

Princípios da conservação e suas bases teóricas

Jukka Jokilehto

Tradução Márcia Braga

Os princípios modernos da conservação podem ser concebidos com as seguintes palavras, as quais deram início ao Encontro Internacional para a Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios, realizado em Veneza em 1964:

“Imbuídos da mensagem do passado, os monumentos históricos de gerações passadas permanecem no presente como testemunhas vivas das suas tradições antigas. As pessoas estão tornando-se mais conscientes sobre os valores humanos e têm os monumentos antigos como um patrimônio de todos. A responsabilidade de salvaguardá-los para as próximas gerações é reconhecida como sendo de todos. É nosso dever cuidar deles com a inteira riqueza de sua autenticidade.”

O tratamento de antigos monumentos e obras de arte do passado pode ser visto tendo envolvido três diferentes pontos de vista. Um é o ponto de vista tradicional que provavelmente existiu desde as primeiras sociedades, no qual estruturas históricas são preservadas enquanto elas continuam mantendo seus valores, ou porque não há razão específica para sua destruição; mudanças e grandes construções eram lentas e demoravam por gerações, mostrando, em muitos casos, o desejo de continuar os esforços das gerações precedentes de uma forma harmônica, como no caso das catedrais medievais.

Monumentos especiais podiam, no entanto, ocupar uma posição especial, como disse Alois Riegl, de valor “memorial”. Isso era verdade na Grécia Antiga, onde Pausanias mencionou em diversas instâncias. No mundo antigo, alguns poucos objetos ganharam valor simbólico universal e eram tidos como “maravilhas do mundo”, como eram chamadas as pirâmides do Egito, que são as únicas maravilhas que permanecem até hoje.

O segundo ponto de vista dos objetos históricos, o qual poderia ser definido como “restauração romântica”, surgiu com a Renascença italiana. Embora a primeira reação do movimento renascentista fosse condenar a arquitetura e a arte medieval, que parecia alienada dos objetivos das novas metas artísticas, existia, ao mesmo tempo, um respeito pelas conquistas das gerações passadas, refletido nas propostas de Leon Battista Alberti, e visto com certa relutância mesmo em destruir estruturas medievais.

O exemplo italiano logo influenciou outros lugares. Na Inglaterra, os monumentos locais, como Stonehenge, tornaram-se objeto de interesse e especulações, e na Suécia, pedras rúnicas e igrejas medievais receberam medidas protetoras. Desenvolvimentos posteriores na Inglaterra, países germânicos resultaram numa consciência amadurecida, expressada claramente em eventos da revolução francesa. Com a evolução do nacionalismo e do romanticismo nos países europeus, o desejo de proteger e restaurar monumentos nacionais que representavam uma evidência concreta da história da nação tornou-se um movimento difundido.

Especialmente em construções medievais, a restauração objetivava a complementação e reconstrução de uma unidade arquitetônica de acordo com as intenções originais ou com o

período mais significativo, usando a pesquisa histórica e analogias com outros edifícios do mesmo estilo como referência – como é mostrado no trabalho de Sir George Gilbert Scott, na Inglaterra, e Eugène Viollet-le-Duc, na França. O significado “histórico” do edifício era visto – não muito relacionado à continuidade estratificação no tempo -, mas para um momento ou período particular da história, especialmente aquele da primeira concepção arquitetônica. Monumentos nacionais passaram a se transformar em “ilustrações congeladas” de monumentos específicos da história da nação.

Seguindo com essa ênfase nos valores estéticos, outro ponto de vista desenvolveu-se visando conservação e reavaliação do objeto autêntico, a preservação da estratificação histórica e a matéria original, evitando a falsificação. Embora as metas desses pontos de vista em parte fossem coincidentes e ambos fossem direcionados à proteção dos edifícios históricos e obras de arte, seus métodos e objetivos eram quase sempre opostos, resultando algumas vezes em amargos conflitos.

