



CARTA DE CREMONA: *Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali*
(RESTAURO)

Tradutor: PEDRO CARMO

Email: carmopedro10@gmail.com

INTRODUÇÃO

A finalidade de uma norma para salvaguarda de bens liutários não é apenas selecionar os pontos indispensáveis com vistas à conservação de obras de valor histórico, artístico e cultural, mas também predispor qualquer cidadão a uma consciência do restauro, com convicção de que, de outra forma, qualquer esforço seria estéril, ainda que codificado e institucionalizado.

É com essa ótica que o *Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali*, instituído em Cremona, em 1975, por iniciativa de organólogos, mestres liutaios, especialistas em vários setores da pesquisa científica, juristas e amantes do tema, assumiu a tarefa de pôr ordem na matéria.

Tal necessidade é comprovada pela situação alarmante em que se encontram os acervos públicos e as coleções particulares de instrumentos musicais. Os aspectos mais evidentes desse quadro são observados na total inexistência de catalogação, na manutenção

inapropriada, na ausência de métodos racionais de prevenção e conservação, na improvisação nociva em intervenções de restauro, e no temerário uso musical de instrumentos históricos.

A Carta de Restauro de 1972, importante marco cultural fruto da experiência adquirida a partir da primeira versão de uma carta de restauro, de 1931, não pôde abranger, senão sob alguns aspectos, a conservação e o restauro de instrumentos musicais se estes distinguem-se substancialmente das obras de arte figurativa, plástica, arquitetônica e arqueológica. De fato, os instrumentos musicais obtêm seu valor característico da funcionalidade sonora, isto é, da eficiência dos próprios meios para produção do som, e, além disso, tal peculiaridade está vinculada a mudanças tecnológicas decorrentes das necessidades sugeridas pela história da música.

As orientações decorrentes do reconhecimento de valor, senão primário, para fins de conservação e restauro, pelo menos similar, de eficiência sonora devem ser analisadas pontualmente e codificadas com extrema atenção.

Com o fim de delimitar o compromisso, por si só conspícuo, o *Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali* deliberou ocupar-se dos instrumentos musicais de cordas e, dentre estes, das famílias de instrumentos que fazem parte da produção típica do liutaio, ou dos chamados bens liutários.

A carta de restauro dos instrumentos de corda supracitados foi denominada Carta de Cremona de 1987 para facilmente distingui-la da Carta de Restauro de 1972 bem como em homenagem à cidade de maior tradição no campo da liuteria, e constitui um dos objetivos principais do *Comitato*, junto com os seguintes assuntos:

- estudo e promoção da atividade de catalogação dos instrumentos de cordas;
- iniciativas para instituição de uma superintendência dos bens liutários;
- iniciativas para organizar um centro de restauro para instrumentos de corda;
- iniciativas para promover um controle aduaneiro eficiente de exportação e importação de instrumentos de corda antigos.

Para elaboração da Carta de Cremona, o *Comitato* empenhou-se a fundo numa série de ações culturais, políticas e financeiras, sobre as quais, neste âmbito, não pretende alongar-se, mas que são facilmente compreendidas. Por outro lado, é conveniente evidenciar o traçado do caminho realizado para chegar ao texto definitivo.

A primeira etapa foi de coleta de uma notável quantidade de informações sobre o que havia sido feito, de bom e de ruim, na Itália e no exterior, em termos de conservação de instrumentos musicais, sobre a literatura existente e sobre as pessoas que tinham competências específicas no setor.

Posteriormente, iniciou-se uma série de encontros, mesas-redondas, jornadas e conferências sobre restauro para verificar as posições ideológico-culturais e científicas. Membros do *Comitato* participaram dos encontros e conferências mais importantes sobre restauro de instrumentos musicais e de obras de madeira na última década.

