

RECONSTRUÇÃO E IMITAÇÃO COMO ALTERNATIVAS DA CONSERVAÇÃO(*)

Jorge A. Askar(**)

"In nessuna cosa é forse tanto difficile l'operare e tanto facile ragionare quanto in ciò che si riferisce al restauro". (BOITO, 1883)

1 EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE MONUMENTO

Inicialmente, gostaríamos de citar uma interessante conceituação dos monumentos feita por ALOIS RIEGL (1858-1903) em seu ensaio intitulado "O Custo Moderno dos Monumentos, a sua Essência e Desenvolvimento", de 1903 (RIEGL, 1982), escrito quando foi encarregado pelo Governo austríaco de reorganizar o setor da tutela dos monumentos, onde é feita a distinção entre monumentos "intencionais" e "não intencionais". Os primeiros seriam constituídos por cada obra criada voluntariamente, com o fim de testemunhar ações humanas e eventos históricos e de transmiti-los para o futuro com uma intencionalidade "comemorativa". Os segundos são aqueles em que não é intencional, da parte do artista, o aspecto testemunho-comemorativo, mas este é atribuído posteriormente aos monumentos.

Neste mesmo ensaio, RIEGL afirma que cada ação do homem tem valor de testemunho histórico e que cada monumento artístico, ao trazer testemunho de eventos humanos, é histórico; assim como cada monumento, mesmo mínimo – como um documento escrito – é também artístico, porque, além de testemunhar eventos históricos, contém toda uma série de elementos artísticos, como "*o aspecto exterior, a forma, o modo*

(*) Versão condensada da palestra realizada em 08 de dez. de 1992, no "ENCONTRO BRASIL/ALEMANHA – CONCEITOS E PROBLEMAS DA CONSERVAÇÃO DE MONUMENTOS HISTÓRICOS", promovido pelo IEPHA com apoio da FÁPEMIG e do Governo Alemão.

(**) Arquiteto pesquisador do Centro de Estudos Culturais da Fundação João Pinheiro à disposição do IEPHA/MG.

de composição", que testemunham o desenvolvimento da história da arte. Possuindo, porém, cada monumento uma conexão "artístico-histórica", elimina-se a tradicional distinção entre monumentos artísticos e monumentos históricos, porque os primeiros estão "compreendidos nos segundos e são absorvidos nestes".

Ainda segundo RIEGL os monumentos têm valor histórico:

1º pela história;

2º pela história da arte;

3º pelos traços deixados pelo tempo transcorrido.

Enquanto os primeiros dois valores se fundem sobre a obra original, o terceiro se baseia sobre um "substrato" sensível, pronto a estimular no observador, mediante a percepção, o "efeito psicológico da idéia do transcorrer do tempo". Este efeito psicológico que se "manifesta imediatamente como sentimento" é comum tanto às pessoas cultas como às não-cultas. É este o valor de antiguidade proposto por RIEGL e exaltado pelo romantismo do século XIX, fascinado pelas ruínas. Tal valor permite distinguir três novas classes de monumentos: a) os "intencionais"; b) os históricos, também comemorativos, mas cuja escolha é confiada ao prazer subjetivo do homem moderno; c) os antigos, que compreendem todas as obras feitas pelo homem.

2 CONCEITO DE MONUMENTO PRÉ E PÓS CARTA DE VENEZA (1964)

Segundo o professor ULPIANO BEZERRA DE MENEZES, "A Carta de Veneza, no Brasil, desempenhou papel utilíssimo no estabelecimento de critérios normativos, que fundamentaram a atuação dos órgãos encarregados de proteção do patrimônio..." (1985:15).

Após vinte e oito anos, a "Carta de Veneza" "se encontra ultrapassada, particularmente pelo surgimento de novas condições sociais, econômicas e culturais". Ela serviu como ponto de partida para outros documentos técnicos que a atualizaram. Destacamos a Declaração de Amsterdam, Cartas da UNESCO e do Conselho da Europa. Os desdobramentos na América Latina aconteceram com os documentos de Quito, Havana, ICOMOS Brasileiro e Mexicano.