Este conflito foi presente na Renascença, quando foram dadas ordens para a preservação de monumentos antigos e quando Rafael esforçou-se em preservar monumentos antigos com sua mensagem do passado. Este ponto de vista esteve presente nos primeiros debates sobre restauração e conservação das esculturas antigas, tais como a de Laocoon ou o Torso de Belvedere, e uma demonstração disto é dada por Michelangelo nas ruínas dos Banhos de Diocleciano. Embora uma parte tenha sido transformada em uma igreja, ele deixou o monumento na sua forma inacabada, em estado de ruína, considerando isso uma representação da eternidade.

Esses conceitos, mais preocupados com a substância do que com a forma, continuaram em desenvolvimento durante os séculos XVII e XVIII com Giovanni Battista Bellori, que enfatiza a necessidade da preservação da autenticidade na restauração das pinturas, e por Johann Joaquim Winkelmann, que insistia na distinção entre o original e as partes restauradas, a fim de não falsificar os valores intrínsecos das obras de arte antigas. Os resultados desta teoria são vistos em prática no tratamento de monumentos em Roma e na França no início do século XIX, assim como na Grécia em 1830, quando o conceito de anastilose – reconstrução usando elementos originais – foi definido.

Acompanhando o criticismo antiquário do final do século XVII contra a restauração de igrejas medievais, um movimento “anti-restauração” desenvolveu-se gradualmente em outros países. Na França ele era sustentado por Vitor Hugo e A. N. Didron nos anos de 1830, na Prússia por Ferdinand von Quast. O espírito penetrante de John Ruskin e os esforços de William Morris deram a ele uma definição clara, enfatizando a questão do tempo histórico e a autenticidade em relação ao objeto original, e a impossibilidade de se reproduzir um objeto com o mesmo significado em outro contexto histórico-cultural.

Desde os anos de 1870, a influência inglesa ecoou na Itália, particularmente através de Giacomo Bonni e Camillo Boito e, posteriormente, com Gustavo Giovannoni. Na virada do século, teve um impacto na Holanda, nos países nórdicos e na França. Na Alemanha, o assunto era debatido em encontros regionais no início de 1900, e uma das pessoas que mais se destacou foi Georg Dehio. Na Áustria, a teoria da conservação foi definida por Alois Riegl em 1903, e continuada por Max Dvorak, que deu atenção particular à política de conservação.

Esses dois pontos de vista de tratamento de monumentos antigos e obras de arte, “restauração” e “conservação”, nascidos com o sentido moderno da nova atitude cultural da Renascença italiana, tinham muito em comum, embora fossem diferentes em alguns aspectos fundamentais. Podemos atribuir a isso certa ambiguidade que acompanhou a filosofia da prática da restauração.

Na Inglaterra, onde o tratamento das igrejas medievais se desenvolveu gradualmente de um tratamento arbitrário para uma “restauração fiel” – como definida por Scott – baseada em respeito aparente pela estratificação histórica, o edifício era, na realidade, quase sempre substancialmente mudado de acordo com a moda do momento. Esse aspecto foi apontado veementemente por Ruskin, que insistiu na necessidade de se conservar o projeto autêntico, enfatizando que a realidade dos operários era característica de cada período, sendo impossível reproduzi-la e os valores conectados em nenhum outro tempo. Mesmo a “restauração fiel”, se isso significava a reprodução de formas originais – como o foi – era “uma mentira”, uma falsificação, não mais a coisa real. Pode-se perguntar o quanto Scott era consciente deste conflito, embora ele tenha dito que todos os conservadores eram ofensores.

Na França, o estudo sistemático da arte e da arquitetura medieval transformou-se de forma gradual em uma “ciência”, e a credibilidade obtida através de uma vasta prática em restauração, “fiel” como deve ter sido no início, encorajou reconstruções analíticas e “restaurações estilísticas”. Personalidades líderes, como Prosper Mérimée, que enfatizou o respeito integral a todos os períodos históricos, eram, ao mesmo tempo, responsáveis tanto pela direção de “restaurações completas”, o que poderia significar a purificação de adições históricas, assim como pela reconstrução de partes que nunca existiram.