Os melhores intercâmbios com o exterior e com o *International Committee for Museums and Collections of Musical Instruments (CIMCIM)* foram desenvolvidos por meio de encontros, discussões e correspondências com técnicos e pesquisadores do *Germanisches National Museum*, de Nurembergue, Alemanha, e do respectivo Centro de Restauro, com os quais se foi gradualmente tecendo uma colaboração amigável e eficaz. Não faltaram intercâmbios com instituições culturais e com restauradores franceses, ingleses e suíços.

Visitas de reconhecimento foram realizadas a museus de Milão, Bolonha, Florença, Roma, Munique, Nurembergue, Paris, Bruxelas e Viena, a coleções particulares e a laboratórios de restauro. Observações atentas foram efetuadas quanto ao modo de exposição e conservação, por ocasião de mostras e concursos como os do Palácio Pitti, de Florença, em 1984, das Trienais Internacionais de Cremona de 1976, 1979, 1982 e 1985, de Posnânia, Polônia, em 1981 e 1986, e de Kassel, Alemanha, em 1985.

Em 1976, o *Comitato* decidiu confiar ao professor Leonardo Pinzauti, historiador e crítico musical com ampla experiência em liuteria, a redação de um esboço de uma metodologia de restauro. Em 1978, o *Comitato* organizou um grupo de pesquisa científica sob patrocínio do *Consiglio Nazionale delle Ricerche* e direção do arquiteto Sergio Renzi, diretor do *Istituto Professionale per l'Artigianato Liutario e del Legno (IPIALL)*, de Cremona, para análise dos métodos técnico-científicos aplicáveis ao restauro de instrumentos musicais.

Para verificações, alterações e adições ao trabalho do professor Pinzauti, grupos de estudo se encontraram várias vezes em Cremona e em Florença. Em 1983, o esforço do *Comitato* voltou-se a traduzir o conteúdo do árduo estudo do professor Pinzauti numa carta estruturada em três títulos e trinta artigos.

O caminho estava cheio de obstáculos e não faltaram momentos de desconforto, talvez mais numerosos que os de exaltação: conciliar posições teóricas e práticas frequentemente contrastantes, arriscar uma atitude moralista e intransigente em detrimento total da realidade, usar linguagem hermética com o cidadão comum, reduzir os espaços criativos do restaurador em prol de uma norma extremamente rígida são preocupações que acompanharam por cerca de dez anos os redatores da carta.

O conteúdo desse trabalho foi apresentado em reuniões reservadas a estudiosos e em reuniões públicas em 1978, 1979, 1980, 1985 e 1987.

O *Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali* tem o prazer de entregar a versão definitiva com a esperança de que esta Carta de Cremona de 1987 possa representar um ponto de clareza e de postura ética no mundo da liuteria, mas também um documento aberto a todos os estudiosos que queiram dar sua contribuição de experiência e competência para evolução contínua.

Em 1985, ano europeu da música, foi implementada uma série de iniciativas e promoções no campo musical e dos instrumentos. Nessa atividade, digna de maior consenso, promovida pelo Conselho da Europa, foi dedicado um capítulo ao problema da conservação,

restauro, uso e reutilização de instrumentos antigos ou tradicionais. Em particular, na Conferência de Veneza, promovida pela Fundação Levi, surgiu a oportunidade de se chegar ao rascunho de uma carta de restauro de instrumentos musicais.

Nos quatro dias de reuniões dos conferencistas, não foi possível chegar-se a um acordo devido à diversidade de ideologias, à enorme variedade de instrumentos musicais, às diferenças deontológicas e profissionais, às linguagens técnicas que nem sempre encontram traduções adequadas, e à variedade e autoridade de órgãos nacionais e supranacionais que deveriam e poderiam desempenhar papel de coordenação no setor.

Assim, a Carta de Cremona de 1987, referente a instrumentos de corda, editada concomitantemente às celebrações do 250º ano de falecimento do maior liutaio de todos os tempos, Antonio Stradivari, pensamos possa ser a primeira peça do enorme e complexo mosaico constituído pelas categorias, classes e famílias de instrumentos musicais.