A "Carta del Restauo", de 1972, é a última que trata de operacionalização do restauro. A manutenção, a transmissão ao futuro e facilitar a leitura, pós obra de restauro, são os três objetivos que substanciam esta Carta. Facilitar a leitura significa *"aproximar uma interpretação crítica à obra original e no ato crítico interpretar e reintegrar a obra em exame, restituindo idealmente à imagem as diferentes fases e transformações históricas"* (CARBONARA, 1976:129).

Hoje é preciso reformular *"certos conceitos imprecisos... tais como mensagem espiritual do passado, autenticidade dos valores humanos, civilizações, etc"*. De início, o conceito de monumento deve ser revisto, submetendo-o *"à análise histórica, sociológica e antropológica, determinando exatamente sua natureza e todas as implicações dela decorrentes"*. Em seguida, devem ser acrescentados *"aos valores cognitivos e estéticos outros de caráter afetivo e pragmático, nunca levados em consideração e que, por esse motivo, originam a musealização do patrimônio, sacralizando-o como objeto de pura contemplação e usufruto científico, retirado do bem cultural seu valor funcional latente"* (MENEZES, 1989:15).

O mesmo ULPiano MENEZES (op.cit. :15) enumera quatro novos caminhos abertos após *"as experiências de reflexão e ação acumuladas sob a égide da Carta de Veneza"*:

- 1º O patrimônio cultural deve ser considerado um fenômeno social complexo e não um conjunto de valor universal a-histórico e estático;
- 2º O conceito de monumento deve ser substituído pelo patrimônio cultural urbano (ou rural) de forma sistemática. A cidade, é assim, um bem cultural;
- 3º Em última análise, está em causa a qualidade de vida, uma das dimensões da cidadania. É objeto da gestão urbano-territorial e de suas intercorrências – infra-estrutura, habitação, reciclagem e planos de desenvolvimento. O correto agenciamento desses problemas é que conduzirá com eficácia as ações sobre o patrimônio cultural;
- 4º Ao aceitar os hábitos ditos culturais, os projetos de valorização do patrimônio cultural deverão ter como ponto de partida o universo do cotidiano e do trabalho".

3 EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE CONSERVAÇÃO

A história da conservação dos monumentos demonstra que as três clas-

ses citadas por RIEGL desenvolvem-se uma após a outra, em um processo de generalização crescente do conceito de monumento.

Na antigüidade greco-romana, a atenção era dirigida aos monumentos votivos; no Renascimento italiano, àqueles histórico-artísticos, com preferência pela arte clássica assumida como antecedente de renascentista e celebrada também como precedente exemplar dos "*traços culturais*" de povos de "*estirpes afins*". O valor da obra humana como documento do desenvolvimento histórico-cultural se afirma depois, no século XIX, como valor histórico.

No início do século XX nasce o valor da antigüidade, que enquadra e respeita cada obra como documento do desenvolver-se da história da arte.

O homem moderno do início do século recusa toda intervenção arbitrária e se satisfaz com o "*ciclo necessário da transformação e dissolver-se segundo as leis da natureza*". As intervenções humanas não devem interromper o "*ciclo natural, a lei orgânica e necessária da transformação*". Notamos claramente o organicismo-fatalístico (com as suas leis naturais) de caráter romântico/positivista.

O valor histórico de um monumento consiste no fato de ele representar uma fase do desenvolvimento histórico da humanidade. Tal valor é maior quanto mais inalterado se manifesta o aspecto unitário original do monumento. Para o valor de antigüidade, as alterações e ruínas são sinais da morte natural. A tarefa do historiador de arte – em relação ao valor histórico – é a de preencher as eventuais lacunas, ou seja, eliminar os sinais de destruição (que, para o valor de antigüidade, não devem ser eliminados); porém, isto não deve agir sobre o monumento, mas sobre "*uma cópia, e somente em teoria*".

