagem no quintal da família no Leme, onde é vizinho do jovem Lucio Costa (1902-1998). Burle Marx conta que, já nessa época, começa sua coleção de plantas

Em 1928 se muda com a família para a Alemanha, buscando tratamento para um problema nos olhos. Durante o ano em que viveu em Berlim, Roberto Burle Marx frequentou óperas, teatros, museus e galerias de arte e entrou em contato com a produção das vanguardas europeias e de artistas como Van Gogh (1853-1890), Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954) e Paul Klee (1879-1940). Nesse período, ele estuda pintura no ateliê de Degner Klemn. Foi também na Alemanha que percebeu e consolidou seu encanto pela flora tropical quando visitou o Jardim

Botânico de Dahlem. José Tabacow relativiza essa ideia de “descoberta” do potencial botânico nacional em Berlim, apontando que a decisão de usar a vegetação brasileira em seus trabalhos seria um processo complexo pelo qual Burle Marx passaria em outra situação: “As estufas de Dahlem foram, em sua vida, apenas uma circunstância. Certamente ele viria a descobrir a flora tropical em outra situação qualquer” (TABACOW, 2009, p. 110).

Ao retornar ao Brasil, Roberto Burle Marx inicia o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, dirigida na ocasião pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa. Além de servir como uma figura mentora de Burle Marx, foi dele o convite para realizar seu primeiro projeto como paisagista: um jardim privado para a família Schwartz em Copacabana, projetado em parceria com Gregori Warchavchik (1927-1969). No térreo, o perímetro foi ocupado por um estreito canteiro com vegetação nativa, como relata Cavalcanti. Na frente da varanda, a vegetação mais densa proporcionava discrição e privacidade dos olhares indiscretos da rua. Mesmo que o projeto ainda fosse “tímido”, como Cavalcanti descreve, ele já apontava também a forma como Burle Marx isolava ou combinava espécies, formando linhas retas ou curvas no terraço-jardim da casa da família Schwartz, já pronunciando traços de suas futuras obras. O mais importante desse projeto, segundo Cavalcanti, foi integrar Burle Marx ao campo profissional modernista do qual não só faria parte, como seria também figura de grande relevância (CAVALCANTI, 2021).

Entre 1932 e 1937, Roberto Burle Marx passa por idas e vindas entre o Rio de Janeiro e Pernambuco, passando longas temporadas nas terras de sua mãe. No Recife começa a experimentar o plantio de espécies nativas na propriedade dos familiares e inicia uma pesquisa de exemplares do sertão. Mesmo com sua estada pernambucana, Burle Marx não perde contato com o Rio e, a partir de 1937, quando retorna definitivamente para o Rio de Janeiro, realiza uma sucessão de jardins abstratos em obras que se tornariam posteriormente clássicas dentro do movimento modernista. Entre eles estão o terraço-jardim da sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o jardim do edifício Tapir (onde realiza também um painel cerâmico) e o terraço-jardim do Instituto de Resseguros. O projeto da praça em frente ao aeroporto Santos Dumont ofereceu a Burle Marx a oportunidade de desenvolver a primeira obra pública modernista (CAVALCANTI, 2021).

No projeto para o Ministério da Educação e Saúde, que durou entre 1937 e 1943, teve a oportunidade de trabalhar com os mais expressivos nomes da nova

arquitetura, como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy (1909-1964) e Jorge Moreira (1904-1992). Burle Marx contribuiu com uma inflexão própria para o modernismo, com a introdução de curvas na proposta inicial de Le Corbusier. Cavalcanti evidencia as linhas sinuosas de Burle Marx, que se tornarão “um dos elementos principais do modernismo brasileiro” (CAVALCANTI, 2021, p. 22), já fazendo ali uma aparição significativa. Foi também no edifício do Ministério de Educação e Saúde que Burle Marx, como assistente de Portinari, teve o que Cavalcanti chama de uma “pós-graduação informal”, atuando em conjunto com seu antigo professor em seus painéis – além de no paisagismo e na interlocução com Lucio Costa.

Em 1938, a convite de Niemeyer, realiza os jardins do Conjunto Moderno da Pampulha – Igreja de São Francisco (FIG. 8), Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), Casa do Baile (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o late Golfe Clube (atual late Tênis Clube). É também o paisagista por trás dos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro (MAM-RJ), inaugurado em 1967, e do Parque do Flamengo em 1965, além de ser o responsável pela revitalização do Calçadão de Copacabana em 1970, através da nova avenida Atlântica. Um dos temas mais caros a ele foi o de projetos em grandes áreas, que ofereciam “grande liberdade na escolha de soluções e desenvolvimento de ideias que forneciam qualidade de vida aos habitantes de grandes cidades” (CAVALCANTI, 2021, p. 28).

Figura 8 - Igreja da Pampulha (Belo Horizonte, MG).
Construída entre 1942 e 1943, a Igreja da Pampulha foi projetada por Oscar Niemeyer, com colaboração de importantes artistas: Candido Portinari, nos painéis e pinturas; Alfredo Ceschiatti, nas esculturas; Paulo Werneck, nos painéis de arte abstrata em pastilhas; e Roberto Burle Marx, no paisagismo do entorno.



Foto de Juarez Rodrigues/EM/DA Press.

Traçando sua participação em projetos arquitetônicos, seja como paisagista ou com sua extensa produção artística, finalmente encontramos Roberto Burle Marx onde desenvolveu um de seus projetos mais particulares: o Sítio de Santo Antônio da Bica. Situado na Barra de Guaratiba (Rio de Janeiro, RJ), foi a propriedade onde morou e produziu em seus últimos vinte anos de vida. Desde 1985, o Sítio é uma unidade especial vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cumprindo o papel de preservar, pesquisar e divulgar a vida e a obra de Roberto Burle Marx.

1.4. A obra em estudo

Dentro da extensa produção de painéis de azulejos de Roberto Burle Marx – uma das maiores do país – está a composição sem título, instalada em 1951 na residência particular do empresário Arnaldo Aizim. Redescoberto pelo arquiteto João Uchôa, muito do projeto paisagístico original de Burle Marx para a residência de Aizim havia sido alterado, mas o painel foi mantido. No acervo do Museu Sítio Burle Marx há um esboço do painel atribuído a Burle Marx, feito em 1948 em guache e nanquim sobre papel, nas dimensões 30 cm x 70,5 cm (FIG. 9).

Figura 9 - Esboço atribuído a Roberto Burle Marx para painel da casa de Arnaldo Aizim (Rio de Janeiro, RJ), feito em 1948.

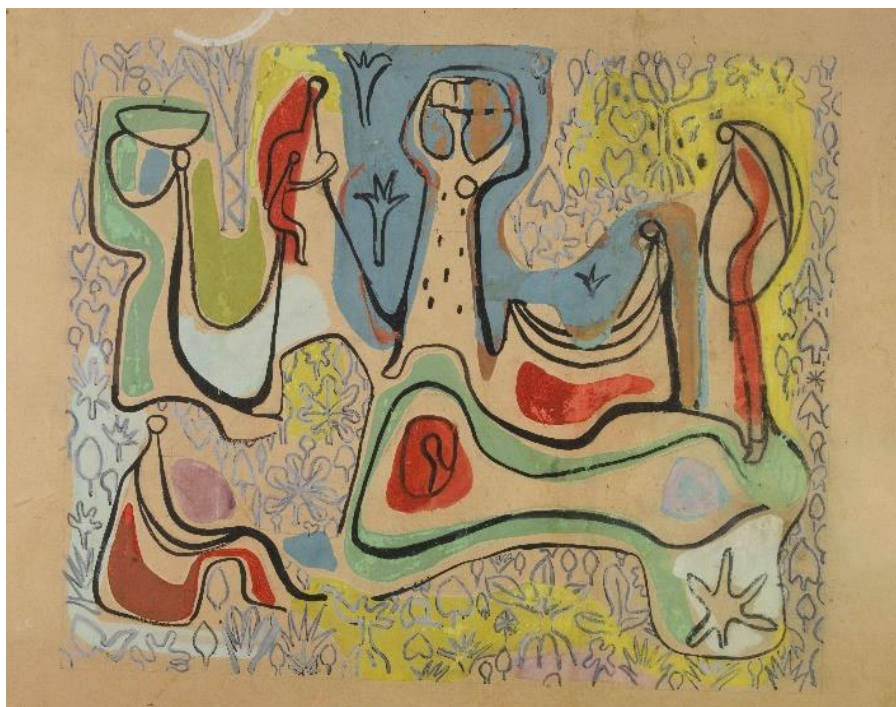


Imagem do Acervo do Sítio Burle Marx.

O painel foi organizado em 95 colunas, numeradas no verso pelo sistema alfanumérico comumente utilizado para identificação e sequenciamento de painéis. As duas primeiras colunas receberam numeração diferente, e foram assinaladas como Iº e IIº – a terceira coluna inicia a contagem a partir do 1. As linhas do painel seguem até a letra P e, quando inseridas dentro do lago de carpas, apresentavam três azulejos em numeração romana abaixo da letra A.

Os azulejos foram originalmente fixados sobre alvenaria de tijolos cerâmicos furados. Formado por dois planos contínuos, não ortogonais, com ângulo pouco maior que 90 graus, o painel é dividido em duas partes de 967 cm e 430 cm de extensão. Sua altura varia nas extremidades esquerda da primeira parte e direita da segunda parte, de 290 cm para 246 cm. O painel foi instalado no limite do terreno ao longo da passagem de servidão lateral e da divisão da área de serviço da residência.

O pano de azulejos é uma composição em tons de azul cobalto e branco, com linhas sinuosas e áreas sombreadas definindo seu contorno, com cenas e aspectos do cotidiano supostamente relacionados à vida ribeirinha (FIG. 10). Assim, Burle Marx tira partido da contiguidade do lugar e transpõe para os azulejos esse universo. A organicidade das linhas, as áreas de cor, os grafismos e as formas abstratas

permeiam as figuras, delimitam as cenas, criam movimentos e formam o prosclênio das imagens.

Figura 10 - Registro do painel antes do início do processo de remoção.



Foto de Mateus Lustosa.

Uma trama de linhas ondulantes envolve as figurações dos corpos que compõem as cenas, como a refletir as ondulações do movimento do espelho d'água. As linhas sinuosas, longas e vigorosas, envolvem toda a composição, definindo seu contorno. A narrativa acompanha a sequência horizontal da extensão da estrutura, sobrepondo a ela uma rede de linhas transversais que servem para alinhar as imagens que tecem a trama do painel. Nesta composição, Burle Marx emprega elementos e estruturas de composições picassianas e dos painéis de Portinari, de quem foi aluno e colega.

Podemos supor que o painel tenha sido finalizado em 1951, por haver uma inscrição gravada no muro com as seguintes informações: 11=6=51 ARNALDO AIZIM. Esta é provavelmente a data de conclusão da instalação, registrada na parte de trás do painel. Há também registro de assinatura da composição de Burle Marx, execução da Osirarte, material e cozimento das I.R.F.M., e o ano de 1951, estampado no canto inferior direito do painel (FIG. 11).

Figura 11 - Registro de assinatura da composição de Roberto Burle Marx, estampada em vidro no canto inferior direito do painel.



Foto de Mateus Lustosa.

No momento da visita técnica, estimava-se que o painel possuía a totalidade dos azulejos, o que permitia uma leitura estética completa da obra. No entanto, uma quantidade significativa de peças apresentava fraturas, trincas, manchas, perda de fragmentos, destacamento e perdas do vidrado e camada pictórica. Parte dos azulejos da base ficava submersa em um lago artificial com carpas, e alguns até mesmo ficavam cobertos pela estrutura de alvenaria ou em contato com a terra.

Existiam áreas de concentração de oxidação por presença de bica, ferragens incrustadas na alvenaria e pela instalação das grades e do portão lateral. É importante perceber que, além da questão estética, as bicas têm o propósito de promover a aeração da água do lago de carpas, sendo que a mesma solução foi adotada no painel de Burle Marx para o Instituto Moreira Sales.

O crescimento de raízes e a concentração de colônias de microrganismos se mostrou mais acentuada nas bordas do painel, onde também ocorreram uma maior quantidade de intervenções e procedimentos de manutenção. Entre esses procedimentos houve a instalação de tubulação embutida na alvenaria, cerca elétrica, caixa de comando do sistema elétrico, iluminação com colocação de fiação e

interruptores, plantio e manutenção de planta trepadeira junto aos muros internos e externos, e ainda o acréscimo da alvenaria de tijolos acima do painel para segurança física da residência.

Além dos elementos já citados, é importante considerar também as causas naturais diretamente relacionadas à localização geográfica do painel. A alta variação de temperatura e umidade e elevados índices de salinidade foram fatores determinantes para o processo de degradação natural do material cerâmico.

1.5. A restauração do painel

Os processos de intervenção sobre o painel de azulejos aqui explorados foram liderados pelo restaurador Prof. Dr. João Cristeli (EBA/UFMG), pelo contratante e arquiteto João Uchôa e pela arquiteta restauradora Deise Lustosa. O desenvolvimento dos trabalhos foi longo e complexo. Por apresentar desafios únicos e bastante interessantes, foi possível acompanhar não apenas a definição de um projeto de intervenção, mas também sua transformação enquanto novos elementos surgiam e evocavam a flexibilidade de novas análises e resoluções.

Mais do que um conjunto de ações que busca preservar e revelar o valor associado a um bem cultural, a restauração é um ato crítico que demanda grande conhecimento teórico-conceitual e metodológico, imprescindível para assegurar uma intervenção técnica responsável e adequada. O exercício de conservação-restauração de um objeto decorre de um complexo processo de tomada de decisões que deve ocorrer de forma ética e consciente, considerando todas as particularidades do trabalho em questão para além de sua materialidade e de seus aspectos perceptíveis. É preciso conhecer seus processos de deterioração e as técnicas e materiais que podem ser empregados para sua restauração, mas também é essencial considerar sua identidade e sua função.

Em contrapartida com a restauração objetiva, geralmente defendida em teorias clássicas do restauro, a noção de uma “verdade” da restauração é criticada por teóricos contemporâneos como Salvador Muñoz Viñas, que propõe que essa noção clássica seja substituída pela avaliação da obra em sua significância, simbolismo e conotação cultural, visto que a relação comum entre os bens culturais “é seu caráter simbólico” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 46). O restaurador não deveria, portanto, impor uma verdade, e sim facilitar a leitura do objeto e favorecer seu potencial de comunicação.

