

LACUNAS DA OBRA DE ARTE

Isabel Cristina Nóbrega¹

Resumo:

O texto aborda a questão do tratamento da lacuna na obra de arte, também denominada “parte faltante”, item de muita relevância na restauração estética. Tema bastante polêmico, pois para muitos estudiosos certas técnicas podem sugerir falsificação da peça. Importantes conservadores-restauradores e teóricos da área – como Cesare Brandi, Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot e Albert Philippot – são mencionados. Suas explicações técnicas, por vezes filosóficas, orientam os profissionais da restauração, e aqui nos esclarecerão a respeito dessa prática, que nos auxilia em nossa experiência estética ao fruir uma obra de arte.

Palavras-chave: lacunas; partes faltantes; restauração; obra de arte.

Introdução

Quando pensamos em restauração de obras de arte logo nos vem à mente a imagem de pessoas pacientemente recuperando essas peças e, com o trabalho realizado, propiciando a todos a possibilidade de sua melhor fruição.

A obra de arte pode ser tratada tanto no aspecto estrutural como no estético. O estrutural tem significado óbvio; quanto ao estético, refere-se à pintura, quase sempre policromada.

Para se restaurar, além de muita paciência, requer-se técnica, conhecimentos não só químicos mas também relacionados ao significado da obra, principalmente quando se tratar de um bem cultural.

¹ Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Os bens culturais, denominação dos objetos relacionados às tradições culturais, estão subdivididos em três categorias: a dos *bens móveis e integrados*, a dos *bens imóveis* e a dos *bens imateriais*. Pinturas, esculturas, livros, manuscritos e outros objetos de ordem artística ou arqueológica estão incluídos na categoria dos bens móveis e integrados. Os monumentos arquitetônicos, históricos e artísticos e os sítios arqueológicos figuram na categoria dos bens imóveis. Os bens imateriais são aqueles que em si contêm intenso conteúdo simbólico, como certas comidas típicas, danças, cantigas regionais etc.

A restauração dos chamados bens móveis e integrados é um tema bastante polêmico, pois muitos estudiosos da área consideram que certas técnicas podem sugerir falsificação da peça.

No texto que se segue são abordadas explicações de importantes restauradores e teóricos a respeito da reintegração das lacunas, ou partes faltantes da obra de arte, item de muita relevância na restauração estética de pinturas e esculturas.

A REINTEGRAÇÃO DAS LACUNAS DA OBRA DE ARTE

Segundo os restauradores de bens móveis e integrados² Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot, em *Problemas de apresentação*, com a chamada “*consciência histórica*”³ requer-se atualmente que a autenticidade das obras de arte seja respeitada, por tratar-se de documentos do passado. Estéticas modernas mostram que até mesmo o próprio artista não deverá reproduzir sua obra, para que o momento histórico seja respeitado, caso contrário ele a estaria falsificando.

Para esses autores, do ponto de vista formal, a perda de algumas partes interrompe a continuidade da forma e, respeitar a autenticidade da criação do artista e o documento histórico que a obra representa é o “*problema crítico*” da

² Bens Móveis e Integrados” – denominação dada somente na década de 80, tendo anteriormente recebido, entre outros nomes, o de “bens móveis e elementos aplicados aos monumentos. Informações retiradas da dissertação de mestrado da mesma autora deste artigo.

³ Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot, 1996, p.343.

restauração. Assim, a reconstrução das lacunas, ou partes faltantes de uma obra é justificada com limites bem definidos e de maneira prática.

Do ponto de vista estético, a obra de arte é caracterizada pela unidade da forma como um todo. A imagem criada pelo artista difere do objeto que é seu suporte físico, o qual não é igual às suas partes, sendo então indivisível. Conseqüentemente, mesmo quando a obra é mutilada ou reduzida a fragmentos, alguma coisa de sua totalidade original sempre permanece, em níveis variados de potencialidade de acordo com a extensão e natureza das mutilações.⁴

Os autores explicam que para se ter a unidade formal da obra e também a sua interpretação crítica é justificável a sua reconstituição. No entanto a operação deverá ser interrompida quando a hipótese se iniciar, ou seja, quando as dúvidas surgirem.