4 ORIGEM DA MODERNA ABORDAGEM DO RESTAURO ARQUITETÔNICO

O restauro arquitetônico é concepção tipicamente moderna, que evoluiu através de um modo novo e diverso de considerar os monumentos do passado e de intervir sobre eles, modificando-lhes a forma visível e

o organismo estrutural. O princípio fundamental do restauro, mantido constantemente na base das doutrinas que se sucederam durante o século XIX, é o de restituir a obra arquitetônica ao seu mundo historicamente determinado, recolocando-a idealmente no ambiente onde surgiu e considerando suas relações com a cultura e o gosto do seu tempo. Contemporaneamente, atua-se sobre a obra arquitetônica para torná-la novamente viva e atual como parte válida e integrante do mundo atual.

O restauro arquitetônico, na acepção que a cultura moderna deu ao termo, teve início com o famoso decreto de 1794, com o qual a "Convenção Nacional Francesa" proclamava o princípio da conservação dos monumentos.

Desta posição cultural, que surge como exigência de reviver o monumento na sua forma e significado, se desenvolveram sucessivamente diversos modos de exercer o respeito à obra arquitetônica, teoricamente distintos e historicamente determinados, segundo a concepção da arquitetura, de acordo com o pensamento de cada momento cultural.

A primeira concepção do restauro se baseia no princípio de obter a recomposição do edifício mediante o emprego, sem diferenciação, de partes originais, ou a sua reprodução. Com este critério, até mais ou menos 1830, foram executados os restauros sobre monumentos da antiguidade clássica, especialmente em Roma.

Estes restauros eram inspirados na intenção de reencontrar naquelas obras a beleza normativa afirmada pela cultura neoclássica.

5 RESTAURO ESTILÍSTICO

Entre 1830 e 1870, a cultura francesa alcança uma original reformulação do conceito de "estilo", entendido como uma realidade histórico-formal, unitária e coerente, limitada no tempo e bem definida nos diversos modos figurativos da história da arte.

Cada monumento constituía uma "unidade estilística", a qual absorveria e anulava a individualidade da obra. O restauro é invocado para

restituir esta unidade estilística, recolocando a edificação dentro das generalidades do estilo e ignorando as verdadeiras qualidades formais que determinaram a sua singularidade. Chega-se assim a legitimar e impor reconstruções e acréscimos baseados somente sobre analogias tipológicas e estilísticas com outros monumentos, alterando a estrutura e a forma da obra, em nome de uma abstrata coerência de estilo.

VIOLETT-LE-DUC (1814-1870), historiador, teórico da arquitetura e do restauro, restaurador de numerosas catedrais francesas, o mais eminente cultor e representante do "medievalismo", enunciou as normas do restauro estilístico. O seu primeiro princípio definia que *"restaurar um edifício significa restabelecê-lo em um estado de integridade, que pode não ter jamais existido"* (CESCHI, 1970:71-86).

6 RESTAURO ROMÂNTICO

Em torno da metade do século XIX, ao restauro estilístico se sobrepõe o romântico, devido ao movimento inglês, que quer substituir as grandes intervenções pelo absoluto respeito ao monumento.

Para RUSKIN (1819-1900), propagador desta posição,

"o restauro é a pior maneira de destruir (...); significa a mais total destruição que uma construção pode suportar: destruição da qual não permanece nenhum resto por recolher, seguida por uma falsa descrição da coisa destruída. Não nos deixemos enganar sobre esta importante matéria; é impossível ressuscitar aquilo que é morto, reconstruir qualquer coisa que foi grande ou bela na arquitetura (...) o espírito morto do artesão não pode ser ressuscitado para dirigir outras mãos e outros pensamentos." (CESCHI, 1970:71-86).