Pensar a restauração como uma ação com função simbólica permite compreender que o trabalho do conservador-restaurador deve se fundamentar nos sujeitos, utilizando uma abordagem subjetiva. O restaurador, como sujeito, é um ser autoconsciente e pensante, com experiências próprias e únicas, e que irá (por mais neutra que seja sua intervenção) atribuir diferentes valores a uma obra. Muñoz Viñas tem consciência de que qualquer ação parte de um processo de decisão que possui um caráter subjetivo, e afirma que “a observação neutra não é possível” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 149).

A ética contemporânea da Restauração pretende contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto e atender equilibradamente a todas as suas funções, não somente as que cumpre para os especialistas, mas também aquelas que cumpre para o resto dos usuários, para sua *target audience*, para seu público. De um ponto de visto ético, a melhor Restauração é a que proporciona maior satisfação a um maior número de pessoas ou aquela que produz uma soma maior de satisfações. (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 171)

Essa mesma subjetividade, no entanto, mostra a importância essencial de uma postura crítica do profissional. As escolhas que acompanham o conservador-restaurador devem contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto, estabelecendo critérios para guiar as intervenções. Como aponta o pesquisador Lino García Morales, não existe uma “boa” restauração quando se fala em termos absolutos, mas existe uma “má” restauração, no sentido de um procedimento deficiente e que pode causar prejuízo de valores à obra (MORALES, 2021). As teorias da restauração busariam, portanto, evitar os erros de uma “má” restauração, estabelecendo limites e princípios que se desenvolveram com o surgimento de novas correntes e reflexões do campo da conservação-restauração.

2. RESTAURAÇÃO: TEORIAS, ÉTICA, CRITÉRIOS E LIMITES DE INTERVENÇÃO

O desenvolvimento do pensamento crítico da restauração não é um processo segmentado, e tampouco aconteceu de forma linear e homogênea. As diversas teorias da restauração conviveram entre si, e a própria coexistência de ideais por vezes tão extremamente opostos reforça a subjetividade do campo da conservação-restauração e a necessidade de compreender a conservação como uma decisão individual. Salvador Muñoz Viñas, quando publica a *Teoría contemporánea de la Restauración* em 2003, já explica que a formação do pensamento teórico é um processo contínuo e, mesmo que a existência de uma teoria contemporânea pressuponha que existem outras teorias, clássicas, ela não as substitui completamente.

Para Muñoz Viñas, seria praticamente impossível tentar expor a teoria contemporânea a partir de um ponto de vista evolutivo, visto que alguns dos aspectos em que ela se sustentava já eram discutidos no início do século XX, e de forma geral já existiam como um conjunto de reflexões. O que o autor propõe, então, é o desenvolvimento de um “fio condutor” para articular o pensamento teórico contemporâneo e desmistificar as teorias clássicas. O pensamento contemporâneo, para ele, também teria a vantagem de melhor se adequar “à realidade da conservação e restauração tal como se pratica na atualidade” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 18), empregando recursos conceituais mais flexíveis e orgânicos.

Em sua publicação, Muñoz Viñas analisa as teorias anteriores da restauração, que ele denomina “clássicas”, buscando atualizar para o contexto contemporâneo as “regras” colocadas pelos teóricos ao longo dos dois últimos séculos. Ele identifica os fundamentos da restauração, discutindo princípios propostos por Cesare Brandi (1906-1988), como a legibilidade, a autenticidade e a reversibilidade. Pensando na restauração como uma ação com função simbólica, Muñoz Viñas propõe uma teoria contemporânea da conservação que se fundamenta nos sujeitos, e não mais nos objetos. “A objetividade na conservação, fundamento da abordagem científica prevalente a partir do final do século XX, seria substituída por uma forma de subjetivismo” (CAMPOS; GRANATO, 2013, p. 5). Ele percebe a restauração como uma atividade subjetiva, sobre objetos de valor simbólico – seja tanto no sentido pessoal quanto para um coletivo – e que não poderia acontecer de forma objetiva. O restaurador, como sujeito, é um ser autoconsciente e pensante, com experiências

próprias e únicas, e que irá (por mais neutra que seja sua intervenção) imbuir diferentes valores a uma obra. Qualquer ação parte de um processo de decisão que possui um caráter intersubjetivo (MUÑOZ VIÑAS, 2021).

A discussão proposta por Muñoz Viñas traz à tona a necessidade de um resgate de contexto e valor de um bem cultural, sempre relacionado a fatores que não partem do objeto, e sim dos sujeitos. Em tempos de arte contemporânea, que coloca em pauta valores sociais, de inconsciência, e de experimentação, seria impossível pensar a restauração sem acompanhar as transformações que a própria arte sofre constantemente. Como Alois Riegl (1858-1905) aponta, o valor artístico de um objeto é tão mutável quanto o *Kunstwollen*, ou o “querer da arte” de cada época, “algo que não é formulado de maneira absoluta e jamais o poderia ser, pois muda de indivíduo para indivíduo, de sociedade para sociedade e de momento para momento” (KÜHL, 2006, p. 21). Cada pensador, em seu próprio contexto, traz em suas proposições a carga de seus valores relativos, e por isso Muñoz Viñas busca se afastar desses valores individuais.

O presente capítulo busca trazer um panorama dos debates teóricos que envolvem o campo da conservação-restauração até a atualidade, apresentando de forma concisa como se formam os critérios necessários ao profissional da área para atuar de forma ética e crítica em seu trabalho.

2.1. As teorias da restauração

A restauração da forma como entendemos hoje tem origem por volta do século XVIII, quando cresce o debate pela importância da documentação e de uma metodologia científica para a preservação de edifícios e monumentos. Beatriz Mugayar Kühl explica que, até se firmar como ação cultural, a restauração passa por um lento processo de “maturação”. Ela aponta que mesmo as ações “que poderiam ser consideradas tentativas de restauração eram comumente consequência de algum problema de ordem pragmática, não tendo a carga cultural que a questão assumiu a partir do século XIX” (KÜHL, 2002, p. 15). No entanto, é ainda no século XV que as intervenções deixam de ser movidas por questões de ordem essencialmente prática e começam a ter motivação cultural, o que posteriormente leva à interpretação dos bens culturais como instrumentos de memória coletiva.

A partir do Renascimento, em que era notável o crescente interesse pelas construções da Antiguidade, as noções ligadas ao restauro foram definindo-

se e esse movimento acentuou-se com as grandes transformações que ocorreram na Europa no século XVIII – tais como o advento da chamada Revolução Industrial e as profundas mudanças por ela acarretadas, o despontar do Iluminismo, a Revolução Francesa – que alteraram de forma dramática o modo como uma dada cultura se relacionava com seu passado, provocando o despertar da noção de ruptura entre passado e presente e produzindo um sentimento de proteção a edifícios e ambientes históricos em vários estados europeus. (KÜHL, 2000, p. 10)

As primeiras medidas oficiais adotadas por um Estado moderno em relação à preservação de monumentos históricos ocorrem no período pós Revolução Francesa, quando sua preservação assume novos significados frente à destruição de vários edifícios medievais. Os relatórios do abade Henri Grégoire (1750-1831) para o Comitê de Instrução Pública da Convenção Nacional, em oposição ao Decreto de 12 de maio de 1792¹⁴, tiveram grande influência na criação de políticas públicas para a preservação do patrimônio, e tratavam pela primeira vez do termo “vandalismo” como uma ação de destruição de bens culturais. Grégoire defendia que a proteção do patrimônio era dever público, e apelava às noções de liberdade e patriotismo para justificar sua importância. Segundo ele, um verdadeiro patriota abraçaria o espírito da liberdade, encorajando o pleno exercício criativo de cada indivíduo através da defesa daquilo que poderia servir como modelo e inspiração para o futuro (SAX, 1990).

Kühl explica que, como consequência dos discursos do abade Grégoire, foi elaborado um decreto que apelava aos cidadãos que ficassem vigilantes contra a depredação dos monumentos, e instaurava penas para quem agisse para sua degradação. Apesar de não terem sido suficientes para coibir a destruição de várias obras, essas iniciativas demonstravam a preocupação do Estado em reconhecer os monumentos como obras de valor histórico e participar de sua preservação. Entre 1790 e 1795, a Convenção Nacional chega a fazer tentativas de inventariar e conservar obras de arte, mas enfrenta circunstâncias desfavoráveis e acaba encerrando as atividades da Comissão dos Monumentos e mantendo apenas a Comissão Temporária das Artes – que, apesar das dificuldades, conseguiu atingir alguns resultados, como o resgate emergencial de obras de arte e seu resguardo em depósitos.

¹⁴ Promulgado na França, o Decreto de 12 de maio de 1792 ordenava que todas as marcas do feudalismo e do despotismo fossem eliminadas. Em agosto do mesmo ano foi também promulgada uma lei que afirmava que os princípios de liberdade e igualdade não toleravam a existência de monumentos erguidos por ostentação, preconceito e tirania. (SAX, 1990)

Ainda no século XVIII, havia um cenário de pilhagem de obras de arte para a França, ao qual Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) se opunha fortemente. Para ele, esse deslocamento “equivale a dispersar o conhecimento, pois o estudo efetivo das obras exige sua reunião no ambiente em que e para o qual foram criadas” (KÜHL, 2006, p. 114), o que prejudicaria a educação proposta pela “repatriação” das obras nos museus franceses. Quatremère de Quincy defendia que as obras de arte eram mais bem apreciadas quando estavam junto de outras da mesma época, e enfatizava a importância da preservação do contexto. Ao mesmo tempo em que criticava a ideia do “museu depósito”, que acumulava obras como uma coletânea, ele também questionava as coleções formadas apenas por obras “perfeitas”, que não ofereciam pontos de comparação dentro de uma produção artística mais ampla.

Sem pontos de comparação com a produção artística mais ampla, não se poderia distinguir o bom do mau, o medíocre do excelente. Apesar de criticar as coleções, [Quatremère de Quincy] não negava que tivessem certa utilidade na formação do gosto e do talento, e sua censura era voltada ao excesso, ao uso equivocado que delas era feito, julgando que as obras de arte não deveriam todas ser destinadas a se tornar objetos de gabinete. (KÜHL, 2006, p. 115)

A preservação de contexto que Quatremère defendia envolvia mais do que o acúmulo de obras de arte por galerias e colecionadores, mas também a subtração da arte de sua finalidade primeira de nos emocionar. Quatremère demonstrava uma preocupação recorrente por um ideal clássico, traçando associações entre tipos e questões relativas às origens, ou a busca por uma arquitetura fundamentada na imitação ideal da natureza, como propunham os modelos neoclássicos. Segundo esses ideais, as formas mais gerais da arquitetura deveriam “retornar à sua destinação originária” (PEREIRA, 2021, p. 70).

No início do século XIX os ideais clássicos e a figura de Quatremère de Quincy ainda dominavam o cenário francês, com a arquitetura seguindo uma estética acadêmica de derivação clássica. Simultaneamente, o interesse pela arquitetura medieval aumentava, e é nesse contexto que o arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) se formou, iniciando sua carreira como arquiteto na década de 1830.

O cenário em que Viollet-le-Duc inicia seu percurso na arquitetura era rico em debates sobre arte e particularmente sobre arquitetura, pois era o momento de uma sistematização da formação dos arquitetos na França. Quando Viollet-le-Duc termina

seus estudos, ele realiza uma série de viagens que aumentam seu interesse pela arquitetura medieval.

Nessas andanças, [Viollet-le-Duc] aprofundou seu conhecimento sobre a arquitetura clássica em geral, e sobre a arquitetura grega em particular., cujo modelo de construção o fascinou. [...] Nessas viagens pela França e pela Itália, consolidou a noção, que se tornou uma certeza, de que existem princípios verdadeiros de adequação da forma à função, da estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto, seja na arquitetura clássica, seja na arquitetura medieval. (KÜHL, 2000, p. 12-13)

Quando Ludovic Vitet (1802-1873) assume em 1830 a posição de inspetor geral de monumentos, ele procura centralizar e regularizar as intervenções arquitetônicas de valor histórico. Enquanto cresce o debate sobre a arquitetura medieval, a preocupação com a preservação de monumentos toma um lugar de destaque. Beatriz Mugayar Kühl explica a importância da obra de restauração da Sainte-Chapelle, iniciada em 1836 e da qual Viollet-le-Duc participou como adjunto de Jean-Baptiste Lassus (1807-1857). O trabalho de restauração realizado procurou ser fiel à documentação existente e acabou se constituindo como uma espécie de laboratório experimental.

Em 1837 é criada a Comissão dos Monumentos Históricos, para auxiliar o inspetor geral. São selecionados arquitetos para dirigir as obras, e Viollet-le-Duc é indicado para a restauração da Igreja de Vézelay. Após sua atuação em Vézelay, os trabalhos de Viollet-le-Duc se multiplicam e ele é convidado por Lassus para participar da restauração da Catedral de Notre-Dame, para a qual seu projeto é escolhido.

Kühl aponta que outra particularidade dos trabalhos de restauração nesse período, na França, era o fato de que as igrejas eram responsabilidade não da Comissão dos Monumentos Históricos, mas do Serviço dos Cultos e seu próprio corpo de profissionais. A autora explica que a união entre os dois serviços só ocorre com a separação definitiva entre Igreja e Estado, no século XX. Em 1848, no entanto, a administração do Serviço dos Cultos cria a Comissão das Artes e Edifícios Religiosos, para a qual Viollet-le-Duc é convidado. Em 1853 ele é nomeado inspetor geral dos edifícios diocesanos, formando junto a Léon Vaudoyer (1803-1872) e François-Léonce Reynaud (1803-1880) um comitê de autoridade sobre a avaliação dos projetos de restauração desses edifícios.

A partir desse momento, a atuação de Viollet-le-Duc passa a englobar muitas igrejas da França, sobre as quais tem influência decisiva. Ao mesmo tempo, sua obra teórica vai tomando corpo, e ele formula também reflexões sobre o papel do arquiteto

e suas condições de trabalho, que influenciam reformas sobre os honorários dos arquitetos que atuavam junto ao Serviço dos Cultos. Em 1849, Viollet-le-Duc publica, em conjunto com Prosper Mérimée (1803-1870), um manual técnico com recomendações sobre a restauração dos edifícios diocesanos. Entre as questões expostas estavam instruções sobre como fazer o levantamento, análise e verificação das causas mais comuns de degradação, e indicações de como restaurar um edifício. Outros textos publicados por Viollet-le-Duc, como o *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*, publicado entre 1854 e 1868, apresentavam sua visão da restauração.