Na Itália, a discussão sobre conservação e restauração tinha como objetivo um tipo de compromisso. Camillo Boito, que em 1883 esboçou um tratado italiano de restauração, promoveu uma conservação estrita baseada em linhas similares àquelas de Ruskin e Morris, apesar de ser crítico da postura inglesa. Ele era igualmente crítico sobre o exemplo francês de restauração estilística, embora seus colegas restauradores, que foram treinados e praticaram com esta base, quase sempre pareciam ter a sua aprovação em seus trabalhos.

No século XX, o desenvolvimento conduziu ao que poderia ser visto como uma síntese moderna das duas tendências anteriores, depois do “impulso abrangente” de Giovannoni e, particularmente, depois do choque das guerras mundiais. Isto foi definido na Itália por Giulio Argan, Roberto Pane e Cesari Brandi, no final dos anos de 1930 e 1940. Essa teoria, baseada em uma avaliação histórico-crítica do objeto, era estritamente conservativa no seu ponto de vista, levando em consideração todas as fases históricas significativas, mas à parte aspectos históricos, também considerava os aspectos estéticos, e permitia uma reintegração de obras de arte sob condições específicas que serão discutidas a seguir.

Primeiros interesses internacionais para propriedades culturais

É principalmente com essa base que diretrizes internacionais para a conservação foram esboçadas. O valor universal dessa herança depende da sua autenticidade; é o teste da autenticidade pelo qual tem de passar para que seja elegível na lista da Unesco de Patrimônio

da Humanidade, e é a autenticidade que forma os princípios básicos e as diretrizes da Carta de Veneza.

Já no século XVIII, Emmerich de Vattel (1714-67), um jurista suíço, no livro *A Lei das Nações*, de 1758, tocou na questão de obras de arte serem um patrimônio da humanidade e as consequências deste conceito em caso de guerra. No final da guerra franco-prussiana (1870-71), o imperador Alexandre II da Rússia promoveu a primeira conferência internacional, em Bruxelas, para discutir esta questão.

Um projeto para uma “Declaração Internacional Interessada nas Leis e Costumes da Guerra” foi adotada pela conferência em 1874. Neste documento, a cultura foi declarada um patrimônio comum da humanidade, os tesouros artísticos uma vez destruídos foram considerados insubstituíveis, e seu valor cultural foi declarado de valor de todos os homens, não apenas da nação em que estavam situados. Foi também proposto que se projetasse um sinal visível a fim de se identificar quais os prédios sob essa proteção.

Essa declaração ficou restrita ao papel, mas em 1899 e em 1907 foram organizadas conferências em Haia com o fim de preparar uma convenção internacional. Ao estado ocupante foi recomendado que fosse apenas “administrador e usufruidor” dos edifícios públicos e estados pertencentes a países ocupados, e especial atenção foi dada a fim de poupar monumentos históricos e edifícios ligados à religião, à arte e à ciência.

Questões relacionadas com a história da arte e da arquitetura foram discutidas em numerosos encontros internacionais durante o século XIX, e assuntos relacionados à restauração e conservação de monumentos históricos também foram temas de congressos internacionais de arquitetos em 1904, quando uma recomendação internacional foi esboçada em Madri. Esse documento, embora ainda refletindo os princípios da restauração estilística, enfatizava que os trabalhos de restauração deveriam ser confiados apenas a arquitetos qualificados.

No final da Primeira Guerra Mundial, em 1919, as forças aliadas estabeleceram a Liga das nações, uma organização para cooperação internacional cuja sede se localizava em Genebra. Dentro desta organização encontrava-se o Comitê Internacional de Cooperação Intelectual, que teve o seu primeiro encontro em Genebra, em 1922.

A preocupação com a conservação existia como uma das atividades culturais deste comitê e, em 1926, foi criado o Escritório Internacional de Museus. Suas atividades eram na maior parte das vezes relacionadas aos museus e à conservação de obras de arte, mas esse escritório também organizava encontros internacionais com a finalidade de discutir problemas comuns. Em 1930 houve um encontro em Roma cujo tema foi o estudo de métodos científicos para o exame e a preservação de obras de arte, e, em 1931, outro encontro foi organizado em Atenas para debater sobre a restauração de monumentos arquitetônicos.