7 RESTAURO HISTÓRICO

Após meio século de predomínio do método estilístico, duas novas posições se afirmam quase contemporaneamente, no período entre 1880 e 1890. Uma, chamada de restauro histórico, sustentada e aplicada por LUCA BELTRAMI (1854-1933), que representa uma revisão ainda liga-

da ao critério da intervenção ampla e inovativa.

O fundamento do restauro histórico está em considerar cada monumento como um fato distinto e concluído, para justificar o abandono do critério de tomar por analogia elementos e formas de outros monumentos e por considerar arbitrária, e por isto falsa, cada pretensão de inventiva pessoal. O restaurador se baseia em testemunhos seguros, desde documentos de arquivo até pinturas, partindo da análise aprofundada do monumento e dos textos literários do período.

8 RESTAURO MODERNO

Em 1883, CAMILO BOITO (1836-1914) enuncia os princípios fundamentais do restauro entendido no sentido moderno, superando a parcialidade e o exclusivismo dos pontos de vista estilístico, romântico e histórico, numa concepção mais madura e atualizada em relação ao desenvolvimento das ciências históricas. Os mais importantes destes princípios são:

1. Os monumentos valem para o estudo da arquitetura, mas também como documento da história dos povos e por isto devem ser respeitados, já que sua alteração conduz a enganos e deduções erradas;
2. Os monumentos devem ser mais consolidados que reparados, mais reparados que restaurados, evitando-se acréscimos e renovações;
3. Os acréscimos considerados indispensáveis, por razões estruturais ou por outros motivos de absoluta necessidade, deverão ser executados sobre dados absolutamente certos e com caráter e materiais diferentes, mas conservando o edifício o seu aspecto atual e a sua forma arquitetônica e artística;
4. Os acréscimos acontecidos em tempos diversos devem ser considerados parte do mundo e mantidos a salvo, exceto no caso de trazerem mascaramentos ou alterações (PEROGALLI, 1954: 59).

9 RESTAURO CIENTÍFICO

GUSTAVO GIOVANNONI (1873-1948), arquiteto italiano e teórico do restauro, publica em Roma "Questioni d'architettura", em 1924, o ver-

bete "Restauro" na Enciclopedia Treccani, em 1936 e "Il restauro dei monumenti". Segundo GIOVANNONI "na obra de restauro devem unir-se três critérios:

1. *As razões históricas, que não devem cancelar nenhuma das fases através das quais se compôs o monumento, nem falseá-las com acréscimos que induzam a erros;*
2. *Divulgação do material das pesquisas analíticas;*
3. *O critério que vem do sentimento dos cidadãos, do espírito da cidade, com suas recordações" (GIOVANNONI, 1936:127).*

Este tipo de restauro considera a obra arquitetônica como documento a salvar, porque essa constitui a prova da existência de um certo tipo de edificação ou forma estilística. O restauro científico (chamado também filológico) revela-se insuficiente após a Segunda Guerra Mundial, quando se devem enfrentar as destruições acontecidas. O grau dos danos torna inaplicável o método e dá origem à reavaliação dos motivos culturais relativos às operações necessárias às intervenções.

A obra arquitetônica não é somente um documento, mas é sobretudo um ato que na sua forma exprime um mundo espiritual de importância e significado. Surge daí o novo princípio do restauro: dar ao valor artístico a prevalência absoluta em relação aos demais aspectos da obra, os quais devem ser considerados somente na dependência e em função deste.

10 RESTAURO COMO PROCESSO CRÍTICO

A primeira tarefa do restaurador deverá ser a de identificar o valor do monumento, isto é, reconhecer neste a presença ou não da qualidade artística. Este reconhecimento é um ato crítico, baseado em critérios que identifiquem no valor artístico o grau de importância e o valor da obra.