Viollet-le-Duc defendia a unidade na obra arquitetônica, tendo como base o conhecimento profundo dos estilos e da adequação de materiais, formas, funções e estruturas. Ele formula um sistema lógico dentro da arquitetura gótica, encarando as obras com uma concepção idealizada, e esse pensamento também para o campo da restauração. Ao compreender esse sistema, seria possível reformular um projeto ideal de restauração, a fim de restabelecer a obra a um estado completo que poderia, por vezes, até mesmo incorrer na reparação de partes originais que poderiam ser consideradas defeituosas. Em sua teoria do restauro estilístico, Viollet-le-Duc afirmava que a restauração não tinha como objetivo manter ou reparar um edifício, mas “restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento” (VIOUET-LE-DUC, 2000, p. 29).

A obra de Viollet-le-Duc teve grande influência sobre a formação de muitos arquitetos tanto na França quanto em outros países, mas sua forma incisiva de atuar sobre os monumentos acabou sendo preterida conforme as teorias e práticas da restauração foram se transformando durante os séculos XIX e XX. Ainda assim, Beatriz Mugayar Kühl aponta que é possível contemplar alguns aspectos inovadores de suas formulações teóricas, como a importância de se fazer levantamentos detalhadas da situação da obra e agir em função das circunstâncias. Ao mesmo tempo em que Viollet-le-Duc é muitas vezes visto como o idealizador do funcionalismo, ele é um dos primeiros a recomendar uma posição de oposição ao ornamento, defendendo uma vinculação estrita da forma à função, estrutura e programa. Ele também defende a necessidade de se observar as demandas funcionais do edifício, para além do restauro de sua aparência.

É interessante perceber que, enquanto a restauração começa a se instituir como disciplina no século XIX, ela é palco de discussões marcadas por duas fortes

linhas de atuação na Europa. Em contraposição ao restauro intervencionista de Viollet-le-Duc, o crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900) era o principal defensor da proposta anti-intervencionista. Em seu livro *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, publicado em 1849, Ruskin fundamenta um movimento anti-restauração, fazendo um paralelo entre a trajetória dos monumentos e o ciclo da vida. Dentre os sete valores que, para Ruskin, iluminam a arquitetura – o sacrifício, a verdade, a potência, a beleza, a vida, a memória e a obediência – interessa às teorias da restauração principalmente a lâmpada da memória.

Para Ruskin, a conservação dos monumentos históricos nos permitiria entender a relação entre os estilos arquitetônicos e o trabalho de determinada cultura. Dessa forma, a história da arquitetura seria um veículo de comunicação dos processos de desenvolvimento cultural, como um testemunho do passado na própria cidade.

Se verdadeiramente podemos extrair alguma lição da história do passado [...], há dois deveres em relação à arquitetura do nosso país cuja importância é impossível exagerar: o primeiro consiste em conferir uma dimensão histórica à arquitetura de hoje, o segundo, em conservar aquela de épocas passadas como a mais preciosa das heranças. (RUSKIN, 1996, p. 8)

A conservação dos monumentos como um conjunto formal e técnico-constructivo se tornaria, portanto, o maior legado a se deixar para as próximas gerações. Através dele seria transferido ao espaço construído os sentimentos de pertencimento e apropriação de seus valores. Ruskin defendia o pensamento de que a glória de um edifício não reside em sua materialidade, mas na sua "idade" e na ressonância de sua história. "É naquela dourada pátina imposta pelo tempo, que devemos procurar a verdadeira luz, a verdadeira cor e a verdadeira preciosidade da arquitetura" (RUSKIN, 1996, p. 17), que configura ao monumento sua devida consagração como testemunha das ações dos homens.

A restauração, em contrapartida, significaria "a mais total destruição que um edifício possa sofrer" (RUSKIN, 1996, p. 25), no sentido de que não seria possível retornar a obra ao seu passado, da mesma forma como não é possível ressuscitar os mortos. Essas intervenções, segundo Ruskin, destruíam de tal forma os monumentos que eles ficavam completamente desprovidos de sua autenticidade, de seu espírito. A solução que ele apresentava contra a restauração agressiva era a manutenção periódica dos monumentos como forma de evitar sua degradação – mas sem interferir em um processo histórico que pertence não apenas às gerações passadas que construíram os edifícios, mas também às gerações futuras.

Influenciado pelas discussões teóricas de Viollet-le-Duc e Ruskin, o arquiteto italiano Camillo Boito (1836-1914) é geralmente apontado como um ponto de moderação entre as duas formulações teóricas. Beatriz Mugayar Kühl explica que o percurso de Boito não foi linear, sendo que ele começou sua trajetória como restaurador utilizando como referência os princípios difundidos por Viollet-le-Duc, e apenas posteriormente assumindo uma posição renovada e independente.

A partir dos anos 1880 [Boito] consagrou grande parte de seus esforços para conceituações gerais sobre a restauração e para o estabelecimento de uma política de tutela respeitosa em relação às obras, resultando na elaboração de diretrizes que começaram a circular na Itália por essa época. (KÜHL, 2002, p. 21)

Durante o Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos de 1883, Boito propõe critérios de intervenção em monumentos históricos, tratando de princípios que seriam fundamentais a esse processo. Ele considera também a conservação e a restauração como coisas distintas, apontando que conservar é um dever de toda sociedade. Muitos de seus argumentos são retomados em obras posteriores, inclusive em *Os Restauradores*, publicado em 1884 a partir da Conferência feita na Exposição de Turim, no mesmo ano. Dessa vez, Boito aborda também as pinturas e esculturas, discorrendo sobre os processos delicados de restauração dessas obras de arte. Para ele, as restaurações seriam um mal necessário, comparáveis a um procedimento cirúrgico. É importante perceber que, entre teóricos que são arquitetos, é a primeira vez que se fala em arte.

Boito se posiciona contrário às intervenções em esculturas que, buscando encontrar seu caráter original, fazem acréscimos e complementações sobre elas. Para Boito, essas intervenções seriam interpretações feitas de acordo com o que agradou ao restaurador, e não seguindo o original. Apenas no caso em que houvesse outros exemplares completos seria tolerável esse tipo de complementação. Como uma “teoria geral” para as esculturas, Boito coloca “restaurações, de modo algum; e jogar fora imediatamente, sem remissão, todas aquelas que foram feitas até agora, recentes ou antigas” (BOITO, 2002, p. 44). Também para a restauração de pinturas seria necessário ter cuidado ao realizar intervenções, e não utilizar vernizes “milagrosos” ou materiais que possam prejudicar a obra. Seria aceitável separar a pintura de seu suporte quando essa fosse uma ação necessária para a preservação da obra. O ponto chave da restauração de pinturas, para ele, seria “parar a tempo” e “contentar-se com o menos possível” (BOITO, 2002, p. 53).

No campo da arquitetura, Boito se posiciona de forma crítica em relação às teorias de Viollet-le-Duc e de Ruskin. Ele considera o posicionamento de Ruskin como advindo “de uma lógica impiedosa, por interpretar que o edifício deveria apenas ser deixado à própria sorte e cair em ruínas, desconsiderando os apelos de Ruskin pelas conservações periódicas para assegurar sua sobrevivência” (KÜHL, 2002, p. 24). Quanto a Viollet-le-Duc, ele aponta os riscos de querer alcançar “um estado completo que pode não ter existido nunca”, indicando a “inevitável arbitrariedade que resulta dessa postura e enfatiza os riscos de falsificação desse tipo de restauro” (KÜHL, 2002, p. 24).

A partir dessas reflexões, Boito apresenta uma síntese para a restauração arquitetônica, que considera como a mais difícil. Segundo ele, seria necessário então “fazer o impossível”, perpetrando milagres para conservar o monumento e seu aspecto artístico e histórico e, se fossem inevitáveis as complementações, essas adições deveriam demonstrar não serem obras antigas. Ao mesmo tempo em que recomendava a pesquisa extensiva e a documentação, assim como a necessidade da restauração em casos excepcionais, Boito também apontava a importância da ação do tempo e a valorização do aspecto pitoresco do monumento.

Mesmo com essas diferentes abordagens, por vezes tão opostas e conflitantes, já é possível perceber que no século XIX se inicia um debate acerca da restauração enquanto disciplina própria, que decorre de uma mudança significativa de postura a respeito das intervenções sobre os monumentos. Logo no século XX, o historiador da arte austríaco Alois Riegl publica *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, em 1903, em um esforço para elaborar “um conjunto de reflexões destinadas a fundar uma prática, a motivar as tomadas de decisão, a sustentar uma política” (WIECZOREK apud CUNHA, 2006, p. 7) de conservação dos monumentos nacionais. Riegl havia ocupado o lugar de diretor da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria em 1902 e, ao ser encarregado de organizar uma legislação de conservação para os monumentos nacionais, a base teórica para todo esse processo foi exatamente a publicação de *O Culto Moderno dos Monumentos*.

Como um dos primeiros teóricos da visibilidade pura¹⁵, Riegl busca conceitos-

¹⁵ De forma geral, a teoria da visibilidade pura segue o princípio de que a arte deve ser analisada através de uma teoria do olhar artístico, e não do desenvolvimento técnico ou de reflexos sócio-políticos que envolvem o artista. O foco seria na capacidade expressiva da arte, e não nas potencialidades representativas (BARROS, 2017).

chave que pudessem caracterizar a produção artística de um período ou estilo, estabelecendo em sua obra princípios para a preservação histórica com base nos "valores" dos monumentos: valor de antiguidade, valor histórico, valor de rememoração intencional, valor de uso, valor de arte relativo e valor de novidade. Dessa forma, Riegl propõe uma reflexão que tem fundamento mais no valor outorgado ao monumento do que a ele por si só. Para ele, valor não seria uma categoria eterna, mas um evento histórico.

Se, então, para o valor de antiguidade, o uso prático e contínuo de um monumento é seu significado mais importante e, muitas vezes, indispensável, a possibilidade de um conflito entre tal valor e o valor utilitário, que pareceria inevitável, encontra-se agora bastante reduzida. Nas obras da Antiguidade e da Alta Idade Média, relativamente raras entre nós, esse tipo de conflito não é fácil de aparecer, pois, salvo em casos excepcionais, elas estão há muito tempo fora do uso prático. Com relação às obras do início da Idade Moderna, ao contrário, o culto do valor de antiguidade deve facilmente fazer à conservação concessões, razoáveis do seu ponto de vista, que possibilitem sua almejada aptidão para a circulação e manipulação humanas. (RIEGL, 2014, p. 69)

Ao defender o valor utilitário dos monumentos em geral, Riegl reconhece a importância de se preservar também o bem-estar físico das pessoas que usufruem daquela obra, assim como a importância do uso para o próprio valor de antiguidade. Ao chamar a atenção para o trânsito social que naturalmente ocorre entre o monumento e sua configuração histórica, Riegl amplia sua concepção de história da arte, demonstrando as conexões entre o pensamento artístico e os pensamentos filosóficos de uma época. Na busca de um "espírito da época", Riegl propõe o conceito de *Kunstwollen*, que se manifesta em todas as artes e permite encontrar um lugar comum a todas as expressões artísticas de uma mesma época.

Ampliando o espectro da preservação, o arquiteto e engenheiro italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947) é um dos primeiros defensores do patrimônio urbano. "Trazendo para o âmbito urbano as questões relacionadas ao uso e ao reuso [...], Giovannoni explicita o conflito evidente entre as antigas cidades e as demandas da vida contemporânea" (BAETA; FERNANDES, 2020). Reconhecendo as demandas tanto do ponto de vista da preservação quanto do ponto de vista da vida cotidiana da população, Giovannoni admite a necessidade de promover pequenas intervenções em centros antigos em prol das adaptações necessárias à vida urbana que ali acontece. Ele compreende, portanto, que é importante acompanhar esses processos para viabilizar as adaptações sem corromper seu valor histórico ou artístico. Alinhado com as propostas de Boito, Giovannoni distingue a restauração em monumentos que

não mais teriam uso prático cotidiano (como monumentos da Antiguidade e ruínas) daqueles que possuem funções ativas, como igrejas e palácios.

Da mesma forma, o historiador da arte tcheco Max Dvořák (1874-1921) também defende a relação da arte e suas transformações como um paralelo às mudanças também enfrentadas pela humanidade, que não permanece estática. Contrário à proposta de uma “obra completa”, Dvořák buscava a sensação de “harmonia estética” que uma obra original transmite, sendo que a originalidade de um monumento teria sido construída ao longo do tempo.

Dvořák não menciona Riegl diretamente em seu texto, mas é notável sua relação ao demonstrar que os monumentos históricos são a “tradução viva de nossa vida espiritual” e evidenciar seu papel como “suportes materiais da memória coletiva” (KÜHL, 2008, p. 50). Dvořák também apresenta aspectos relacionados à vinculação do monumento ao ambiente em que está inserido, ressaltando os perigos de uma proposta de preservação calcada apenas na preferência artística de um momento.

As reflexões do crítico de arte italiano Cesare Brandi, por sua vez, também seguem forte influência das teorias de Riegl. Publicada em 1963, a *Teoria da Restauração* reúne textos advindos principalmente de sua experiência crítica pessoal, dos anos em que permaneceu como diretor do Istituto Centrale del Restauro (entre 1939 e 1961). Em sua teoria crítica do restauro, Brandi defende que a conservação e a restauração não devem ser pensadas apenas em relação aos seus “procedimentos práticos”, mas ser condicionadas pela obra de arte, sua estética e sua história. Para Brandi, a restauração está ligada à atribuição de valor pelos críticos e historiadores da arte a uma obra, o que determina seu reconhecimento como objeto de interesse a ser restaurado.

Cesare Brandi, para o restauro, propõe que a relação entre as “instâncias” estética e histórica se resolva em uma dialética, contrapondo-se a certas correntes filiadas ao positivismo, que encaravam a obra essencialmente como documentos históricos, mas também se diferenciando, e indo além, de correntes estéticas neo-idealistas, as quais trabalhavam, sobretudo, com as questões de figuratividade. Segundo sua visão, não se pode entender a obra de arte como desvinculada do tempo histórico, nem o documento histórico como algo destituído de uma configuração. (KÜHL, 2007, p. 200)

Brandi deixa sempre muito clara a necessidade de se pensar cada caso de restauração em suas particularidades. Cada intervenção é um caso e não pode ser classificada ou categorizada, mas segue princípios vinculados à deontologia da profissão. A própria obra deve ditar a restauração, sendo que o profissional deve estar

capacitado para pensar criticamente quais as melhores alternativas para cada situação.