Baseada na unidade potencial da obra mutilada, a reintegração deve tratar cada perda, considerando a totalidade da obra.

Cesare Brandi,⁵ que tanto influenciou nas posturas atuais em relação à restauração da obra de arte, esclarece que não há contrastes entre a conservação e a restauração, pois a primeira é orientada por critérios objetivos e a segunda por julgamentos. Utilizar os dois termos conjuntamente seria a melhor maneira de unir os dois movimentos que com tanta veemência se opuseram no século XIX.

Max Friedländer,⁶ em 1944, anteriormente à publicação *da Teoria do restauro* de Brandi, em seus escritos sobre a atividade de *connaisseur*, considera a restauração como um “*mal necessário*”, nos casos em que a obra não estiver suficientemente cuidada, ou ainda quando a pigmentação não estiver com aspecto estável.

Explica o autor que a limpeza, a retirada de substâncias, ou apenas o retoque de detalhes escurecidos ou opacos alteram o valor artístico da obra. Na retirada de certas substâncias, seja pelo método “a seco” (à mão), ou ainda por

⁴ Ibidem, 1996, p.344-5.

⁵ 1988, p. 71-6.

⁶ 1996, p.332.

outros métodos, o resultado pode não ser satisfatório, pois facilmente as cores originais das obras são alteradas. Em tons escuros, por exemplo, dificilmente é possível retornar ao original.

Friedländer lembra que em muitos casos, no intuito de se retirar algum vestígio, incidentalmente ocorre uma perda. Cita o caso de um restaurador que, ao remover uma camada antiga da pintura, acabou por danificá-la, diminuindo seu valor artístico. Comenta ainda que a limpeza prejudica menos a obra do que a restauração em si, e observa a estranheza que sentimos ao ver uma obra após a sua limpeza.

Para ele, a atividade do restaurador se torna problemática quando há necessidade de *“maquiar”* as deficiências, preencher *“espaços ou reajustar passagens que foram interrompidas”*.⁷

Aponta para a exigência dos historiadores que se opõem ao tipo de restauração utilizada em exposições, pois eles têm interesse em ver o que restou do original, e esperam também que não haja nada além do original. Já o proprietário de uma obra não observa a sua pintura como um documento.

Para Friedländer, o restaurador deve reparar os estragos, ou o que modificou a aparência da peça, sem dar importância ao seu valor, sabendo corretamente como preencher as lacunas.

O autor observa que há dificuldades práticas na reintegração das lacunas e que cada caso deve ser analisado separadamente.

*Sem dúvida é possível escolher um meio termo, de uma maneira que não agrida o olho como um efeito que perturbe, mas que se torne óbvio se for olhado de perto.*⁸

Para o restaurador Paul Philippot,⁹ a lacuna é uma interrupção da continuidade da forma artística do objeto e de seu ritmo, o que ocorre tanto em um quadro, como em escultura ou monumento arquitetônico. Como o objeto

⁷ Friedländer, 1996, p.333.

⁸ Ibidem, p.334.

⁹ 1996, p.358-63.

fragmentado já adquiriu um valor mesmo nesse estado – por exemplo, ruínas e bustos –, a complementação das partes faltantes teria a finalidade de reduzir ou eliminar a interferência da sua leitura.

Usando um exemplo próximo ao de Brandi, Philippot explica que a filologia, em sua longa tradição em editar velhos manuscritos, tem apresentado o caminho dessa problemática. Na editoração, as palavras que faltam nunca são adicionadas pelo editor, exceto se forem seguramente reconstruídas e indicadas em notas de rodapé. Explica que na pintura, escultura e arquitetura o princípio é o mesmo, no entanto é necessário distinguir quais lacunas podem ser reintegradas.