Cremona, 25 de setembro de 1987.

O Comitato per la Salvaguardia dei Beni Liutari Nazionali agradece sinceramente a todos aqueles que, com a própria contribuição, tornaram possível a realização da Carta de Cremona de 1987 e expressa o desejo de que este código de conduta na prática de restauro encontre aplicação efetiva no centro de restauro que a cidade de Cremona pretende instituir em nome da sua fúlgida tradição liutária.

O Comitato convida todos os estudiosos do setor a uma franca colaboração com vistas ao aperfeiçoamento contínuo da Carta, para que possa ser adotada, num futuro próximo, com fundamentação adequada, pelo Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali em tutela e conservação do patrimônio liutário nacional.

SUMÁRIO

TÍTULO 1º

Da teoria

- Art. 1º Sobre a área de competência da Carta
- Art. 2º Sobre os entes que devem observar as indicações da Carta
- Art. 3º Sobre a definição do conceito de salvaguarda
- Art. 4º Sobre a definição do conceito de restauro
- Art. 5º Sobre as intervenções a serem evitadas
- Art. 6º Sobre o princípio da reversibilidade
- Art. 7º Sobre a finalidade e a definição das obras a serem conservadas
- Art. 8º Sobre as pesquisas e análises necessárias
- Art. 9º Sobre a definição de instrumentos originais e não-originais
- Art. 10º Sobre dúvidas e conflitos

TÍTULO 2º

Do procedimento

- Art. 11º Sobre a tutela das intervenções de restauro
- Art. 12º Sobre o controle para prevenção
- Art. 13º Sobre a observância da originalidade
- Art. 14º Sobre o método para identificar os instrumentos a serem conservados
- Art. 15º Sobre as medidas contra ações poluidoras
- Art. 16º Sobre o armazenamento sob luz natural e artificial
- Art. 17º Sobre as estruturas modificáveis
- Art. 18º Sobre as operações inadmissíveis
- Art. 19º Sobre a integração das partes
- Art. 20º Sobre a estratificação dos vernizes

TÍTULO 3º

Das responsabilidades morais e legais

- Art. 21º Sobre os órgãos tutores de referência
- Art. 22º Sobre o valor ético e legal da Carta
- Art. 23º Sobre o censo, o levantamento e a catalogação
- Art. 24º Sobre o dever dos entes públicos de favorecer a pesquisa
- Art. 25º Sobre a avaliação e a atribuição de autoria
- Art. 26º Sobre o uso de instrumentos antigos
- Art. 27º Sobre a vigilância, segurança e transporte dos instrumentos
- Art. 28º Sobre transferências e alienações
- Art. 29º Sobre o emprego de novos procedimentos não previstos
- Art. 30º Sobre a atualização da Carta

TÍTULO 1º Da teoria

Art. 1º Sobre a área de competência da Carta

A Carta de Cremona refere-se ao campo da liuteria e deve ser compreendida como documento integrante da Carta de Restauro de 1972.

O objetivo predefinido é a salvaguarda e o restauro de instrumentos musicais de cordas (dedilhadas, palhetadas ou fremidas por arco), sejam de maior expressão artístico-artesanal, sejam de culturas populares, em estado original, íntegros ou fragmentados.

Art. 2º Sobre os entes que devem observar as indicações da Carta

Para fins de salvaguarda e restauro de bens liutários, são objeto das presentes instruções não apenas os entes de direito público, mas qualquer pessoa que detenha a posse de tais bens.

Art. 3º Sobre a definição do conceito de salvaguarda

As operações definidas como salvaguarda não implicam qualquer intervenção direta sobre a obra, mas devem ser entendidas como referentes a todas as medidas de prevenção, censo, relevância, catalogação, cuidado e manutenção normais, uso, transporte e vigilância, capazes de transmitir o instrumento às gerações futuras nas melhores condições possíveis, tanto de forma quanto de estrutura.