Dessa forma, Brandi defende que o estado de conservação da obra no momento em que ela será submetida a uma restauração é que será o fator determinante para condicionar a ação do restaurador, que deverá “limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário” (BRANDI, 2004, p. 47). A instância histórica destaca a importância da ruína e do momento, em que devem ser consideradas todas as situações pelas quais a obra perpassou, para além de saber como ela era “originalmente”. Ou seja, os traços acumulados ao longo do tempo devem ser valorizados, pois cada um deles tem uma importância histórica. As intervenções devem, também, ser facilmente reconhecíveis e reversíveis.

A instância estética, por sua vez, define os limites da ação do restaurador, que não pode agir contra a unidade figurativa da obra de arte. Sua matéria original e a definição que possibilita seu reconhecimento como obra de arte não devem ser prejudicados. Dessa forma, o suporte teórico desenvolvido por Brandi determina que, para conservar e transmitir uma obra de arte para gerações futuras, é necessário compreendê-la, respeitando os elementos estéticos e históricos que a caracterizam.

O restaurador espanhol Salvador Muñoz Viñas apresenta questões distintas às propostas por Brandi, se valendo de uma temporalidade e contextos diferentes. Em primeiro lugar, Muñoz Viñas diferencia os conceitos de *preservação* e *conservação*, sendo que o primeiro corresponde a uma série de atividades que visam adequar o ambiente em que a obra está situada, e o segundo envolveria “garantir a permanência da obra para que experimente uma menor quantidade possível de mudanças” (ALCHORNE; COELHO, 2015, p. 13). A *restauração*, por sua vez, atuaria para estabilizar danos perceptíveis e garantir a “eficiência simbólica e histórica” da obra de arte.

Em sua Teoria Contemporânea da Restauração, Muñoz Viñas identifica e discute os fundamentos da restauração propostos por Brandi, como a legibilidade (a restauração não consegue resgatar a legibilidade da obra, mas privilegia uma leitura em detrimento das outras), a autenticidade (a obra possui estados de autenticidade) e a reversibilidade, substituída pela retratabilidade (pensando em um “grau” de reversibilidade, pois dificilmente uma intervenção será completamente reversível). Muñoz Viñas defende que esses princípios não são inflexíveis, e que a ciência deve ser usada para informar, e não para justificar as decisões tomadas durante o tratamento à obra.

Portanto, a objetividade do restauro científico não seria adequada, sendo sempre necessária a avaliação do conservador-restaurador.

Apesar de Brandi também tratar da autenticidade da obra, Muñoz Viñas considera que conceder a um momento histórico um grau de autenticidade superior a outro seria incorreto, e aponta categorias que resumem as principais formas de pensamento sobre os estados de autenticidade: o estado autêntico original (no momento em que a obra foi produzida); o estado autêntico prístino (que o objeto “deveria” ter); e o estado autêntico pretendido (mais parecido possível com o que o artista pretendia que tivesse). Muñoz Viñas explica que a autenticidade de cada estado se identifica com outros fatores: os materiais que compõem o objeto (se substituídos por outros, a autenticidade seria destruída ou extenuada); os aspectos perceptíveis do objeto (que definem a essência do objeto); a ideia que originou o objeto (a intenção do artista); e a função material do objeto (papel que a materialidade desempenha).

Muñoz Viñas aponta que o estado de autenticidade presente no objeto é o único incontestavelmente verdadeiro e legítimo, mas que “a crença de que há *um* estado de verdade mais verdadeiro que outros, um estado superior aos demais, é uma manifestação de soberba intelectual” (MUÑOZ VIÑAS, 2021 p. 97). A noção de uma “verdade” da restauração é fortemente criticada por Muñoz Viñas, que substitui essa noção por uma comunicação com a obra, em sua significância, simbolismo e conotação cultural. O restaurador não deveria, portanto, impor uma verdade, e sim “facilitar a leitura do objeto para melhor compreendê-lo e para favorecer seu potencial de comunicação” (CAMPOS; GRANATO, 2013, p. 5). Outro aspecto essencial à teoria contemporânea é o fato de que uma obra de arte não teria um valor de dualidade estética-histórica.

Seu estudo indica que duas correntes dominantes orientaram grande parte das intervenções nos bens culturais nos últimos cem anos: uma inclinada para valores estéticos e outra para preceitos científicos. Sustenta que as teorias clássicas se apresentam limitadas para o escopo atual da cultura, considerando que nem todos os objetos sujeitos ao restauro são obras de arte, bem como os motivos que levam a restauração desses bens podem relacionar-se a outros valores além do histórico e do artístico – sejam estes ideológicos, afetivos, religiosos, etc. - não sendo, portanto, inerentes ao próprio objeto nem, tampouco, cientificamente quantificáveis. (VELLEDA, 2013)

Para que a boa restauração seja capaz de satisfazer “um maior número de possibilidades”, Muñoz Viñas traça uma série de posturas morais e circunstanciais para a restauração. Ainda com o mesmo pensamento de Brandi de que cada intervenção seria um caso diferente, Muñoz Viñas define uma “ética sincrética” que busca contemplar “o maior número possível de formas de entender o objeto” (MUÑOZ

VIÑAS, 2021, p.171). Não seriam normas, mas um “guia” que estabelece critérios menos rígidos que permitem que o profissional analise as circunstâncias do trabalho de restauração. Mas, ao contrário do que Brandi propõe, Muñoz Viñas não defende que a restauração deve ser realizada de acordo com o que o restaurador julga como o melhor a ser feito, e sim que deve ser levada em consideração a satisfação dos sujeitos a quem o trabalho afetará.

Muñoz Viñas apresenta outra direção para o olhar das teorias clássicas do restauro, chamando a atenção para novos referenciais que devem ser enfatizados frente a uma nova realidade. Um dos aspectos que vão confrontar os teóricos anteriores é a forte crítica à “aristocracia” da restauração, sendo que “as razões pelas quais se restaura e a seleção das coisas que se restauram são decisões culturais, antes de iniciativas de caráter estritamente técnico” (VELLEDA, 2013). Esse pensamento implica em uma restauração pensada para além *do que é feito*, e enfim pensando *para que é feito*.

2.2. Ética e critérios de intervenção

A definição de critérios de intervenção em bens culturais abrange questões complexas tanto do ponto de vista conceitual quanto de aspectos técnicos-científicos. Ao mesmo tempo em que os processos de intervenção dependem das possibilidades tecnológicas e dos recursos e materiais disponíveis, também é necessário um debate que acompanhe fatores regionais e contemporâneos dentro do campo da conservação-restauração.

Como apontado anteriormente, desde o século XIX já se percebe uma movimentação para normatizar o exercício da restauração, e os princípios fundamentais apresentados por Camillo Boito já traçavam um percurso para a forma como hoje vemos os critérios de intervenção. Da mesma forma como as reflexões teóricas a respeito da restauração passaram por mudanças de acordo com o contexto cultural, social, político e geográfico em que os pensadores estavam inseridos, os critérios para definir uma restauração adequada também se transformaram, passando por adequações que melhor atendiam a uma nova realidade.

Na década de 1880, Camillo Boito já propunha uma série de preceitos para se realizar intervenções em monumentos, e suas recomendações tiveram grande influência em reflexões futuras. Boito apresentava sete princípios fundamentais, formulados a partir de uma via conceitual do “restauro filológico”, com ênfase no valor

documental da obra: (a) o primeiro fundamento dizia exatamente dessa ênfase no valor documental, o que significaria que, para Boito, seria melhor fazer uma consolidação a um reparo, e fazer um reparo a um restauro; (b) acréscimos e renovações deveriam ser evitados e, quando fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas sem destoar do conjunto; (c) quando feitos complementos de partes deterioradas ou perdidas, mesmo se seguissem a forma primitiva, deveriam ser de material diverso ou ter inscrita a data de sua restauração; (d) novamente, as consolidações deveriam se limitar ao estritamente necessário, evitando a perda de elementos característicos; (e) também em relação ao valor documental da obra, as várias fases do monumento deveriam ser respeitadas, e a remoção de elementos só poderia ser admitida se eles fossem evidentemente de qualidade inferior à do edifício; (f) deveria ser feito o registro fotográfico antes, durante e após a intervenção, acompanhando de um relatório descritivo; (g) a colocação de uma lápide com inscrições apontando a data e as obras de restauro realizadas.

Ao mesmo tempo em que os preceitos de Boito buscavam dar conta dos processos de restauração arquitetônica da época, ele abordava em suas propostas a intervenção em esculturas e pinturas, e os princípios acima refletiam sua abordagem. No século XX passaram a ser implementadas algumas de suas recomendações, como a colocação de lápides de identificações em obras de restauração, e outras reflexões abordadas por Boito também foram retomadas por outros teóricos.

Boito trata a questão da autenticidade da obra, demonstrando preocupação em realizar uma intervenção de forma que se distinguisse como tal, e não como uma tentativa de alcançar o estado supostamente original da obra – o que poderia suscitar em um falso histórico. A importância da legibilidade e do equilíbrio quando tratamos de um conjunto também é observada por Boito, assim como a necessidade do registro e documentação do processo de intervenção.

No entanto, por mais que Boito considere em seus trabalhos a restauração para além dos monumentos arquitetônicos, seus princípios ainda não são suficientes para pensarmos a restauração de bens culturais móveis, mesmo sem inferir nas transformações históricas, culturais, políticas, sociais e técnico-científicas que se passaram desde o século XIX. Ainda assim, suas contribuições marcam algumas preocupações que vemos também nas primeiras Cartas Patrimoniais.

As Cartas Patrimoniais¹⁶ reúnem mais de quarenta documentos, elaborados por especialistas e organizações da esfera patrimonial, abordando desde conceitos e medidas administrativas até diretrizes para planos de conservação. As Cartas de Atenas, escritas em 1931 e 1933, demonstram a preocupação em se discutir a necessidade da criação de organizações para atuação na preservação e restauração dos patrimônios, e de legislações que as amparem. Mas é a Carta de Veneza, de 1964, que amplia a noção de bem cultural e estabelece as diretrizes para a conservação e restauração de monumentos, sítio, edifícios, documentos, obras de arte e outros bens culturais, históricos, arqueológicos e artísticos. Ela permanece como documento-base para o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), que surge de uma necessidade de uma associação de especialistas em conservação-restauração independente do já existente Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Apesar de serem documentos de grande importância e – especialmente no caso da Carta de Veneza – servirem como referência, é essencial lembrar, como Beatriz Mugayar Kühl aponta, que as Cartas Patrimoniais possuem caráter indicativo; “são documentos que se colocam como base deontológica para as várias profissões envolvidas na preservação, mas não constituem receituário de simples aplicação” (KÜHL, 2010, p. 288), sendo necessário compreender e interpretar os aspectos de seu conteúdo. Cada documento é fruto da discussão de determinado contexto e não tem a pretensão de funcionar como uma teoria, mantendo um conteúdo conciso que exige não apenas a leitura completa de cada carta como também uma compreensão do momento em que ela surge.

As propostas da Carta de Veneza são pautadas na visão do restauro crítico, que por sua vez traz releituras do restauro filológico de Boito e Giovannoni. Consequentemente, ela está também diretamente ligada às teorias e preposições de Cesare Brandi, que publica em 1963 (um ano antes da conferência de abertura do Congresso de Veneza) sua *Teoria da Restauração*.

A teoria do restauro crítico define a restauração como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua

¹⁶ As Cartas Patrimoniais estão disponíveis para consulta no site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), organização ligada ao Ministério da Cultura que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro.

dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2019, p. 30) e através dessa estrutura define alguns princípios de intervenção em bens culturais. Em relação a obras de arte com algum aspecto funcional, Brandi aponta que restaurar essa funcionalidade seria secundário ao que é fundamental: a obra de arte como obra de arte.

Além de mover entre essas duas interfaces (histórica e estética), Brandi também se preocupa em aproximar a restauração do campo das ciências, apontando a necessidade de um estudo interdisciplinar pautado pela relação entre técnica, ensino e a própria investigação científica. O primeiro axioma que Brandi apresenta está, portanto, relacionado a essa necessidade, pois para se restaurar a matéria da obra de arte, devem ser feitos esforços para pesquisa e subsídios científicos: apenas a matéria da obra de arte deve ser restaurada.

A consistência física tem prioridade por ser o local onde se manifesta a imagem. Deve-se lembrar que o termo imagem, em Brandi, não é vinculado à noção comum de imagem na atualidade, mas está ligado a questões de concepção e percepção da obra, sendo articulado a teorias estéticas de ascendência kantiana. A matéria é o meio de transmissão da imagem (e não o trâmite, como ocorre na literatura e na música, por exemplo), decorrendo daí o primeiro axioma [...]. Por isso Brandi insiste que se intervenha apenas na matéria da obra de arte (e não na “formulação da imagem”, no processo de concepção do artista). {KÜHL, 2007, p. 207}

Para Brandi, a singularidade da obra de arte está ainda na sua imagem, e caso seja necessário fazer “sacrifícios” em relação ao suporte da obra no momento do restauro, a instância que irá pautar como a intervenção deverá prosseguir, em qualquer caso, será sempre a estética. Ele completa que tampouco pode ser subestimada a instância histórica, sendo que a obra de arte possui o que Brandi chama de “dúplice historicidade”, ou seja, uma que corresponde ao momento em que a obra foi feita, e outra que corresponde ao momento em que se encontra atualmente.

O segundo axioma de Brandi se conecta diretamente a essa concepção de tempo, na qual importa também considerar o tempo intermediário de obra, e o histórico dela desde sua criação até o presente: a restauração deve buscar o restabelecimento da unidade potencial da obra, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar os traços de sua historicidade intermediária. Da mesma forma, quando realizada uma integração, deve-se cuidar para que ela seja sempre reconhecível, mas sem que isso prejudique a legibilidade da obra e sua unidade estética. Além disso, ela deve facilitar intervenções futuras e considerar o suporte como insubstituível apenas quando ele colabora diretamente

para a figuratividade da imagem. Esses critérios tratam da distinguibilidade da intervenção e de sua reversibilidade, ou retratabilidade.