Afirma que a reintegração das lacunas justifica-se quando relativamente pequenas e situadas em locais que criam dúvidas na leitura da obra. Como há várias soluções técnicas para esse problema, o restaurador deverá usar sua sensibilidade artística e seus conhecimentos de materiais para encontrar a melhor solução. A Gestalt, como já utilizada por Cesare Brandi em seus estudos, é mencionada para explicar a relação figura–fundo.

Em *O problema da reintegração de lacunas*, Albert e Paul Philippot¹⁰ explicam que se deve entender a reintegração como um ato crítico que pretende restabelecer a unidade formal da obra, estruturando características que se perderam. E que não somente as grandes lacunas provocam dificuldades na leitura, mas também as pequenas, pois podem ofuscar a luminosidade da obra.

Para esses dois autores, apesar da natureza prática, no ato de restaurar não é possível separar a decisão intelectual da execução técnica. Quanto mais difícil o trabalho de restauração, maior terá de ser a sensibilidade do restaurador.

Albert e Paul Philippot comentam a intenção do retorno ao original, perigosa, como o foi para a arquitetura na época de Viollet-le-Duc:

*Nós não destruiremos uma policromia Gótica a não ser que esta operação traga luz à policromia Românica original, em um estado de conservação que justifique o sacrifício.*¹¹

¹⁰ 1996, p. 332.

¹¹ Ibidem, p. 337.

Albert e Paul Philippot complementam suas idéias afirmando que o retoque ao estabelecer uma hipótese crítica pode ser modificado quando uma hipótese mais nítida for considerada, desde que não altere o original.

Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, em *Problemas de apresentação*,¹² analisam as perdas que podem ser identificadas de acordo com sua localização, extensão e profundidade. E devem ser consideradas como um problema de reintegração. Eles as subdividem em cinco tipos:

1. *Alteração da pátina.*
2. *Alteração da pigmentação.*
3. *Perdas totais do pigmento aparente ou não, limitado na área superficial, permitindo sua reconstrução.*
4. *Perdas totais do pigmento aparente ou não e que, devido à sua extensão e/ou localização, não permitem sua reconstrução.*
5. *Perdas de extensão considerável, que por causa de seu significado arquitetônico jamais deveriam ser reconstruídas.*¹³

Embora os autores, Albert Philippot, Paul Philippot, Paolo Mora e Laura Mora tenham os seus conceitos, observamos que eles muito se aproximam das idéias de Cesare Brandi.

Para Ségolene Bergeon¹⁴, historiadora da arte e conservadora-chefe, durante muitos anos no Museu do Louvre, a reintegração reinsere a obra em seu verdadeiro “lugar estético”, restabelecendo sua leitura, sobretudo quando está muito degradada. *Deve também inseri-la em seu “lugar histórico”, “deixando perceptíveis os traços da passagem normal do tempo entre a criação da peça e nossos dias”.*¹⁵

¹² 1996, p. 348.

¹³ Ibidem, p.348.

¹⁴ 1980, p.1.

¹⁵ Ibidem, p.1

Utilizando expressões de Brandi, “falso estético” e “falso histórico”, Bergeon afirma que o difícil é não incorrer nesses erros. E que é necessário analisar o estilo de um artista para restituir à obra suas características, não sendo necessário rejuvenescê-la, pois seu verdadeiro lugar é o passado e a reintegração a tornará novamente legível.

A autora explica que os acidentes de uma camada pictórica que interrompem uma forma necessitam retoque, possibilitando a reintegração da obra. Os acidentes possíveis são inúmeros, congregando desde a perda da matéria pictórica profunda, chamada lacuna, até o simples desgaste superficial e localizado, chamado epidérmico.