Neste encontro de Atenas, optou-se por se evitar a restauração e favorecer a conservação da autenticidade de monumentos históricos e recomendar um sistema regular e permanente de manutenção, calculado para assegurar a preservação dos edifícios. Edifícios históricos deveriam ser considerados *in situ* e, quando em estado de deterioração ou destruição, a restauração seria indispensável, com a recomendação que obras artísticas e históricas do

passado fossem respeitadas, sem excluir estilos de nenhum período. Para cumprir esse objetivo, o uso criterioso de fontes de tecnologia moderna – incluindo reforços de concreto – foi aprovado. Atenção especial foi dada para a cooperação internacional entre países no que diz respeito a assuntos técnicos, com a promoção de aspectos educacionais relacionados aos monumentos.

Teoria moderna da restauração

Como resultado da Segunda Grande Guerra Mundial pode-se ver um amadurecimento desenvolvido da consciência na restauração dos edifícios históricos e das obras de arte. Ainda havia pontos de vista diferentes: os favoráveis à reconstrução exata dos monumentos deteriorados; os que insistiam em uma conservação pura, recusando qualquer reconstrução de figuras perdidas como um “pastiche”; e aqueles que achavam que a restauração de edifícios que ainda ontem encontravam-se intactos, chamaram para novos conceitos não previstos nas primeiras diretrizes. Em alguns casos, considerou-se necessário ir além dos limites antes estabelecidos e permitir a reconstituição do caráter artístico dos edifícios históricos, mesmo se isto implicasse a reconstrução de decorações artísticas perdidas. Atenção crescente foi dada a cidades históricas e ao desenvolvimento urbano, no qual edificações históricas eram vistas como parte integrante.

Em 1938, quando Giulio Carlo Argan lançou a ideia de criar em Roma um instituto central nacional para a conservação de obras de arte sob a liderança de Cesare Brandi, ele definiu também os princípios da restauração moderna, o então chamado “restauro crítico”. Ele reconhecia o caráter científico da restauração que, mais do que habilidade artística requeria competência histórica e técnica, assim como grande sensibilidade. Ele acreditava que a restauração deveria ser baseada em um levantamento filológico crítico da obra de arte, e objetivava a redescoberta e colocação do “texto” original dos objetos através da eliminação das alterações e adições, de forma a permitir uma leitura clara e historicamente exata do texto.

A contribuição das ciências, no entanto, era limitada à fase de preparação; provia a informação essencial e concreta para o restaurador, mas não era um substituto de seu trabalho. Além do ponto de vista estritamente conservativo para o tratamento das obras de arte, de acordo com ele, simplesmente significava a transferência da atividade de restauração de uma esfera artística para uma crítica. Como Brandi posteriormente comentou, este ponto de vista crítico em relação ao tratamento da obra de arte é que representava a novidade na formulação do objetivo, e que apenas indiretamente poderia ser considerado mecânico, mas que, na verdade, pertencia às “artes liberais”.

Em sua teoria, Argan concebia que a meta da restauração era de ser a redescoberta da obra de arte na sua consistência material. À primeira vista, isto poderia parecer contrário ao que se pretendia pela restauração arquitetônica baseando-se na necessidade do respeito aos monumentos na forma em que eles vieram para nós. Na realidade, no entanto, ambos eram baseados em uma acurada análise histórico-crítica e material, permitindo a conservação de adições significativas e elementos de obras de arte ou de monumentos históricos.

No período do pós-guerra, os princípios da restauração arquitetônica foram novamente trazidos à discussão, desta vez com nova base referente à recente e drástica destruição. O ponto de vista dos arquitetos sobre a restauração do século XIX, representado pelas declarações de Viollet-le-Duc de se colocar no lugar do arquiteto original, foi condenado. Por outro lado, algumas reservas foram expressas no tocante ao princípio de se conservar todas as adições de um edifício histórico, qualquer que fosse o período ou estilo que estes pudessem representar.