Por último, Brandi também defende a ideia da mínima intervenção, sendo necessário comprovar por um processo crítico a sua necessidade, e a restauração deve levar em conta a matéria física da obra. Dessa forma, ele considera que devem sempre ser aplicadas técnicas e materiais compatíveis, de eficiência comprovada, e que não apresentem riscos à obra. Kühl explica ainda que o restauro crítico proposto por Brandi é fundamentado “na análise da obra, de seus aspectos físicos, de suas características formais e de seu transformar no decorrer do tempo” e, através da ação crítica, busca “contemporizar as instâncias estética e histórica, e intervir, respeitando seus elementos caracterizadores, com o intuito de valorizá-la e transmiti-la ao futuro (KÜHL, 2007, p. 209-210).

Em 1972, a Carta do Restauro é emitida na Itália, e reúne tudo o que deve ser considerado como objeto se salvaguarda, com diretrizes para sua conservação técnica e para uma restauração que visa facilitar a leitura da obra, manter seu funcionamento e utilizar materiais que facilitem sua reversibilidade. Posteriormente, outras Cartas Patrimoniais, como a Carta Europeia do Patrimônio Arquitetônico e a Declaração de Amsterdam, ambas emitidas em 1975, reforçam a importância e a responsabilidade dos técnicos e dos profissionais que executam as intervenções, assim como a necessidade de uma educação patrimonial.

No Brasil, em específico, existem desde os anos 1970 debate sobre aspectos teóricos e princípios que definem a restauração, mas permanecem de certa forma limitados. Apesar de existirem pesquisas, publicações e uma vasta produção intelectual, Kühl aponta que uma discussão aprofundada voltada à realidade brasileira ainda inexistente.

Principalmente a partir dos anos 1970, após a releitura crítica das experiências realizadas pelo SPHAN em sua fase pioneira – com várias intervenções que privilegiaram uma dada leitura da história da arquitetura brasileira, que não consideravam como válidas as diversas fases por que passou um monumento histórico, e o desprezo generalizado por grande parte da produção arquitetônica do século XIX e início do século XX –, houve certa convergência para os princípios amadurecidos nas posturas conceituais, em especial italianas, do século XX, incorporadas na Carta de Veneza, de 1964, documento base do ICOMOS / UNESCO, da qual o Brasil é signatário. (KÜHL, 2006, p. 30)

Segundo Beatriz Mugayar Kühl, a falta dessa discussão aprofundada em território nacional não levou à produção de uma carta com princípios nacionais com repercussão na legislação brasileira, como aconteceu em outros países que

integraram os preceitos da Carta de Veneza e outras Cartas Patrimoniais ao seu próprio contexto nacional. Posteriormente, e principalmente após 2007, o IPHAN empreendeu esforços para a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNP) para coordenar a realização de várias ações na área da gestão patrimonial. O I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, que acontece em Ouro Preto em 2009, produz em 2010 um relatório com informações gerais sobre a reflexão e avaliação conjunta da Política Nacional de Patrimônio Cultural (PNPC), assim como os desafios para sua estruturação.

Essa transformação nas posturas conceituais reflete as próprias alterações que perpassam a atualidade. Como Salvador Muñoz Viñas propõe na *Teoria Contemporânea da Restauração*, são necessários esforços intelectuais de adaptação das teorias clássicas à uma nova realidade da conservação-restauração.

Muñoz Viñas explora o pensamento de que cada restauração é única e precisa ser analisada cuidadosamente conforme suas circunstâncias específicas; para isso, além de fatores técnicos, é necessário seguir alguns princípios éticos. Dessa forma, seria possível contemplar as diferentes formas de se entender uma obra, observando critérios menos rígidos que possibilitem ao restaurador melhor analisar seu trabalho. Muñoz Viñas não defende que apenas o julgamento do restaurador será suficiente para realizar uma intervenção adequada – o que ele propõe é que o profissional seja capaz de adotar uma postura crítica frente à conservação-restauração, de forma a atender os sujeitos envolvidos na restauração da obra. Novamente, isso implica em uma restauração pensada além de fatores técnicos e de uma "validade universal".

Tentar estabelecer normas de validade universal é tão arriscado quanto maior seja o grau de precisão que se pretende alcançar, porque as motivações, necessidades e a *target audience* de cada um não serão as mesmas em cada caso; além disso, os objetos de Restauração formam um conjunto com um número amplíssimo de elementos que devem ser tratados em circunstâncias muito variadas [...]. (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 177)

Para Muñoz Viñas, os critérios de intervenção não funcionam da mesma forma para objetos com funções simbólicas diferentes, e isso tornaria essencial considerar, além do objeto em si, as pessoas a quem ele se destina. Da mesma forma, as circunstâncias nas quais se deu a restauração também são diferentes e agem de forma direta sobre ela.

O diálogo entre a atividade da conservação-restauração e a reflexão a respeito da natureza simbólica do objeto definirá a validade das ações de intervenção. Em relação aos critérios que atuam sobre a restauração das obras que, para Muñoz Viñas,

são carregadas desse valor simbólico, também é necessário fazer algumas adaptações: (a) a restauração não restitui a legibilidade de um objeto, mas privilegia uma das possíveis leituras em detrimento das outras; (b) só é possível atuar sobre a autenticidade do tempo presente do objeto, pois é o único estado real e verdadeiro que pode ser alcançado, sendo o restante um testemunho de sua história; (c) dificilmente pode-se utilizar materiais que sejam completamente reversíveis, sendo mais prudente pensar em termos de grau de retratabilidade dos materiais.

Muñoz Viñas faz ainda uma crítica ao restauro científico, que se define pela utilização de conhecimentos científicos como base para identificação de materiais, processos e técnicas empregadas na conservação-restauração. Longe de desqualificar os processos científicos, Muñoz Viñas aponta que é possível encontrar diferentes adequações entre ciência e restauração, e que é um aspecto recorrente a desqualificação das ciências “não-duras” – ou que não estão diretamente ligadas à física, química, biologia – enquanto status de “operação científica”. A condição de “conhecimento verdadeiro” que é consequência desse pensamento ideológico desconsidera valores que nem sempre podem ser apreendidos ou quantificados ao se tratar de objetos de natureza documental, religiosa, artística ou simbólica de forma geral. Em outras palavras, Muñoz Viñas enfatiza que, além de considerar o campo material sobre o qual atuam as ciências duras, também é necessário considerar o lado simbólico e imaterial dos bens culturais para o processo de conservação-restauração.

Antes de qualquer outra coisa, Muñoz Viñas procura demonstrar a importância de considerar a restauração como algo que vai além da relação que Brandi coloca entre matéria e imagem. A teoria contemporânea releva a necessidade de resgatar o contexto da imagem, considerando a função simbólica do objeto dentro de uma abordagem ética e interdisciplinar, buscando dessa forma soluções equilibradas para o campo do restauro.

Atualmente, outras discussões já procuram dar conta de novas realidades, tratando desde a conservação da arte contemporânea aos desafios das artes digitais. Os debates sobre os novos meios já começam a abordar a obsolescência tecnológica, e o que Lino García Morales chama de “produção frágil”, ou aquela com um estado de autenticidade indeterminado ou instável (MORALES, 2021), e que funciona como um sistema interdependente em sua instância estética e técnico-funcional.

2.3. Os limites da restauração

A restauração, por se tratar de uma ação subjetiva, apresenta limites quando tratamos de critérios de ordem técnica, material ou mesmo ética. Da mesma forma que existem preceitos que sugerem o que não deve ser feito em procedimentos de intervenção, existem dilemas de ordem mais complexa.

O restauro filológico apresentava certos limites que são evidenciados diante do contexto pós Segunda Guerra Mundial, como a insuficiência dos preceitos frente às considerações unicamente documentais da sua natureza. O restauro crítico, portanto, trata de tentar trabalhar as questões documentais juntamente aos aspectos figurativos, a fim de suprir essas lacunas teóricas. Da mesma forma, a teoria contemporânea busca redirecionar o olhar das teorias clássicas para as novas realidades em que está inserida, considerando, além da dualidade matéria-imagem, a função simbólica do objeto.

Muñoz Viñas admite que as questões apresentadas na teoria contemporânea são complexas e já apresentam limites por si só; “a quantificação dos efeitos intangíveis sobre cada indivíduo ou grupo e a quantificação de *perdas e ganhos intangíveis* [...] não podem ser medidas por nenhuma tecnologia objetiva” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 181). Essa subjetividade, ao mesmo tempo em que possibilita ao restaurador maior liberdade no momento de decidir como proceder em seu trabalho, também abre uma brecha para que um profissional utilize o que Muñoz Viñas chama de “argumento da genialidade”, ou justificativas baseadas apenas na confiança das capacidades do especialista. Mesmo que não venha de um lugar de desonestidade, esse tipo de convicção pode gerar incompreensão por parte dos outros envolvidos.

Ainda assim, Muñoz Viñas busca em sua teoria justamente erradicar os excessos cometidos pelos profissionais da conservação-restauração. As decisões que competem aos especialistas surgem de uma autoridade conferida por sua capacidade crítica e técnica, mas esse diálogo deve acontecer sem soberba, sendo essa uma das preocupações que o próprio autor considera que possa ser uma limitação de seu trabalho teórico.

Para dar conta dessa subjetividade existem, contudo, normatizações e órgãos públicos responsáveis pelo patrimônio nacional e estadual, atuando junto à sociedade para identificar e proteger o nosso patrimônio. Existem, ainda assim, diferenciações entre bens tombados, bens públicos, particulares e integrados à arquitetura, e eles possuem diferentes lugares de referência. Mas, além dessas organizações, as

próprias Cartas Patrimoniais servem como referências para a atuação de conservadores-restauradores, para que seja possível realizar intervenções responsáveis, conscientes e adequadas.

3. OS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO EM PRÁTICA

O conhecimento teórico-conceitual e metodológico é imprescindível para assegurar que uma proposta de intervenção sobre um bem cultural aconteça de forma responsável e adequada. O profissional conservador-restaurador deve ser capaz de dominar não apenas a técnica necessária à realização do trabalho proposto, mas também o conhecimento crítico para determinar a forma e a razão pelas quais essa técnica será aplicada. Além disso, é importante atuar em conjunto com aportes científicos, sabendo determinar a realização de exames e análises complementares que assegurem a eficiência dos procedimentos de conservação-restauração.

Esse processo de tomada de decisões que precede a intervenção deve considerar, além do contexto em que o objeto está inserido, todas as suas particularidades, desde sua materialidade e aspectos perceptíveis até suas condições simbólicas. O conhecimento das técnicas e materiais empregados na restauração deve estar em correlação com o entendimento da identidade e função do objeto para a elaboração de uma proposta de intervenção coerente. O Manual de Elaboração de Projetos para Intervenções em Bens Culturais Móveis e Integrados do IPHAN define algumas premissas e contempla aspectos técnicos e conceituais que possibilitam uma proposta de intervenção adequada.

[...] antecede a qualquer tipo de intervenção a compreensão e o reconhecimento do caráter único e irrepetível do Bem, seja através da sua admissão como obra de arte, seja como documento histórico e/ou cultural. Para tanto, é imprescindível que qualquer proposta de intervenção seja antecedida de um minucioso trabalho de identificação, análises aprofundadas (histórica, formal, técnica), levantamentos físicos e um cuidadoso diagnóstico embasado em testes e exames variados, os quais fornecem as soluções para as degradações identificadas [...]. (IPHAN, 2018, p. 6)

Assim como as reflexões teóricas, os manuais e normatizações oferecem o embasamento necessário para que o conservador-restaurador interfira em um bem cultural. Além disso, é essencial realizar pesquisas e buscar referências para acompanhar e atualizar a forma como os trabalhos são realizados – conforme as próprias técnicas, tecnologias e exames científicos se desenvolvem, surgem novas contribuições que podem ser agregadas ao campo da conservação-restauração.

Enquanto alguns conceitos e referências abrangem a conservação-restauração de forma ampla, existe um afunilamento de pontos específicos conforme se aproxima de determinada obra. No caso da restauração de azulejos, Marta Tamagnini aponta a

escassez de publicações técnico-científicas na área, o que levaria muitas vezes a decisões de caráter subjetivo.

Durante largos anos, o seu “restauração” foi responsabilidade da construção civil e passava pela substituição literal de azulejos partidos ou danificados por réplicas de melhor ou pior qualidade, dependendo dos recursos económicos de cada obra. Depois, gradualmente, as fábricas mais antigas de azulejo começaram a assumir a responsabilidade destes trabalhos, assim como alguns ceramistas individuais ou em formato de empresas. A formação específica em conservação e restauro de azulejo desenvolveu-se muito a nível técnico-profissional e pouco a nível do ensino superior onde, ainda hoje, se apresenta praticamente como uma subárea da cerâmica. (TAMAGNINI, 2015, p. 1)

Com ainda mais gravidade em uma situação de carência de referenciais técnico-científicos, é necessária a atuação de profissionais com o domínio do conhecimento da materialidade do objeto e suas especificações, com a experiência crítica para definir as pesquisas e exames necessários para guiar o trabalho, e com o entendimento dos aspectos éticos que envolvem os bens culturais e o trabalho da conservação-restauração. A importância dos critérios e da ética profissional se vê ainda mais acentuada nessa situação, que esbarra justamente no que Muñoz Viñas considera como a maior limitação da teoria contemporânea do restauro: a capacidade de democraticamente definir qual a forma mais adequada de intervenção sobre um bem cultural, ao mesmo tempo em que atende à comunidade e respeita as exigências técnicas dos procedimentos de intervenção.

Como uma tentativa de assegurar que os procedimentos de intervenção contemplem “o maior número possível de formas de entender o objeto e atender equilibradamente a todas as suas funções” e proporcionem a “maior satisfação a um maior número de pessoas” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p.171), uma proposta de intervenção deve ser trabalhada cuidadosamente, traçando o estado de conservação da obra, definindo critérios fundamentais para sua conservação e restauração e definindo um plano de trabalho. A partir da proposta de intervenção são realizados os procedimentos de restauro, que permitem certa flexibilidade para adaptações necessárias conforme o trabalho se desenvolve.

O painel de azulejos aqui explorado, naturalmente, também passou por um processo de estudo antes da realização das intervenções realizadas. As investigações preliminares, a verificação do estado de conservação da obra e a definição dos critérios de intervenção serviram para delinear a proposta sobre a qual os trabalhos se fundamentaram.