A finalidade do retoque é reduzir o aparecimento da lacuna, constituída por nível e cor diferentes do original: uma lacuna profunda é colocada no nível da camada pictórica por uma massa, que recebe em seguida uma camada de cor para obtenção de uma identificação cromática com o original mais próximo. Um desgaste superficial é reintegrado por uma simples camada de cor sem nivelamento. Pode-se deixar visíveis alguns desgastes quando não perturbam a leitura, o que permite deixar sensível a passagem do tempo e fazer um mínimo de retoque, isto é, escolher o que se chama “um grau leve de reintegração”.¹⁶

Bergeon afirma que o desejável é o retoque ser limitado ao estrito contorno da lacuna e a utilização de material reversível.

No século XVIII o retoque era denominado como restauração pitoresca, em outras palavras, atividade de pintar, e executado pelos grandes pintores da época. Na década de 40 do século XX, já com a restauração como uma disciplina científica, o retoque a aquarela, por sua estabilidade e reversibilidade, é introduzido pelo Istituto Centrale del Restauro, em Roma. E, na década de 1980, dois métodos principais passam a se impor: o retoque com verniz e a aquarela.

¹⁶ Bergeon, 1980, p.1.

São vários os processos de retoque, dependendo do tipo de obra e da localização das lacunas. As duas categorias principais são o retoque ilusionista e o retoque visível.

É classificado como retoque ilusionista aquele que não é discernível no original a olho nu. Nos casos de lacunas pequenas que não dão lugar à criação, pode-se utilizar este tipo de retoque. Ele consiste em reproduzir o original ou supor veladuras sobre um tom local.

Em obras muito antigas ou muito deterioradas, com lacunas de grande dimensão e onde se pode interpretar a imagem, utiliza-se o retoque visível a olho nu. As técnicas podem ser o *tratteggio*, a veladura visível e a pontilhista.

O *tratteggio*, também conhecido como *rigatino*,¹⁷ consiste em uma “rede de traços verticais paralelos de cores puras justapostas sobre uma preparação branca perfeitamente plana”.¹⁸ Esse método foi criado por volta de 1945-1950 no Istituto Centrale del Restauro, em Roma, por Cesare Brandi.¹⁹ Derivou da necessidade de se reconstruir composições tais como as de Mantegna, da Capela Ovetari de Pádua, destruída por um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial. Vista de longe, podia-se perceber a equivalência de cores. De perto, percebiam-se os limites do original:

*Baseado na justaposição [de cores], este método convém às pinturas a têmpera, nas quais os modelados são obtidos por justaposição de pinceladas; o fundo branco dá uma intensidade máxima às cores e a síntese é feita pelo olho: o “tratteggio” convém às lacunas profundas que exigem um nivelamento.*²⁰

A veladura visível é uma camada transparente, colorida, mais ou menos densa. Permite uma preparação transparente e convém utilizá-la em lacunas superficiais que não exigem nivelamento. Por volta de 1979 esse método foi usado pela primeira vez na restauração das obras da Coleção Campana, no Louvre.

¹⁷ *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, 1996, p.329.

¹⁸ Bergeon, 1980, p.3.

¹⁹ Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot, 1996, p.351.

²⁰ Bergeon, 1980, p.3.

Quanto ao pontilhismo, é “a *justaposição de pontos mais ou menos afastados e de cores puras*”.²¹

O retoque visível foi criado a partir do conflito entre os puristas, pessoas que queriam as obras antigas isentas de acréscimos, e os colecionadores, que valorizavam mais a imagem do que a matéria da obra.

Bergeon também se reporta a Cesare Brandi, afirmando que se deve restituir a unidade potencial da obra:

*A primeira vista, o quadro deve parecer completo, na realidade seu estado de degradação é deixado perceptível, mas passa ao segundo plano; a reintegração deve deixar a obra em tal estado que o observador possa por processo mental recompor o que falta a partir do que ele vê, na realidade em função do que ele sabe, segundo um mecanismo espontâneo de percepção.*²²

Bergeon explica ainda que esses sistemas de retoque, o *tratteggio*, a veladura visível e o pontilhismo, foram criados para satisfazer a dupla exigência, a estética e a histórica, e foram estabelecidos como um verdadeiro código de leitura da obra.