Embora isso tenha sido considerado requisito legítimo para o seu valor como monumento histórico, o professor Roberto Pane, de Nápoles, insistia que não se devia excluir a possibilidade de escolha baseada em uma apreciação crítica. Certamente coisas feias pertencem à história assim como as belas, mas ele duvidava se as primeiras necessitavam do mesmo cuidado que as últimas. Ele insistia que cada monumento deveria ser visto como único caso, porque era uma obra de arte, e assim deve ser a restauração.

A teoria do “restauro crítico” foi posteriormente definida por Cesare Brandi. Ele distinguia restauração de obras de arte da restauração de “produtos industriais”, estes últimos objetivando principalmente o reparo de um objeto dentro de uma ordem de trabalho. Embora sua teoria tenha sido concebida principalmente para obras de arte, edificações históricas poderiam ser incluídas nesta esfera. Uma obra de arte era concebida na sua consistência material e nos seus valores estéticos e históricos, com a intenção de passá-los ao futuro. A restauração poderia achar diversas formas, começando por um simples respeito, até a operação mais radical, como o destacamento de uma pintura mural de sua base original.

Considerando que o meio da obra de arte é o seu material, o primeiro princípio da restauração deve ser a conservação do material da obra de arte. Uma vez que o material foi usado para produzir uma obra de arte, ele tornou-se histórico e não pode ser substituído por outro material – mesmo que seja quimicamente o mesmo – sem cometer-se uma ofensa ao tempo histórico. O material, como manifestação de um trabalho de arte, pode ser concebido como “aparência” ou “estrutura”. Nesse caso, o que forma a aparência é a essência, enquanto a estrutura poderia ser reforçada, ou mesmo substituída em parte, se esta fosse a única maneira de garantir a conservação da obra de arte. Esse seria o caso, por exemplo, se o painel de madeira que suporta uma pintura estiver podre e não cumpre sua função, ou se a estrutura foi enfraquecida ou entrou em colapso parcial devido a um terremoto.

O segundo princípio da restauração é que deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, até onde isso seja possível sem que se cometam falsificações, e sem cancelar traços importantes da história. Uma obra de arte deve ser considerada como uma unidade que se manifesta em sua unidade indivisível que potencialmente pode continuar a existir nas partes, mesmo se a obra de arte original está quebrada em pedaços. De um lado, uma obra de arte não é a soma de suas partes; por exemplo, as tesselas do mosaico não são sozinhas uma obra de arte. O “todo” da obra de arte não é uma unidade orgânica e não pode ser deduzido por evidências parciais de regras básicas. Reintegrações devem ser sempre reconhecíveis em inspeções de proximidade, embora a distância, elas não devem causar distúrbio à unidade que a intenção tem por restabelecer. Restaurações não devem evitar operações futuras de conservação de obras de arte ou de monumentos históricos, mas facilitá-las.

Considerando o tratamento de lacunas, Brandi referiu-se aos conceitos desenvolvidos na psicologia da Gestalt, afirmando que o que está perdido é menos sério do que é acrescido. “tratamento neutro” não existe. Se a lacuna é tratada de forma errada, pode se tornar um distúrbio visual para a leitura da própria obra de arte. Um método reversível de linhas verticais foi de fato desenvolvido no Instituto de Restauração, em Roma, com a finalidade da reintegração de perdas “integráveis” da pintura, desejando a apreciação da unidade da obra de arte enquanto revela a restauração vista de perto.

O tempo histórico, em relação a qualquer obra de arte, é visto por Brandi como em três aspectos distintos; o período da criação, o tempo entre o final do primeiro até o presente, e o tal momento de percepção da obra de arte por parte da nossa consciência. A restauração não pode ser concebida no período de antes da conclusão da formação da obra de arte, porque pressuporia que o tempo fosse reversível e resultaria em uma fantasia (como foi muitas vezes o caso da “restauração estilística”). Não pode ser concebida no segundo período tampouco, porque isso cancelaria uma parte da história da obra. Portanto, o único momento legítimo da restauração é o presente. Isto inclui também a conservação da pátina do tempo, causada pelo intemperismo e resultando em alterações do material, que são inevitáveis e quase sempre irreversíveis.