3.1. Estado de conservação da obra

Durante o processo de avaliação do estado de conservação do painel, foi observado que ele, aparentemente, possuía a totalidade dos azulejos, mas várias peças precisavam ser restauradas e alguns azulejos não estariam em condições de retornar ao painel sem risco de perda.

Entre os 1.732 azulejos que compõem o painel, 205 apresentavam fraturas e 261 precisavam passar por algum tipo de reconstituição devido à perda de suporte – entre eles, 49 apresentavam perdas de grande extensão. Além disso, toda a superfície do vitrado estava impregnada de manchas produzidas por microrganismos, sujidades aderidas, calcificações e oxidações provocadas pelos pontos de bica e ferragens incrustadas na alvenaria (FIG. 12).

Figura 12 - Azulejo D-91, com exemplos de degradações. É possível observar abrasões (1), fratura (2), perda de suporte (3) e manchas sob o vitrado causadas por microrganismos (4).



Foto de Marina Cristeli.

Os azulejos apresentavam microfissuras e craquelamento generalizado, decorrentes do processo de movimentação mecânica diferenciada entre o esmalte e o corpo cerâmico. Esse craquelamento é mais evidenciado em locais onde ocorrem manchas sob o vitrado, devido à proliferação de colônias de microrganismos. Havia fraturas localizadas que acompanhavam as fissuras ocasionadas pela movimentação

do emboço. Vários azulejos também se encontravam fraturados devido à pressão decorrente do crescimento de raízes vegetais.

Nas extremidades do painel o processo de deterioração foi mais acentuado, devido às intervenções e procedimentos de manutenção. Na parte inferior e nas laterais, quando em contato com o chão de terra e com o fundo cimentado do lago de carpas, havia maior concentração de colônias de microrganismos. Nas faces laterais havia também perdas e fraturas decorrentes de impactos mecânicos e da instalação do portão de acesso lateral e da grade de separação do jardim. Na extremidade superior, além da instalação da cerca elétrica e da presença de vegetação, foi acrescentada uma borda de alvenaria de tijolos acima do painel para segurança física da residência (FIG. 13).

Figura 13 - Representação gráfica da localização dos azulejos que precisaram passar por algum tipo de intervenção.

Em azul estão as peças que foram reintegradas e em vermelho as peças que foram reproduzidas.

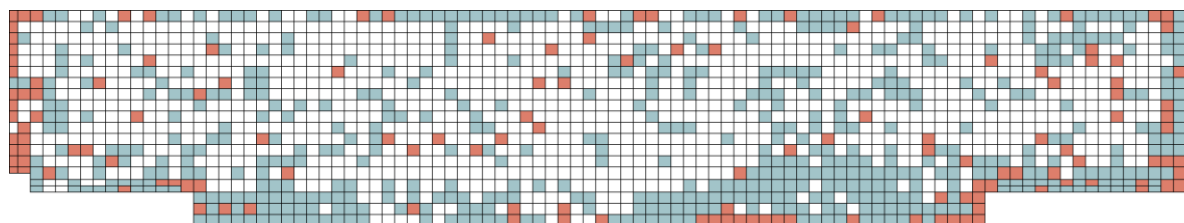


Imagem de Marina Cristeli.

É interessante perceber que havia uma concentração de azulejos danificados na região em que o painel se divide em dois planos. A divisão acontece exatamente no limite entre as colunas 63 e 64, nas quais foi acrescentada uma estrutura de alvenaria. Na borda inferior, onde uma parte do painel esteve submerso e outra em contato com a terra, ocorreram perdas de vidro por corrosão e impactos mecânicos. Com a substituição do revestimento do piso do jardim (troca de pedra portuguesa por granito), alguns azulejos foram cobertos por argamassa de assentamento e pedras. Com a retirada desse material, foi possível verificar a presença de algumas perdas do esmalte e da camada pictórica, além da presença de microrganismos e a destruição do desenho.

Existem também fatores de grande relevância que devem ser levados em consideração ao pensarmos nas degradações sofridas pelo painel. Localizado em região litorânea e exposto à água das chuvas e diretamente em contato com o lago

de carpas – que cobria 189 de seus azulejos –, o painel estava sujeito a intempéries e sofria perdas e degradações em decorrência disso.

A elevada umidade relativa do ar e o fenômeno da maresia são alguns dos agentes de degradação que geralmente podemos observar sobre os azulejos. Apesar do termo normalmente ser associado ao cheiro característico do mar, a maresia corresponde ao transporte e dispersão de uma névoa formada por gotículas de água marinha, que ao evaporar atingem elevadas concentrações de sais minerais – principalmente cloro, sódio, sulfato, magnésio, cálcio, potássio e bicarbonato. A maresia penetra a alvenaria e, quando há presença de água e pressão hidrostática suficientes, a solução salina migra para a superfície. Essa migração pode formar eflorescências quebradiças, granulações, películas e crostas, danificando a superfície do azulejo e ocasionando na perda de vidro.

A presença de sais solúveis – e de substâncias que podem formá-los através de reações – na alvenaria, na argamassa do emboço e assentamento, e no material cerâmico, foi um fator determinante na formação de eflorescências na superfície do painel, que em alguns pontos não eram visíveis, provavelmente, porque o sal deliquesciu na umidade atmosférica. No entanto, o escurecimento de áreas específicas do suporte cerâmico é característico desse tipo de degradação. Após a remoção do painel foi possível observar que algumas partes da alvenaria também apresentaram recobrimento branco pulverulento ocasionado pela eflorescência salina, e nessas áreas observou-se o descolamento das peças (FIG. 14).

Figura 14 - Eflorescência salina em uma placa de alvenaria observada durante a remoção do painel.



Foto de João Cristeli.

Além da elevada umidade relativa do ar, havia também uma abundância de matéria orgânica disponível no ambiente, tanto pela presença de vegetação em contato com o painel quanto pelo próprio lago de carpas. Esse ambiente seria propício para o desenvolvimento de microrganismos que causam pigmentações e alterações na aparência da obra.

No entanto, a ação metabólica desses microrganismos pode causar deterioração do suporte cerâmico, principalmente por meio de subprodutos advindos deste metabolismo, como enzimas, corantes e ácidos orgânicos. Nesse sentido, além de causar manchas enegrecidas por todo o painel, as peças com maior concentração de manchas também apresentavam perda de vidro e suporte fragilizado (FIG. 15).

Figura 15 - Azulejo K-93, com mancha extensa causada por microrganismos.



Foto de Marina Cristeli.

As eflorescências e a ação de microrganismos foram as principais causas de degradação do vidro desses azulejos, mas também foram encontradas degradações e perdas provocadas por ferramentas, impactos mecânicos, e presença da planta trepadeira *ficus pumila* (conhecida popularmente como “unha-de-gato”). Outras intervenções incluíram a instalação de cerca elétrica no topo do painel e caixa de comando do sistema elétrico na parte posterior do muro (FIG. 16); iluminação com colocação de fiação e interruptores (FIG. 17); tubulação embutida na alvenaria e instalação de portão lateral (FIG 18).

Figura 16 - Instalação de caixa de comando do sistema elétrico na parte posterior do muro.



Foto de João Cristeli.

Figura 17 - Iluminação com colocação de fiação e interruptores.



Foto de Mateus Lustosa.

Figura 18 - Instalação de portão de ferro lateral.



Foto de Mateus Lustosa.

Além dessas alterações, também foram realizadas algumas intervenções mais diretas sobre os azulejos. Em alguns casos, peças fraturadas foram reparadas com argamassa (FIG. 19), com espaçamento considerável entre os fragmentos e perda de área de contato. Essas peças provavelmente foram fraturadas antes da instalação, o que pode ser constatado devido ao desnível dos fragmentos de alguns azulejos, ocorrido no processo de assentamento.

Figura 19 - Detalhe do azulejo D-31, com fraturas reparadas anteriormente utilizando argamassa.



Foto de Marina Cristeli.

Outras situações incluíram azulejos cortados para se adequar às modificações realizadas (instalação de portão, colocação de interruptor, levantamento de alvenaria), numeração incorreta ou repetida e azulejos assentados em locais diferentes ao que corresponderiam inicialmente. O azulejo II-77 foi colocado no lugar do A-92, e o III-77 foi colocado no lugar do A-91; o azulejo I-77 não foi colocado. Provavelmente os azulejos A-91 e A-92 eram divididos em duas peças de dimensões de 7,5 cm x 15 cm (assim como os das colunas 79 a 90), pois uma das peças A-92 foi colocada para substituir o A-90 inferior (FIG. 20). Onde ficariam as três primeiras peças da coluna 77 foi erguida a mureta do lago de carpas.

Figura 20 - Indicação da colocação dos azulejos trocados.

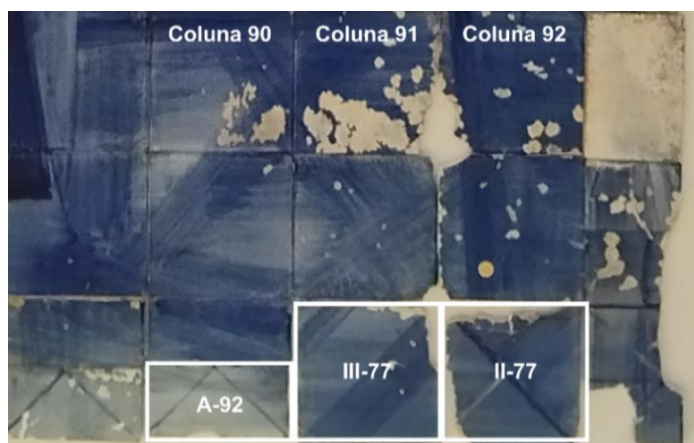


Foto de Lucas Carvalho.

3.2. A proposta de intervenção

A proposta de intervenção foi feita após avaliação criteriosa do estado de conservação da obra, considerando todas as particularidades de seu histórico, de sua materialidade e de seu destino. A proposta seguiu princípios abordados por Brandi, como a compatibilidade com os materiais originais, respeito pela obra original, mínima intervenção, retratabilidade e reconhecimento da intervenção. Considerou, também, aspectos éticos para que as intervenções fossem capazes de atender ao maior número de sensibilidades entre os agentes envolvidos e impactos pela obra restaurada, como defende Muñoz Viñas.

Foram analisadas diversas metodologias empregadas para remoção de azulejos, assim como o risco de perdas que poderiam ocorrer durante o processo ou decorrente dos procedimentos adotados. Pela natureza da massa de assentamento e do corpo cerâmico dos azulejos, sua aderência não permitia a adoção de métodos fisioquímicos no processo de remoção. Foi considerada a possibilidade de perdas em áreas mais fragilizadas e de fraturas preexistentes (não visíveis) decorrentes da movimentação mecânica diferenciada entre a argamassa do emboço e do corpo cerâmico.

Após a remoção do painel, todos os azulejos passaram por limpeza cuidadosa, remoção de resíduos e procedimentos de conservação preventiva. Posteriormente, foi feita a colagem das partes fragmentadas e a reconstituição das partes faltantes, utilizando procedimentos técnicos e materiais compatíveis com aqueles utilizados na fatura do painel. Os azulejos que apresentavam perda de vidro ou camada pictórica foram submetidos a um processo de nivelamento e reintegração cromática.

Além da restauração dos azulejos do painel, foi feita a reprodução de peças que não estariam em condições de retornar ao painel sem comprometer seriamente sua integridade. Foi definida uma quantidade reduzida de peças replicadas em relação ao total de azulejos, para que fosse mantido o maior número possível de peças originais do painel.

Por se tratar de um painel que originalmente integrava um conjunto paisagístico do qual fazia parte um espelho d'água, no qual parte do painel estava submerso, seriam também considerados fatores como o possível local de destino e permanência, que à época seria uma instalação ao ar livre em condições semelhantes ao projeto anterior. Por fim, o projeto propôs o acondicionamento adequado e entrega das peças.

3.3. A restauração

Para melhor compreendermos os critérios de intervenção adotados no projeto de remoção, conservação e restauro do painel de azulejos de autoria de Burle Marx aqui abordado, é importante relatar o contexto e a forma como esses trabalhos ocorreram. No entanto, como o nosso objetivo não é discorrer sobre o processo técnico e sim sobre a reflexão teórica por trás dele, apresentaremos apenas uma síntese dos procedimentos realizados. Para tal, o relato dos trabalhos foi dividido em oito procedimentos: remoção; limpeza; adesão; reconstituição; nivelamento; reintegração cromática; produção de réplicas; acondicionamento.

3.3.1. Remoção do painel

De acordo com o projeto, o processo de remoção do painel foi precedido de análise e avaliação técnica do sistema construtivo, dos materiais empregados, do estado de conservação e das condições adequadas para a realização da operação de retirada dos azulejos, assim como das diversas possibilidades técnicas que envolviam esse processo. A metodologia adotada foi articulada com o propósito de minimizar o risco de perdas ou fraturas em decorrência do procedimento de remoção, considerando as especificidades da massa de assentamento e do corpo cerâmico dos azulejos do painel.

Após mapeamento do painel e registro fotográfico, foi realizada uma limpeza preliminar superficial do painel e a remoção das intervenções em seu entorno. Todas as peças foram identificadas em sequência alfanumérica e a massa do rejuntamento foi removida utilizando microrretífica com disco diamantado.

O painel foi seccionado em blocos de nove azulejos (conjuntos de 3x3) após o faceamento¹⁷ de cada seção. A argamassa empregada no assentamento e no emboço foram seccionadas abaixo da junta de dilatação para liberar cada unidade do conjunto, evitando assim possíveis fraturas devido à possibilidade de rompimentos irregulares indesejáveis. Após esses procedimentos foi feito o desbaste da parte posterior da alvenaria para a remoção dos blocos. (FIG. 21).

¹⁷ O faceamento é um procedimento para proteção do elemento pictórico da obra, e consiste na aplicação de um material e de um adesivo sobre a camada pictórica (no caso, sobre a face dos azulejos) para fixá-la temporariamente, impedindo que se fragmente ou desprenda enquanto são realizadas intervenções em seu suporte.

Figura 21 - Bloco de nove azulejos antes da separação das peças.



Foto de João Cristeli.

Os blocos foram embalados com plástico bolha e afixados a estruturas de madeira em mini palets para serem transportados ao ateliê em Belo Horizonte (MG) onde seriam realizados os procedimentos de restauração. No ateliê os azulejos foram separados dos blocos com máquinas de corte e a argamassa foi completamente removida do verso das peças por limpeza mecânica.