Explica, ainda, que hoje utiliza-se com mais frequência o termo *reintegração* do que o termo *retoque*, pois nele está implícita uma maior complexidade em relação à intervenção pictórica, por ser uma disciplina com seus princípios históricos e filosóficos.

A reintegração é um tratamento estético, podendo optar-se entre atenuar as bordas de uma lacuna ou entonar o fundo de um arranhado, sem nivelar ou colorir, ou ainda simplesmente encerrar a madeira deixada visível em um primitivo.²³

Em artigo publicado em 1999 no *Boletim da APCR* – Associação Paulista de Conservação-Restauração, Anne Marie Pauline, de origem francesa, porém radicada há muitos anos no Brasil, comenta que em suas viagens aos Estados

²¹ Bergeon, 1980, p.3.

²² Ibidem, p.3.

²³ Bergeon, 1980, p.4.

Unidos e Europa conheceu diversos ateliês de restauração e observou que existem várias maneiras de apresentar esteticamente uma obra.

*As lacunas, e principalmente a integração pictórica, serão sempre um assunto de discussão, pois não há soluções objetivas para todos os casos, e cada qual quer defender o seu ponto de vista.*²⁴

Afirma ainda a necessidade de o restaurador conhecer todas as técnicas de restauração para poder, dependendo do tipo de problema, escolher a mais adequada.

*A solução justificada que o restaurador deverá encontrar para apresentar uma obra dependerá do tipo de problema, da variação de um caso para outro, da origem da obra, de sua história, sua estética, seus materiais, sua técnica, sua função e sua idade.*²⁵

A restauradora chama a atenção para um tipo de solução no tratamento das lacunas não utilizado no Brasil. No IRPA – Institut Royal du Patrimoine Artistique, em Bruxelas, as lacunas de obras antigas são apresentadas com o suporte aparente.

Anne Marie Pauline explica que a chefe do ateliê, Nicole Goethgebeur, segue a linha de Paul Philippot.

A partir do momento em que a obra é antiga e que não há mais informações de formas dentro das lacunas, é necessário aceitar a ação do tempo e procurar deixar as grandes lacunas com o suporte aparente. Elas então aparecem como fundo em relação à imagem, para reduzir o incômodo que elas provocam. Porém para a apresentação estética da obra, os desgastes bem como as pequenas perdas da pintura devem ser retocadas. As bordas das grandes

²⁴ Pauline, 1999, p. 1.

²⁵ Ibidem.

*lacunas devem ser nítidas e retocadas também para dar o máximo de força à obra.*²⁶

A restauradora comenta sobre a estranheza que algumas pessoas e até restauradores sentem ao ver uma lacuna aberta. Cita uma frase de Paul Philippot sobre o assunto:

*Eles devem acostumar-se a vê-las assim, como o são a Vênus de Milo, as ruínas etc.*²⁷

Observa que temos uma idéia de padrão de beleza, de organização, de que tudo representa algo. E mais uma vez menciona Nicole Goethgebeur, que alerta sobre a necessidade de educar o público para observar a obra com suas lacunas aparentes.

Anne Marie Pauline informa que no IRPA os restauradores não são radicais e que outro tipo de tratamento é dado quando a obra o “pede”. Ela acompanhou de perto a restauração da obra “A virgem e o menino com uma lágrima”, de Jean Fouquet. Constatando-se que a lágrima na realidade era uma pequena lacuna, a decisão tomada foi a de preenchê-la e reintegrá-la. Mas “*é evidente que esta decisão modificará a interpretação da obra*”.²⁸

A restauradora menciona ainda outra restauração, um tríptico com tema religioso em que as duas janelas laterais encontravam-se em bom estado, o que não acontecia com o painel central, onde havia inúmeras pequenas lacunas que foram preenchidas e reintegradas conforme as informações existentes.