A segunda tarefa é a de recuperar, restituindo e liberando a obra de arte, quer dizer, o complexo de elementos figurativos que constituem a imagem e através dos quais esta se realiza.

Cada operação de restauro deverá ser subordinada ao escopo de reintegrar e conservar o valor expressivo da obra, porque a intenção a ser alcançada é a liberação da sua verdadeira forma. Quando o grau de

destruição é alto, a ponto de já ter sido mutilada ou destruída a imagem original, não é possível voltar ao monumento: este não pode ser reproduzido porque o ato criador do artista é irrepetível.

Chegamos assim a uma transformação radical do método científico.

O restauro coincide com a ação crítica, já que, durante toda a operação, a total consciência do ato que se cumpre e o completo controle dos seus resultados devem ser levados em conta.

11 RESTAURO CRIATIVO

Quando a ação de percorrer a imagem resulta interrompida por destruições ou obstruções visíveis, o processo crítico é forçado a valer-se da fantasia para recompor as partes que faltam ou reproduzir aquelas escondidas e reencontrar, enfim, a completa unidade da obra, antecipando a visão do monumento restaurado.

Neste caso, a fantasia de reevocação torna-se produtora, e se completa o primeiro passo para integrar o procedimento crítico com a criação artística. Esta intervém, diretamente, no caso em que os elementos remanescentes não forem suficientes para fornecer os traços para restituir as partes faltantes. Deste modo, *"o restaurador deve usar elementos novos, para dar de novo à obra uma unidade e continuidade formal próprias, valendo-se de uma livre escolha criadora"*, segundo RENATO BONELLI (1963:344-351).

Restauro como processo crítico e restauro como ato criativo são portanto ligados por uma relação dialética na qual o primeiro define as condições que o outro deve adotar como premissa, e onde a ação crítica realiza a compreensão da obra arquitetônica, que a ação criadora é chamada a prosseguir e integrar. Este sistema de conceito e de critérios interdependentes recebe o nome de "restauro crítico", dotando-o de uma abertura cultural que provoca, antes de tudo, a superação do filologismo.

O que se busca atingir no restauro crítico, após um conhecimento profundo do monumento, é participar da recriação da sua forma com o

acréscimo ou a eliminação de partes dele, com a intenção de chegar à qualidade que corresponde ao ideal artístico do tempo presente. "No quadro da cultura atual o restauro, entendido como avaliação crítica, se identifica com a história da arte e da arquitetura, assumindo destas os princípios e os métodos" (BONELLI, op.cit: 344-351).

12 A TEORIA DE CESARE BRANDI

Paralelamente às pesquisas realizadas no Instituto Central do Restauro, em Roma, a partir da década de 50, o Prof. CESARE BRANDI chegou a uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema do restauro, traduzível tanto em uma teoria do mesmo, publicada em 1963, quanto em subseqüentes princípios operativos.

As três fundamentais proposições da teoria brandiana são:

1. O restauro é um ato crítico dirigido ao reconhecimento da obra de arte, que visa a reconstituição do texto autêntico da obra, atento ao "juízo de valor", necessário a superar a oposição das duas instâncias: a história e a estética;
2. Tratando de obra de arte, o restauro deve privilegiar a instância estética;
3. A obra de arte é entendida na sua mais ampla totalidade, como imagem e como objeto incluindo também outros elementos existentes entre a obra e o fruidor. Para BRANDI o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem o melhor gozo da obra.

Na busca da "unidade que se pretende reconstruir" ou nas objeções do empírio critério da "cor neutra", nas indicações a propósito do "restauro preventivo" e da resolução, que em muitos casos torna-se reinvenção, da relação entre obra e ambiente, entende-se como Brandi considere lícitos os aspectos criativos na obra de restauro.

A aceção do termo restauro é para BRANDI mais restritiva do que a afirmada pelos teóricos do "restauro criativo", mas aproxima-se destes ao considerar "a mais grave heresia do restauro... o restauro de fantasia". Aqui, podemos considerar como semelhantes o restauro de fantasia e a imitação, entendidos como ações que pregam a intervenção "retroat-

va", que pretende abolir o tempo transcorrido, ação injustificável nos dias de hoje.