Art. 4º Sobre a definição do conceito de restauro

As operações definidas como restauro referem-se a qualquer intervenção com vistas a reparar eventuais danos identificados na obra, no momento em que é recebida, ou para manter-lhe a eficiência durante o tempo de vida.

Em geral, nenhuma operação de restauro deve retirar peças originais da obra nem provocar alterações na forma, nos materiais e no ajuste dos mecanismos, que possam violar a integridade de interpretação, as características acústicas (potência sonora, timbre, curvas delineadoras), a tipologia e o modo de uso, salvo nos casos previstos na alínea *c* do artigo 7º.

Para cada intervenção, deverão ser ilustrados e justificados, por meio de relação técnica de vicissitudes conservadoras do trabalho, o estado atual e a natureza das operações consideradas indispensáveis.

Art. 5º Sobre as intervenções a serem evitadas

Em relação às operações de salvaguarda e restauro citadas nos artigos 3º e 4º, devem ser absolutamente evitadas as seguintes intervenções:

- a) estudos e análises destrutivos ou perigosos;
- b) deslocamento e transporte de instrumentos sem a presença de pessoal especializado e sem controles microclimatológicos;

- c) realizações arbitrárias, estilísticas ou de construção, ainda que na presença de documentos indicativos do aspecto da obra finalizada;
- d) remoções e destruições;
- e) reconstruções e alterações.

Nos artigos 12º, 15º, 16º e 17º, sobre procedimentos, são esclarecidos os tipos e os limites das intervenções.

Art. 6º Sobre o princípio da reversibilidade

Cada momento de salvaguarda e de restauro de instrumento musical deverá cumprir o princípio de reversibilidade, pelo qual eventuais intervenções sobre a obra devem permitir o restabelecimento das condições anteriores à intervenção.

Art. 7º Sobre a finalidade e a definição das obras a serem conservadas

Em ambos os grupos de operações (de salvaguarda e de restauro), devem-se levar em consideração as finalidades para as quais se decidiu pela conservação do instrumento, seja para recuperação da eficiência sonora, ou para continuidade da funcionalidade musical. Será necessário:

- a) estabelecer a importância histórica original e o valor das alterações sofridas no curso do exercício musical, nos planos quantitativo e qualitativo;
- b) definir o valor documental e a oportunidade de manter ou não o instrumento com função sonora;
- c) acordar, no caso de recuperação do exercício musical, quais são as estruturas essenciais do instrumento absolutamente não modificáveis, e quais as partes acessórias suscetíveis de transformação, recuperação ou substituição, bem como os limites em que estas partes deverão ou não ser conservadas em seu aspecto original, ou, de qualquer forma, nas condições em que foram recebidas, transformadas ou não, em relação às originais.

Art. 8º Sobre as pesquisas e análises necessárias

Para consecução das finalidades mencionadas nos artigos anteriores, serão realizadas todas as pesquisas históricas e as análises não destrutivas necessárias, com auxílio da técnica e da ciência.

A documentação fotográfica cobrirá as fases anterior, concomitante e posterior à intervenção. Toda a documentação e os relatórios serão mantidos nos centros de restauro ou, na ausência destes, nas Superintendências de Antiguidades e Belas Artes regionais, e cópia desses documentos poderá seguir a obra.

Art. 9º Sobre a definição de instrumentos originais e não-originais

Devem-se considerar originais os instrumentos recebidos com suas características formais e estruturais assim como saíram da oficina do respectivo construtor. Qualquer que seja a importância dos autores, são proibidas intervenções que modifiquem a autenticidade documental das peças.

São considerados instrumentos não-originais aqueles que, ao longo da vida, sofreram modificações decorrentes não apenas da deterioração natural dos materiais e dos consequentes atos de manutenção simples, mas também de alterações e atualizações de caráter tecnológico. Nesses casos, intervenções de restauro que pretendam devolver ficticiamente o instrumento à situação original darão origem a uma falsificação que, logicamente, não pode ser admitida.