No IRPA é costume tingir ou clarear o tecido aparente das telas flamengas para que haja uma integração nas tonalidades da pintura.

Anne Marie Pauline relembra que Paul Philippot, ao referir-se à reintegração de lacunas, as considera como essencialmente uma hipótese crítica, uma proposta que pode ser modificada sem a alteração do original.

²⁶ Pauline, 1999, p. 2.

²⁷ Ibidem, p.2.

²⁸ Ibidem, p.3.

Considerações Finais

Os códigos mundiais de ética referentes à conservação-restauração de obras de arte recomendam que no tratamento das perdas não se modifique o original existente, para que a obra não seja alterada.

Como mencionado anteriormente, a reintegração da lacuna da obra de arte é um tema bastante polêmico, pois muitos estudiosos da área consideram que certas técnicas podem sugerir falsificação da peça. Refazer uma lacuna ou parte faltante supondo o que estaria pintado ou esculpido seria, para eles, adulteração da obra. No entanto, a técnica ilusionista, que refaz a parte perdida, é largamente utilizada em vários países do mundo, inclusive no Brasil. Para alguns estudiosos, essa técnica seria um retrocesso na história da conservação-restauração dos bens culturais.

Para muitos conservadores-restauradores a técnica ilusionista pode ser empregada em obras de arte sacras que ainda cumpram a sua função religiosa, desde que a restauração seja documentada anteriormente ao tratamento e os materiais utilizados reversíveis. Esses profissionais explicam que tais peças não são apenas obras de arte, mas também objetos religiosos, e que as igrejas nas quais elas se encontram servem a uma comunidade, que não só as venera, como preserva.²⁹ Podemos tomar como exemplo as inúmeras igrejas das cidades históricas de Minas Gerais e de tantos outros lugares do Brasil.

Se a técnica ilusionista para a reintegração das lacunas ou partes faltantes da obra de arte é utilizada em vários centros de restauração respeitados do mundo inteiro, seria então o caso de rever os códigos de ética?

Mesmo polêmico, o estudo da restauração estética avança, permitindo-nos, com uma ou com outra técnica, uma melhor fruição da obra de arte.

Bibliografia:

²⁹ Nóbrega, 2002, p.157-97.

- BALDINI, Umberto. **Theory of restoration and methodological unity.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- BALDINI, Umberto. **Teoria del restauro e unità di metodologia.** Firenze: Nardini, 1994. v.I e II.
- BERGEON, **Ségolène.** **Restauration des peintures.** Paris: s.n., 1980. p.2-5.
- BRANDI, Cesare. **Teoría de la restauración.** Madrid: Alianza Editorial, 1988-1989. 149p.
- BRANDI, Cesare. **Theory of restoration.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- CHASTEL, André, BABELON, Jean-Pierre. La notion de patrimoine. **Revue de l'Art**, Paris, n.49, p.405-50, 1980.
- CHOAY, Françoise. **L'allégorie du patrimoine.** Paris: Seuil, 1992.
- COLALUCCI, Gianluigi. **Teoria e prática do restauro.** São Paulo: Instituto Domingo Tellechea de Conservação e restauro, 2001. 51p. (apostila)
- CONTI, Alessandro. **História do restauro e da conservação das obras de arte.** Milão: Electa, 1988.
- FRIEDLÄNDER, Max J. **On restorations.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- MORA, Paolo, MORA, Laura, PHILIPPOT, Paul. **Problems of presentation.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire.** Paris: Gallimard, 1984. p.8-42.

Nóbrega, Isabel Cristina. **As lacunas da obra de arte: teoria e prática.** São Paulo, 2002. 321p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

PAULINE, Anne-Marie. Apresentação estética de uma obra de arte. Rascunho cedido pela autora para o **Boletim da APCR**, 1999. (mimeogr.)

PHILIPPOT, Albert, PHILIPPOT, Paul. **The problem of integration of lacunae in the restoration of paintings.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

PHILIPPOT, Paul. **Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II.** In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.