A remoção de acréscimos posteriores deve ser sempre considerada uma exceção. No entanto, examinando a unidade da obra de arte, quando comparada a outros produtos humanos, esta depende principalmente de suas qualidades artísticas. No caso de um conflito, os valores estéticos dominariam sobre os históricos; por exemplo, com relação a repinturas e restaurações pobres, a remoção é justificável por um valor de uma camada subjacente da obra de arte. Logo, uma pintura medieval usada como parte de uma peça de um altar barroco, deve ser preservada.

No caso de uma obra de arte que tenha sido seriamente danificada e que tenha perdido sua unidade potencial, nenhuma reintegração deve ser permitida, porque isso iria facilmente resultar no domínio de uma “nova realidade” e na destruição da autenticidade do objeto histórico. Portanto, as reminiscências existentes devem ser preservadas como ruínas.

No tocante à arquitetura, esta teoria mantém a validade em sua essência, porém os termos de referência precisam ser definidos em cada caso. Mesmo na restauração de obras de arte como pinturas murais que são, essencialmente, parte da arquitetura, a sua integração, se necessária, deve ser vista com referência ao conjunto arquitetônico, a Gesamtkunstwerk. Isto pode justificar intervenções que para uma pintura individualizada podem não ser apropriadas.

De uma maneira, esta teoria forma um tipo de gramática cujo uso requer uma consciência histórica madura. A arquitetura, por outro lado, cria problemas diferentes daqueles aplicados a objetos móveis. Uma questão é relacionada com a sua estrutura, a única evidência tangível da sua história e, algumas vezes de seus valores estéticos passados, formados com a contribuição de várias gerações, mas cobertos por uma aparência mais recente.

Em alguns casos, tornou-se moda a tentativa de prover “janelas arqueológicas” na superfície do muro, uma espécie de lacuna artificial, mostrando evidências de fases anteriores da construção, como fragmentos de fechamentos de janelas, portas ou arcos. Embora isto possa

ser entendido como parte de uma justificativa documental de uma restauração, a disposição indiscriminada de elementos amalgamados como parte da última arquitetura histórica dificilmente pode ser justificada, já que normalmente significa a destruição da unidade do conjunto da última arquitetura.

Diretrizes internacionais

A destruição causada pela Segunda Guerra Mundial mostrou ao mundo que era necessário haver organizações internacionais mais eficientes, que solucionariam eventuais desentendimentos entre nações sem a ocorrência de conflitos armados, e outras que promoveriam a cooperação educacional, científica e cultural a um nível internacional, assim como seriam responsáveis pela assistência para a proteção, conservação e restauração do patrimônio cultural.

Em 1945, ao final da guerra, a antiga Liga das Nações transformou-se na Organizações das Nações Unidas (ONU), o Comitê Internacional de Cooperação Internacional foi sucedido pela Organização Educacional Científica e Cultural das nações Unidas (UNESCO) e, em 1946, o então Escritório Internacional de Museus, que foi forçado a reduzir suas atividades durante a guerra, foi reformulado no Conselho Internacional de Museus (ICOM). Em 1950, na assembleia da Unesco em Florença, como já foi mencionado anteriormente, uma proposta foi feita para preparar uma convenção internacional que estabelecesse um fundo para a conservação dos monumentos. Preferiu-se, no entanto, a proposta da fundação de um Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM), o que só foi oficialmente aprovado na assembleia de Nova Deli em 1956. Somente em 1959, após a adesão de um número necessário de Estados à organização é que o centro iniciou os trabalhos em sua sede em Roma.