13 CONTRIBUIÇÕES RECENTES

Em parte diverso é o pensamento de PAUL PHILIPPOT, belga, arquiteto e historiador da arte. Para ele a tarefa do restauro é "*restituir à estrutura estética a clareza da leitura que ela tinha perdido*", acrescentando que todo restauro "*permanece essencialmente como hipótese crítica, uma proposição sempre modificável, sem alteração do original*" (PHILIPPOT, 1973). Em PHILIPPOT, a primeira concordância com BRANDI é a da concepção do restauro como ato crítico; a segunda é a da relevância da instância estética sobre os aspectos históricos. Neste sentido, os dois estudiosos assumem a posição daqueles que vêem a necessidade do restauro como ato criativo.

PHILIPPOT, ao lado da polêmica contra as cores e intervenções neutras e algumas estimulantes indicações "criativas", trata do problema da pátina, da limpeza e do restauro como "*pesquisa do equilíbrio atualmente realizável que seja o mais fiel à unidade original*" (op.cit.).

Com relação às lacunas e reintegrações, PHILIPPOT afirma a necessidade, sobretudo na arquitetura, de uma ação recriativa, já além do restauro, após notar que a lacuna "*aparece como uma interrupção da continuidade da forma artística e do seu ritmo*" (op.cit.).

Essa lacuna pode ser ou não ser reintegrada após uma avaliação crítica, porque "*muitas vezes o estado fragmentário conquistou um valor assim como está*". Para obedecer às duas exigências, ou seja, o tratamento reintegrativo das lacunas e a sua imediata percepção, o campo do restauro poderá se estender até o ponto em que, para se evitar a intervenção hipotética, recorre-se a uma criação moderna, evitando o falso histórico.

14 IMITAÇÃO E RECONSTRUÇÃO

Ainda recorrendo a BRANDI no capítulo Falsificação da sua "Teoria del

Restauro", "a base da diferenciação entre cópia, imitação e falsificação, não está na diversidade específica dos modos de produção, mas em intencionalidades diferenciadas." (BRANDI, 1963:93-97).

- A seguir enumeram-se os três casos fundamentais aqui sintetizados:
- 1º Produção de um objeto ou reprodução de outro objeto, no estilo de um determinado período histórico ou de determinada personalidade artística, para nenhum outro fim senão o da documentação do objetivo ou do prazer que se pretende obter;
 - 2º Produção de um objeto como acima, mas com a intenção específica de tirar proveito, enganando quanto à época, a consistência material, ou o autor;
 - 3º Emissão no comércio de objeto, mesmo não produzido com intenção de falsear, como de uma obra autêntica, de época ou obra de fábrica.

Ao primeiro destes casos correspondem a cópia e a imitação, os quais, apesar de não coincidirem conceitualmente, representam dois graus diversos no processo de reprodução de uma obra ou de retomada de um estilo próprio de uma época ou de um determinado autor. O segundo e o terceiro caso determinam, com precisão, as duas acepções do falso.

Estamos com BRANDI quando ele diz que,

"pela dificuldade de provar a fraude, ou seja o 'animus' que preside a produção do objeto ou o seu comércio, devemos considerar, como no direito, suposta a boa fé e até prova em contrário, não se poderia excluir da história da falsificação o uso e a produção de cópias, réplicas ou imitações. Extrapolando para o caso do monumento desaparecido, este poderá ser substituído por sua cópia, somente se o seu remanescente, avaliado por um juízo crítico, justificar tal reprodução" (BRANDI, op.cit.: 93-97).