Art. 10º Sobre dúvidas e conflitos

A metodologia admissível e as instruções para salvaguarda e restauro estão especificadas nos artigos do Título 2º, sobre procedimentos. Nos casos em que surjam dúvidas ou conflitos sobre características das intervenções ou sobre atribuições das competências técnicas, serão feitos questionamentos precisos à Superintendência de Antiguidades e Belas Artes da região.

TÍTULO 2º Do procedimento

Art. 11º Sobre a tutela das intervenções de restauro

A execução de trabalhos de restauro deverá ser confiada com prioridade a centros de restauro nos quais seja mais garantida a presença de especialistas nos vários setores da pesquisa histórica, técnica e científica, e de operadores especializados.

Nos mesmos centros de restauro encontra-se implementada uma metodologia de abordagem dos problemas em observância às teorias e práticas mais atuais e de menor sujeição às demandas do cliente, nem sempre justificáveis no plano cultural e da salvaguarda dos valores documentais.

A conduta de restauro demandará uma contabilização econômica mais que de valor fixo para evitar que estimativas muito competitivas ou com pouca margem de imprevisibilidade possam provocar pressa nas intervenções ou negligência quanto aos detalhes.

No restauro, a relação entre o custo de intervenção e o valor de mercado do instrumento não pode ser fator determinante, na medida em que a finalidade de preservação de uma obra significativa do trabalho do homem excede, nos valores histórico-culturais, os momentos contingentes de demanda e oferta.

Art. 12º Sobre o controle para prevenção

É importante que os instrumentos musicais, tanto de propriedade pública quanto privada, sejam submetidos a vigilância de caráter contínuo para que medidas cautelares possam ser tomadas em tempo hábil e, assim, se evitem intervenções de maior ônus.

Na atividade de vigilância, são objetivos fundamentais o sistema de custódia, o ambiente, o método de transporte e a modalidade de uso.

Art. 13º Sobre a observância da originalidade

Nos procedimentos de restauro, observar-se-á o princípio, segundo o qual, todo esforço deve ser direcionado a respeitar e a salvaguardar a originalidade de cada detalhe constitutivo do instrumento. Serão sempre preferíveis a reparação e a recuperação de qualquer parte deteriorada, corroída, carunchada ou deformada à substituição com elementos novos ou com outros materiais.

O mesmo princípio será observado nas operações de reforço estrutural admitidas no artigo 17º, para as quais existem métodos já largamente experimentados. A avaliação sobre a imprescindibilidade de realizar furos ou encaixes, com retirada de materiais, na estrutura original deve dar-se com atenção às consequências sobre as variações de timbre do som antigo e ao comportamento estático e dinâmico do conjunto do organismo sonoro.

São muito importantes o tamanho e o tipo dos reforços que podem modificar uma série de parâmetros fundamentais, tais como os módulos de elasticidade e rigidez dos materiais acoplados, o peso, a amplitude e as diretrizes das vibrações.

Pelo acima exposto, são inaceitáveis as práticas de desbaste parcial ou global, redução da altura e espessura das faixas laterais, remodelação dos contornos e redefinição das dimensões do instrumento.

Art. 14º Sobre o método para identificar os instrumentos a serem conservados

Para identificação dos instrumentos de corda, de propriedade pública ou privada, para os quais se aplica o previsto nesta Carta de Cremona, observar-se-ão os seguintes parâmetros ou características:

- a) idade de construção (superior a 50 anos);
- b) autor (famoso ou pouco conhecido);
- c) aspectos tipológicos (raridade ou não do tipo de instrumento);
- d) relato da história do costume;
- e) relato de técnica construtiva ou decorativa;
- f) relações com os repertórios musicais do passado;
- g) relato de práticas musicais desaparecidas.