A ênfase da restauração foi transferida, então, para valores históricos e artísticos. Desde o final do século XX, a atenção tinha sido dada a valores históricos e documentais, mas após a Segunda Guerra Mundial, surgiu novamente a tendência de se valorizar os aspectos artísticos – como ainda percebido no encontro de Paris em 1957. Na sua teoria, Brandi, embora falando de obras de arte para um julgamento crítico e balanceado destes dois aspectos, e isto teve reflexos na Carta internacional aprovada pelo Segundo Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos de Veneza, em 1964. Nesse mesmo congresso também foi proposta a criação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), que teve seu primeiro encontro em Varsóvia, e tomou a Carta como sua diretriz política.

A carta de Veneza, que fez referências às conclusões do encontro de Atenas em 1931 e à Carta Italiana de 1932, deu oportunidade para que fossem reconsideradas algumas primeiras recomendações, as quais haviam enfatizado uma diferença entre o novo e o velho. Enquanto manteve-se firme no princípio da distinção entre o original e restaurações e quanto à recusa de qualquer falsificação (arts. 3, 9 e 12), um esforço foi feito para obter-se uma forma mais genérica de princípios e encontrar um equilíbrio entre ambos os aspectos. O processo de restauração foi definido como uma operação altamente especializada que objetivava preservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento, e isto seria baseado no respeito ao material original e aos monumentos autênticos.

Foi também recomendado que a restauração deve parar no ponto onde começam conjecturas, e qualquer trabalho adicional, se indispensável, deve possuir uma marca contemporânea mas integrada harmoniosamente com o contexto. A solução para a melhor política ficou então por ser decidida e acompanhada de estudos arqueológicos e históricos do monumento (art. 9). O conceito de monumento “morto” ou “vivo” não foi considerado apropriado, porque todos os monumentos, mesmo em ruínas, foram considerados “vivos” e capazes de transmitir suas mensagens.

Muitas questões ainda permanecem abertas, e a Carta de Veneza – embora tenha exercido influência importante em todo o mundo- tem sido desafiada em muitos encontros internacionais nestas últimas décadas. No entanto, ela tem defendido suas posições com sucesso, e já inspirou outras cartas regionais, mais orientadas especificamente para problemas locais. Houve uma abertura e o conceito de bem cultural se desenvolveu, não limitando-se apenas a “monumentos antigos” e “obras de arte”, mas incorporando áreas rurais e urbanas com significados históricos e sociais.

A discussão foi conseqüentemente diversificada, abordando temas como a “conservação integrada” e a função da conservação no planejamento geral da sociedade. Isso não exclui edificações históricas e obras de arte. Ao contrário, com a duplicação da produção mundial nas décadas recentes e as enormes ameaças ambientais aos nossos edifícios históricos, a preocupação a respeito de sua sobrevivência, conservação e reintegração na nossa sociedade, e de passá-los para as próximas gerações é ainda mais acurada do que nunca. As discussões sobre a conservação durante os dois últimos séculos têm sido tão relevantes como nunca. Depois dessas experiências e, particularmente dos desenvolvimentos mais recentes, hoje somos pelo menos mais conscientes dos vários aspectos da teoria da conservação e dos problemas envolvidos, embora ainda precisamos encontrar algumas respostas.

Considerando que monumentos históricos e obras de arte são únicos e que muitos dos seus valores dependem da preservação de sua autenticidade, deveria ser nosso dever da uma atenção especial a este aspecto.

Setembro de 1986

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Storia dell'arte come storia della città*. Roma:1984.

BRANDI, C. *Teoria del restauro*. Roma: 1963.

CARBONARA, G. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma:1976.

JOKILEHTO, J. *A history of architectural conservation*. Tese de doutorado na Universidade de York: 1986.

LA MONICA, G. *Ideologia e prassi del restauro*. Palermo: 1974.

PANE, R. *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli – Architettura e Arti figurative*. Veneza:1948.

RIEGL, A. *The modern cult of monuments: its character and its origin – oppositions*. XXV, Nova York:1982.

RUSKIN, J. *The seven lamps of architecture*. 1849

SCOTT, G.G. *A plea for the faithful restoration of our ancient churches*. Oxford:1850

TORSELLO, P. *Restauro architettonico*. Milão: 1984

VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle* 1854-68.