Os casos das reconstruções do Campanário de S. Marco, início do séc. XX, e do Castelo de Varsóvia, pós II Guerra, são de monumentos-símbolo, ligados por valores emotivos e de consciência nacional. O que se pretendeu nestes casos não foi restituir as obras ao seu aspecto original, propósito histórico e esteticamente absurdo, mas evidenciar o estado da matéria original quando da intervenção.

Já em 1980, num artigo sobre a colocação de réplicas substituindo as estátuas originais dos profetas, obras do Aleijadinho em Congonhas, dizíamos que

"(...) a retirada do conjunto dos doze profetas do conjunto artístico-histórico-ambiental para o qual foram criados e ao qual pertencem com substituição por cópias, modificaria a sua função, acarretando uma separação traumática que incidiria profundamente, tanto sobre as estátuas quanto sobre o conjunto Santuário – Adro – Jardim dos Passos. (...) Os conceitos adquiridos no campo do restauro e a conservação dos bens culturais..., aliados ao aperfeiçoamento das técnicas no combate à corrosão das rochas como consequência da poluição atmosférica, independentes de um rigor histórico, vetariam hoje as substituições de obras originais (sobretudo esculturas) por cópias, ocorridas com muita frequência, da metade do século XIX até o início do século XX na França, Inglaterra e Itália. As argumentações em que se baseavam estas substituições eram diversas, e entre as mais óbvias estava a necessidade de salvar significativos testemunhos históricos de perdas irreparáveis." (ASKAR, 1980:13-14).

Hoje a cópia, que imita a obra original, só se justifica pelo caráter de pesquisa documental de que se reveste quando se pretende levar a obra de arte a populações que não podem fruí-las no ambiente para o qual foram criadas. Concordamos com MICHEL PARENT (1984:112 e 123) quando diz que:

"a cópia pode ser deliberadamente o preço a pagar por um uso sócio-cultural que seria incompatível com a conservação do original. Oferecer-se uma réplica é, pois, em certos casos, uma condição da preservação desse mesmo original. Assim, cogita-se de montar a réplica de Lascaux, para preservar das visitas o original. (...) a prospectiva do conceito de monumento histórico transcende o campo da prática da conservação para colocar em pauta a pertinência de um patrimônio de réplicas de obras desaparecidas, como revela a reconstituição da Velha Varsóvia."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASKAR, Jorge A. *Profetas: originais ou cópias*. Belo Horizonte, Boletim SPHAN/ Pró-Memória, Brasília, n. 8, set./out./80, p. 13-14.
- BOITO, Camilo. *Congresso degli ingegneri e architetti italiani*. Roma, 1883. apud. PEROGALLI, Carlo. *Monumenti e metodi di valorizzazione*. Milano, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, 1954.
- BONELLI, Renato. *Verbete Il Restauro Architettonico*. In.: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia - Roma, 1963, col. 344 a 351.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1963.
- CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine - problemi di restauro dei monumenti*. Roma, Bulzoni Editore, 1976. p. 129.
- CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970. p. 71-86. (L'attività di Viollet-le -Duc, gli epigoni, la critica).
- GIOVANNONI, Gustavo. *Verbete Restauro*. In.: *Enciclopedia Treccani*, vol XXIX, p. 127. Roma, 1936.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Avaliação histórica da Carta de Veneza. Revista Comemorativa do 25º Aniversário da Carta de Veneza*, São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOMOS, 1989. p. 15.
- PARENT, Michel. *O futuro do patrimônio arquitetônico*. Rio de Janeiro, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, 1984, p. 112 e 123.
- PEROGALLI, Carlo. *Monumenti e metodi di valorizzazione*. Milano, Tamburini, 1954. p.59.
- PHILIPPOT, Paul. *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*. Roma, Apostila de curso do ICCROM - International Centre for Conservation, 1973. 11p.
- RIEGL, Alois. *Scritti sulla tutela e il restauro*. In.: LA MONICA, Giuseppe (org.). Palermo: Renzo Mazzone Editore, 1982.