3.3.2. Limpeza da frente e do verso das peças

Finalizada a remoção da argamassa de todos os azulejos, foram realizados testes de bioprospecção e diagnóstico microbiológico para identificar os microrganismos presentes nos azulejos e delinear um plano de tratamento para as peças. As coletas foram feitas em uma amostragem de 25 azulejos, que detectaram crescimento fúngico em dezesseis das amostras. Após a identificação dos morfotipos, foram obtidas dezesseis espécies distintas de fungos filamentosos.

O relatório elaborado pelo biólogo Dr. Douglas Boniek apresentou que a riqueza de espécies fúngicas detectadas na amostragem e a contagem em Unidade Formadora de Colônias (UFC/mL) eram elevadas. Foi indicada a aplicação do agente anti-fúngico para-hidroxibenzoato de etila por aspersão, que poderia proporcionar um

tempo de proteção à nova colonização fúngica dos azulejos de no mínimo três anos (BONIEK, 2022).

Antes da aplicação do biocida, todos os azulejos passaram por processo de limpeza individual com auxílio de bisturi (FIG. 22). Foi utilizado o ácido etilenodiamino tetra-acético (EDTA) diluído em água a 2% para facilitar a limpeza da sujeira incrustada na face de alguns azulejos. Para eliminar os sais solúveis presentes nos azulejos foram feitos banhos em água deionizada para dessalinização das peças. Foram utilizados aparelho condutivímetro e fita indicadora de pH para monitoramento desse processo.

Figura 22 - Conjunto de azulejos em processo de limpeza para comparação.



Foto de João Cristeli.

3.3.3. Adesão de peças fraturadas

A adesão das partes dos 250 azulejos que apresentavam fraturas foi realizada utilizando a resina acrílica Paraloid® B-72, diluída a 40% em acetona. Antes da aplicação do adesivo as facetas dos fragmentos foram tratadas com álcool etílico diluído a 70% em água. Para garantir a fixação sem movimentação dos fragmentos, foram utilizados também pontos de adesivo cianoacrilato, removidos posteriormente quando a peça já estava devidamente fixada.

Depois da aplicação do adesivo, os fragmentos foram firmados em caixas de areia (FIG. 23) em posição vertical e deixados em repouso por 24 horas, para garantir

a secagem da resina e fixação adequada das peças.

Figura 23 - Azulejos firmados em caixas de areia após aplicação de adesivo.

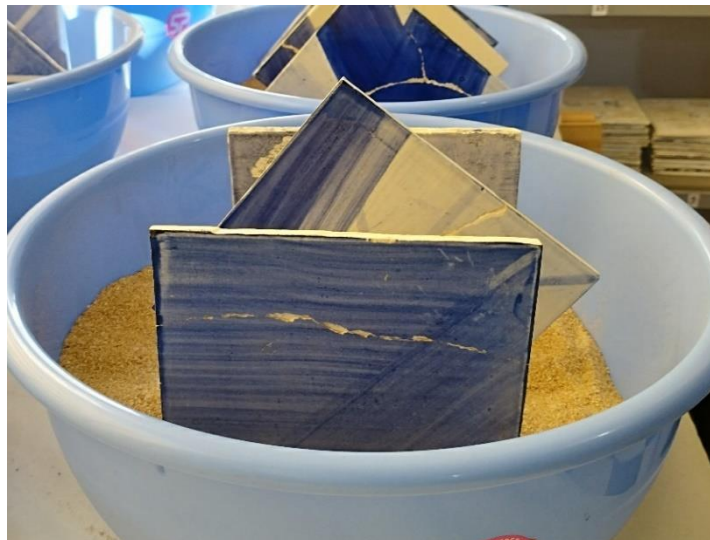


Foto de Marina Cristeli.

3.3.4. Reintegração volumétrica das peças

Foi necessário realizar complementações ou reconstituições em 261 azulejos (FIG. 24). Entre essas peças, 49 sofreram perdas graves, que correspondiam a uma parte significativa do suporte cerâmico, e não estariam em condições de retornar ao painel. Para os azulejos que seriam destinados à reserva técnica como guarda e memória do painel, a reconstituição foi feita com o objetivo de conservá-los.

Para os casos em que a reconstituição era muito extensa, optou-se pelo uso do gesso pedra tipo III, por sua estabilidade, resistência, uniformidade e menor porosidade. Foram produzidos moldes especiais para a reconstituição dessas peças. Já as reconstituições menores foram feitas utilizando uma mistura de quartzo e Paraloid® B-72.

No caso dos azulejos que receberiam o tratamento de reconstituição antes de retornar ao painel, foi necessário considerar maior resistência além da estabilidade e uniformidade, principalmente por haver a possibilidade de que eles retornariam a ambiente externo semelhante ao anterior. Portanto, optou-se por uma mistura de quartzo, cimento Portland branco CP IV e Primal® B60-A.

Figura 24 - Azulejos das colunas I e II após fixação das partes, complementações e nivelamento das peças.

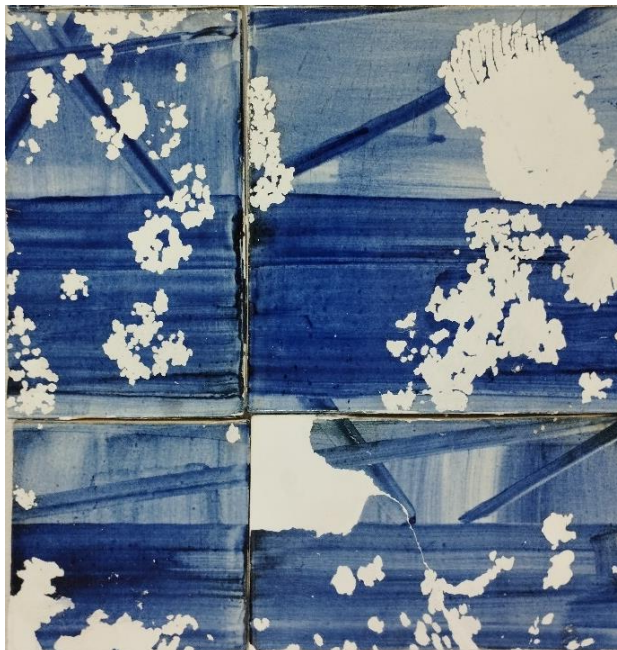


Foto de João Cristeli.

3.3.5. Nivelamento das peças

Novamente foram utilizadas diferentes composições e fórmulas de massas de nivelamento para as peças que iriam ser resguardadas em reserva técnica e para aquelas que poderiam voltar a um ambiente externo sujeito a intempéries e agentes de degradação natural.

Para os azulejos que seriam destinados à reserva técnica, optou-se por uma mistura de quartzo e carbonato de cálcio, e Primal[®] B60-A. No caso dos outros azulejos, optou-se por uma mistura de quartzo e cimento Portland branco CP IV, e Primal[®] B60-A.

3.3.6. Reintegração cromática das peças

Para a reintegração cromática (FIG. 25) foram utilizadas tintas alquídicas, Paraloid[®] B-72 e pigmentos da Kremer[®], em diferentes medidas e dissoluções, para garantir estabilidade e resistência considerando as possibilidades de exposição das peças. Foi feita uma reintegração mimética¹⁸.

¹⁸ Também conhecida como técnica ilusionista, consiste na reintegração da cor, forma e textura das lacunas com o objetivo de ser invisível para o observador comum, igualando as cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes. (BAILÃO, 2011)

Figura 25 – Azulejo E-91 antes (à esquerda) e depois (à direita) da reintegração cromática.



Fotos de João Cristeli.

No total, 556 azulejos foram submetidos ao processo de reintegração cromática (FIG. 26). Optou-se por manter os azulejos da reserva técnica apenas com reconstituição ou nivelamento, sem reintegração.

Figura 26 - Representação gráfica da localização dos azulejos com reintegração cromática (em vermelho).

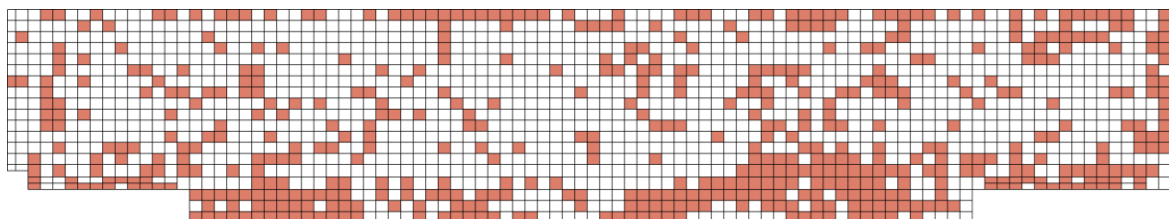


Imagem de Marina Cristeli.

3.3.7. Produção de réplicas

O trabalho de produção de réplicas foi extenso e bastante complexo, visto que além do conhecimento próprio ao campo de conservação-restauração e específico à restauração de cerâmicas e azulejos, foi necessário também um domínio muito grande da área de produção dessas peças (FIG. 27).

Figura 27 - Produção de réplicas em ateliê.



Fotos de Marina Cristeli.

Os azulejos originais do painel foram produzidos pela Osirarte, utilizando óxido de cobalto sobre azulejos da Matarazzo. A técnica consistiu em uma pintura em baixo vidro, em que as peças são vitrificadas com esmalte transparente após a pintura. Para obtenção dos mesmos tons de azul na produção das réplicas foi utilizado o óxido de cobalto sobre azulejos de fabricação da I.R.F.M. do mesmo período de produção do painel.

As queimas foram feitas em fornos cerâmicos por etapas, para garantir a fidelidade ao desenho. No total, 149 réplicas passaram a integrar o painel, possibilitando que os azulejos em avançado estado de degradação fossem preservados (FIG. 28).

Figura 28 - Representação gráfica da localização dos azulejos reproduzidos (em vermelho).

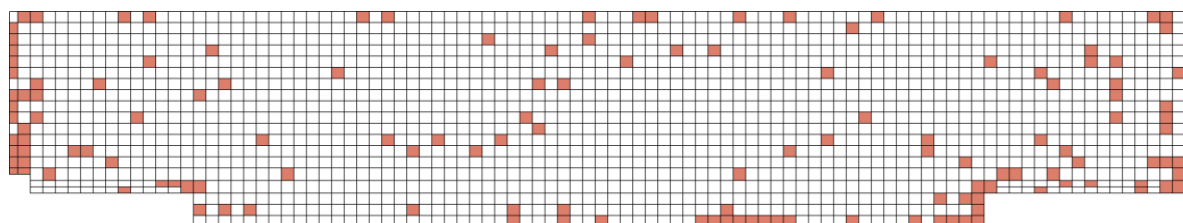


Imagem de Marina Cristeli.

3.3.8. Acondicionamento e entrega

Após a conclusão dos trabalhos de conservação e restauro, as peças foram acondicionadas em 105 caixas especialmente produzidas para essa finalidade. 95 caixas abrigaram as colunas para montagem do painel, sendo que as outras 10 foram

destinadas unicamente à reserva técnica. O interior das caixas foi cuidadosamente revestido, e cada azulejo foi envelopado para evitar atrito entre as peças. Todas as caixas foram identificadas para reconhecimento das peças em seu interior.

A última etapa do trabalho foi o transporte de todas as peças para um espaço com dimensões suficientes para que o painel fosse inteiramente montado para sua apresentação e entrega (FIG. 29). As peças de guarda não fizeram parte da montagem, permanecendo seguramente acondicionadas para sua preservação. Depois, o painel foi desmontado e novamente acondicionado. Até o momento da entrega, o destino do painel não havia sido decidido pelo proprietário.

Figura 29 - Detalhe do painel em processo de montagem para apresentação e entrega dos trabalhos.



Foto de Lucas Carvalho.

3.4. Reflexão sobre os critérios de intervenção

Traçar um percurso teórico sobre o campo da conservação-restauração nos permite visualizar um dos aspectos mais significativos que temos atualmente: a concepção das intervenções sob uma ética sincrética. Compreender a necessidade do diálogo entre a restauração e todos aqueles afetados por ela reflete em uma teoria que se preocupa em ouvir e satisfazer a maior quantidade de possibilidades. Isso significa admitir, além dos aspectos técnicos, as particularidades simbólicas que acompanham cada bem cultural.

O painel de azulejos aqui explorado possuía características intrínsecas a ele que precisaram ser cuidadosamente trabalhadas durante o planejamento e execução dos trabalhos para sua conservação e restauração. Uma delas era a necessidade de remover o painel de seu lugar original, para que fosse posteriormente instalado em outra localidade. Essa era uma condição conhecida desde o início, e se torna indiscutível quando reconhecemos que a remoção do painel se fundamenta em sua própria preservação.

O painel de azulejos anteriormente integrava uma composição paisagística também de autoria de Roberto Burle Marx, localizada em uma residência particular. Por fazer parte de uma estrutura ativa e subordinada à função de moradia, o conjunto paisagístico passou por várias transformações que, em linhas gerais, o descaracterizaram. O painel sofreu processos de degradação, perdendo algo de sua malha estética nesse processo, mas não o seu valor histórico, artístico e cultural. Esse valor simbólico torna sua conservação inegavelmente necessária.

Por ser uma obra de grande importância, produzida por um artista reconhecido em um contexto histórico que agrega ainda mais significado a produção, não é difícil visualizar a dualidade entre os valores objetivos e subjetivos do painel. Ao mesmo tempo em que sua materialidade possui valor histórico, artístico, e cultural, o significado e o contexto por trás dela também o tem. E é dentro desses conceitos que fazemos a leitura da autenticidade da obra frente à produção de réplicas para substituir alguns azulejos.

Lino García Morales explica que a restauração deve levar um objeto de um *estado de autenticidade* a outro sem perder sua identidade. Para ele, a identidade de uma obra corresponde aos atributos intrínsecos (mensuráveis, objetivos, verificáveis) e extrínsecos (imensuráveis, subjetivos, indemonstráveis) que formam seus valores. Esses *valores* podem ser individuais, sociais ou comerciais, entre outros, e são próprios da dinâmica de uma economia cultural em contínua transmutação (MORALES, 2021).

Desde o primeiro momento já era sabido que seria necessária a utilização de réplicas para garantir a continuidade da conservação do painel. Alguns azulejos apresentavam perdas que potencialmente se agravariam caso continuassem expostas às condições de uma área externa tal como estavam antes. As réplicas foram pensadas como uma solução eficaz e favorável para que a materialidade

dessas peças pudesse ser preservada, ao mesmo tempo em que a unidade da obra fosse respeitada.

Para um painel de azulejos, o aspecto material e o simbólico possuem valores intimamente conectados, visto que o próprio azulejo é, ao mesmo tempo, suporte e imagem. Por ser um revestimento cerâmico, o azulejo é um elemento integrado à arquitetura que é tanto funcional quanto decorativo.

Para Brandi, a noção de autenticidade está diretamente ligada à matéria, sendo ela “o único objeto da intervenção de restauro” (BRANDI, 2019, p.35). Por tratar suporte e imagem apenas como materialidade, a teoria do restauro científico não reconhece as questões essencialmente subjetivas aos bens culturais, buscando uma verdade que Muñoz Viñas declara ser impossível de alcançar plenamente. “Como tal, é patrimônio dos especialistas e não do público em geral” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 152), quando deveria o patrimônio pertencer a um grupo de pessoas que reconhece seu valor simbólico, e sobre o qual ele tem influência.

Não existe, no entanto, um único valor simbólico, sendo necessário desenvolver uma leitura da obra em suas múltiplas mensagens percebidas. A autenticidade seria garantida, portanto, quando uma intervenção é capaz de legitimar esses múltiplos valores frente à causa final do objeto. Para Muñoz Viñas, no entanto, a autenticidade está ligada a conceitos que “não descrevem aspectos inerentes ao objeto, mas interpretações desenvolvidas pelos sujeitos observadores” (MUÑOZ VIÑAS, 2021, p. 99) e, portanto, constituem critérios intersubjetivos que resultam de decisões que não são objetiváveis da forma como Brandi apresenta.

A opção de utilizar as réplicas de azulejos prioriza tanto a importância histórica do suporte material original, quanto a experiência e percepção do painel enquanto bem integrado. Diferentemente de cópias, as réplicas que foram incorporadas ao painel são objetos únicos por si só, produzidos com especificações no verso que os tornam distinguíveis dos azulejos originais, mas que em sua face vidrada se integram de forma harmônica à unidade estética do painel. Essa alteração sobre a obra se justifica não pela noção de autenticidade, mas pelo valor simbólico do painel, que se incrementa através dessa intervenção.

Esse aspecto, importante ao trabalho, foi desenvolvido com singular atenção nas peças em que havia extensa perda de vidrado, dificultando a legibilidade da obra e, conseqüentemente, tornando sua reprodução ainda mais importante e mais desafiadora. Os três primeiros azulejos da coluna 93, por exemplo, estavam em

estado de degradação avançado, tendo sofrido extensas perdas de suporte e de vidro. A complementação da imagem exigiu uma análise cuidadosa da conformação das peças e dos desenhos existentes, sendo possível, após muito estudo, chegar a uma aproximação que permitiu a melhor legibilidade possível para essa situação.

Foi definido um limite de peças replicadas frente ao total de azulejos que compõe o painel, não como um critério de indicação, mas como uma referência pontual para a realização dos trabalhos. Esse parâmetro foi revisitado algumas vezes no decorrer dos anos em que as intervenções ocorreram, pela dificuldade em definir um valor abstrato tão diretamente ligado à conservação e ao respeito pela obra original. Ao mesmo tempo em que seria possível reproduzir todos os azulejos que apresentasse alguma degradação, essa escolha acarretaria manter apenas cerca de metade das peças originais. Se essa fosse uma necessidade real, em vez de potencial, essa opção teria sido discutida de outra forma, mas a conclusão final foi de que não justificaria abrir mão do suporte original quando ele poderia ser tratado e retornar ao conjunto.

Como processo retratável, as réplicas não descartam as peças originais, que foram mantidas em reserva para preservação. Se houver esse desejo, no entanto, elas podem ser recolocadas em exposição para a montagem do painel.

Da mesma forma, todas as outras técnicas utilizadas mantiveram os princípios técnicos de compatibilidade de materiais e retratabilidade. Apesar de privilegiar materiais resistentes a áreas externas e à ação de intempéries, esses materiais são também passíveis de arrependimentos, e podem ser revertidos em grau de reintegração cromática e reintegração volumétrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante um trabalho de conservação-restauração, a tomada de decisões acontece também no decorrer do processo, devido ao surgimento de novos fatores ou possibilidades. Da mesma forma que é imprescindível que a proposta de intervenção esteja bem definida antes do início dos procedimentos de restauro, é igualmente importante que o profissional saiba lidar com os potenciais imprevistos que possam ocorrer durante o trabalho, se adaptando de forma adequada a eles.

A restauração do painel de autoria de Roberto Burle Marx aqui abordado se deu ao longo de quase dois anos, e durante todo esse período a proposta inicial foi revisitada e, em alguns momentos, até reavaliada. Isso não significa que os critérios tenham se transformado, ou que as propostas tenham sido alteradas, e sim que algumas adaptações e reflexões precisaram ser feitas entre um procedimento e outro.

A proposta de intervenção para a restauração do painel após sua remoção foi orientada a partir de critérios de compatibilidade e estabilidade de materiais, respeito pela obra original, mínima intervenção, retratabilidade e reconhecimento da intervenção. Todos esses princípios foram pensados em diálogo com a obra, de forma a favorecer o seu potencial de comunicação, dentro do contexto em que se deram as intervenções. Além disso, todas as definições foram feitas em conjunto entre os restauradores e o encomendante, a fim de satisfazer o maior número de possibilidades dentro da satisfação dos sujeitos envolvidos no trabalho, como propõe Salvador Muñoz Viñas.

O processo de remoção de um painel não poderia ser visto como uma não-intervenção ou como uma mínima intervenção, seja ele para fins de salvamento, mudança domiciliar, exposição, doação ou comércio. Mas, na situação específica de um bem cultural sem restrições de tombamento pertencente a um proprietário particular, e adquirido com a intenção de ser retirado de seu lugar de origem e instalado em outro espaço de destino, todos os procedimentos foram pensados de modo a atender essa demanda. Nesse caso, a remoção do painel passa a ser uma condição que deve ser tratada pelo conservador-restaurador da forma que melhor preserve a obra, ocorrendo dentro de parâmetros que assegurem o menor número possível de perdas e fraturas que poderiam acontecer em decorrência desse processo.

Ao longo de todas as etapas do trabalho, as intervenções, sejam elas no processo de remoção ou nos procedimentos de restauração, foram tratadas de forma cuidadosa, utilizando técnicas e materiais com histórico de uso comprovado, estáveis e compatíveis com a obra original. Isso abrange os materiais empregados na limpeza, na adesão das peças, na reintegração volumétrica, no nivelamento e na reintegração cromática, prezando pela legibilidade estética e funcional da obra. A experiência e o conhecimento transdisciplinar dos profissionais envolvidos na restauração foram de grande valor nessa conjuntura – os conhecimentos sobre cerâmica, azulejo e a restauração desses objetos, assim como a experiência em projetos anteriores, tem um aproveitamento ainda mais significativo quando existe uma escassez de publicações de referência na área de restauração de azulejos.

O domínio das técnicas necessárias à restauração do azulejo compreende ainda outra condição que foi necessária ao trabalho de restauração desse painel. A possibilidade da utilização de réplicas foi considerada como uma forma adequada para a reconstituição e preservação da imagem e leitura da obra em diversas partes do painel. A produção e utilização de réplicas foi também uma forma de preservar as peças em estado crítico devido ao processo de degradação, seja por apresentarem o suporte fragilizado ou pela parte considerável do corpo cerâmico. Principalmente no caso de azulejos que estavam submersos no lago de carpas, nas bordas ou em áreas do painel em processo de intensa degradação decorrente de ação mecânica ou biológica, o retorno dessas peças à sua função de revestimento provavelmente ofereceria um risco de perda exponencial.

Como critério para produção das réplicas foram consideradas a legibilidade estética e a preservação da obra original. Dessa forma, o emprego das réplicas junto a outros procedimentos de restauração, possibilitou a manutenção da legibilidade estética da obra e a preservação das peças em processo de degradação, assim como a sua retratabilidade. Todos os azulejos foram cuidadosamente avaliados, e nenhuma das peças replicadas estava em uma situação em que seria aceitável retornar ao painel quando fosse feita sua montagem, mesmo se os riscos fossem avaliados, calculados e planejados. Esse, na realidade, foi um dos procedimentos mais reavaliados durante os processos de intervenção.

Inicialmente foi definida uma quantidade ideal de réplicas em relação ao total de azulejos do painel, afinal, a materialidade original da obra é tão importante quanto

sua instância estética e funcional. No entanto, por vezes havia um embate sobre o que realmente seria possível admitir novamente como parte do painel sem correr riscos de perda calculada ao longo do tempo. Em uma condição em que os azulejos voltam a ficar submersos e expostos a intempéries e fatores naturais, algumas das peças, apenas por estarem fraturadas, também apresentariam algum risco. No entanto, isso significaria reproduzir quase metade das peças do painel.

Durante a elaboração e execução do projeto, a preocupação com a preservação dos azulejos foi uma discussão constante, até a definição de que seria possível que a quantidade de peças proposta inicialmente de fato retornasse ao painel, depois de passar pelo processo de restauro. Assim como para os procedimentos de restauração é possível distinguir os elementos de intervenção daqueles originais, também é possível identificar os azulejos reproduzidos – mas, em ambas as situações, também foi priorizada a legibilidade estética e mimética da obra enquanto conjunto, sendo que os azulejos, mesmo tendo sido restaurados individualmente, sempre foram trabalhados em conjuntos de pelo menos cinco colunas completas – devido às dimensões do painel. A percepção do painel enquanto obra completa é tão importante quanto a de seus elementos singulares e específicos.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, Dora de (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- ALCHORNE, Geisa; COELHO, Ivan. **Arte contemporânea e sua Conservação: revisitando Brandi e Viñas**. Revista Mosaico, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, 2015.
- BAETA, Rodrigo; FERNANDES, Ana Veronica. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro**. Revista Vitruvius, São Paulo, ano 21, 2020.
- BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Ge-conservación n. 2, p. 45-63, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. **Alois Riegl e a visibilidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX**. Cultura Visual, EDUFBA, Salvador, n. 18, p. 61-72, 2012.
- BARROS, José D'Assunção. **A visibilidade pura: uma análise comparada das concepções de Alois Riegl e Heinrich Wofflin**. Revista Visuais, UNICAMP, Campinas, n. 5, v. 3, p. 32-58, 2017.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- BONIEK, Douglas. **Bioprospecção e Diagnóstico Microbiológico Associados à Colonização Fúngica de Azulejos**. Belo Horizonte, 2022.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. 4ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectivas, 2010.
- CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx: uma fotobiografia**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1995.
- CARVALHO, Rosário; SILVA, Libório Manuel. **Azulejo - O que é**. Famalicão: Centro Atlântico, 2018.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). **O tempo completa: Burle Marx clássicos e inéditos**. Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2021.
- CUNHA, Claudia. **Alois Riegl e "O culto moderno dos monumentos"**. Revista CPC, n. 2, p. 6-16, 2006.

- CRISTELI, João Augusto. **Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944**. Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.
- DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico**. Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 110-144, 2006.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a Teoria da Restauração**. Pós, São Paulo, n. 21, p. 198-243, 2007.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Os Restauradores* e o pensamento de Camillo Boito sobre a restauração. Notas sobre a Carta de Veneza. *In: BOITO, Camillo. Os restauradores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o verbete Restauração. *In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Restauração*. 4ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- LEMOS, Carlos. **Azulejos decorados na modernidade brasileira**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 20, p. 167-174, 1984.
- MIMOSO, João Manuel; ESTEVES, Maria de Lurdes. **Uma sistematização do destacamento do vidro em azulejos**. Conservar Patrimônio, Lisboa, v. 23, p. 9-14, 2016.
- MOITA, Irisalva. Cerâmica aplicada à arquitetura oitocentista em Lisboa. *In: ALCÂNTARA, Dora de (org.). Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- MONTEIRO, João Pedro. **Teórico e Historiador do Azulejo em Portugal, João Miguel dos Santos Simões, 1907-1972**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2007.
- MORAIS, Frederico. **Azulejaria contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Publicações e Comunicações, 1988.
- MORALES, Lino García. **Teoría de la conservación evolutiva: basada en ejemplos**. Madrid: Books on Demand, 2021.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea da restauração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

- PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- PASTOUREAU, Michel. **Blue: the history of a color.** Princeton> Princeton University Press. 2001
- PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III.** São Paulo: Edusp, 2004.
- PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. O paisagista Burlle Marx. *In:* WISNIK, Guilherme (org.). **Arquitetura – Ensaio críticos: Mário Pedrosa.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Renata Baesso. **Quatremère de Quincy e a ideia de tipo.** Revista de História da Arte e Cultura, Campinas, n. 13, p. 55-77, 2021.
- PHILIPPOT, Paul. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I. *In:* PRICE, Nicholas; TALLEY JR, M. Kirby; VACCARO, Alessandra (ed.). **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Getty Conservation Institute, p. 268-274, 1996.
- PHILIPPOT, Paul. Restauration from the perspective of the humanities. *In:* PRICE, Nicholas; TALLEY JR, M. Kirby; VACCARO, Alessandra (ed.). **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Getty Conservation Institute, p. 216-229, 1996.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** Salvador: Pretextos, 1996.
- SABO, Rioletta; FALCATO, Jorge Nuno. **Azulejos - Arte e História.** Lisboa: Edições Inapa, 1998.
- SAX, Joseph. **Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of an Idea.** Michigan Law Review, Michigan, v. 88, n. 5, p. 1142-1169, 1990.
- SCOLARI, Keli Cristina. **Análise de massas de reintegração volumétrica para a restauração de faianças do patrimônio edificado.** Tese (Doutorado). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.
- SIMÕES, João Miguel. Azulejaria no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Rio de Janeiro, n. 14, p. 9-18, 1959.

TAMAGNINI, Marta. **Conservação e restauro de azulejo: metodologias de intervenção vs indicadores de compatibilidade.** Tese (Doutorado) - Universidade de Évora, Portugal, 2015.

VELLEDA, Karen. **A Restauração em foco: entre mitos e realidades.** Revista Vitruvius, São Paulo, ano 12, 2013.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. **Restauração.** 4ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.