Determina-se que, para as coleções públicas, a identificação seja realizada por grupo de estudo composto por historiadores da arte, organólogos e liutaios.

Os instrumentos rejeitados na seleção poderão ser alienados ou colocados em depósito não protegido por medidas especiais de salvaguarda. Os instrumentos aceitos serão catalogados no menor tempo possível.

Art. 15º Sobre as medidas contra ações poluidoras

Entre as medidas de salvaguarda dos instrumentos contra ações poluidoras e de variações atmosféricas, serão empregadas somente aquelas que garantam as obras contra alterações do material, das cores da superfície, e do ajuste da estrutura das madeiras e de eventuais outros materiais orgânicos e inorgânicos.

Os encarregados da conservação verificarão periodicamente as condições ambientais com uso de aparelhos termo-hidrográficos munidos de sondas internas e externas, anotando os dados mais significativos num diário. Entre as ações poluidoras, devem ser causa de preocupação a poeira em suspensão no ar, a excessiva umidade em virtude de superlotação, a formação de mofo e condensação no ambiente, a presença de insetos xilófagos, e os sistemas de desinfecção.

Art. 16º Sobre o armazenamento sob iluminação natural e artificial

O efeito da luz natural e artificial sobre os instrumentos será avaliado em seus três componentes:

- a) raios de luz;
- b) raios infravermelhos;
- c) raios ultravioletas.

Os responsáveis pelas coleções adotarão medidas necessárias para que o armazenamento sob luz natural e artificial resulte de uma ação suficientemente neutra para se evitarem alterações momentâneas e permanentes nas obras.

Os encarregados da conservação avisarão as autoridades tutoras sobre qualquer evento extraordinário que possa decorrer das variáveis ambientais especificadas neste artigo e no artigo 15º.

Art. 17º Sobre as estruturas modificáveis

Conforme a alínea *c* do artigo 7º, podem ser acordadas algumas operações de restauro sobre estruturas identificadas, caso a caso, como modificáveis para recuperar a função sonora do instrumento às necessidades da execução musical. São elas:

- a) barra harmônica (substituição e/ou adaptação);
- b) alma (substituição e/ou adaptação);
- c) cavalete (substituição e/ou adaptação);
- d) espelho (substituição e/ou adaptação);
- e) espigão (substituição e/ou adaptação);
- f) estandarte (substituição e/ou adaptação);

- g) cravelhas (renovação dos furos ovalados pelo uso);
- h) blocos de sustentação das laterais e junções inferiores e superiores (substituição em caso de danos);
- i) bordas externas (recomposição em caso de ruptura devido a queda, a corrosão por suor);
- j) bordas internas (reposição de fragmentos descolados das laterais durante intervenções de abertura da caixa harmônica);
- k) tampo e fundo (colagem por eventuais rupturas ou aplicação de reforços losangulares de madeira leve);
- l) casos graves de ruptura (nos casos de ruptura grave ou fragmentação do tampo e das laterais, de desgaste mecânico devido ao deslocamento da alma, são admissíveis a aplicação de revestimentos internos, evitando-se, todavia, a remoção de material original e uma leve limpeza para se obter boa aderência entre as superfícies);
- m) verniz (retoques em caso de arranhões).

Cada intervenção de restauro deverá ser documentada mediante compilação de um único formulário (artigo 4º), e as peças e fragmentos retirados serão guardados em envelope.

Art. 18º Sobre as operações inadmissíveis

Não são admitidas as seguintes intervenções:

- a) reenvernizamento (ainda que com os chamados vernizes de proteção);
- b) polimento que afete o acabamento e o verniz antigo;
- c) anastilose que integre *ex novo* partes decoradas ou que busque a recomposição de obras fragmentadas ou gravemente deterioradas.

Art. 19º Sobre a integração das partes

No caso de integração de partes, deve-se distinguir aquelas que não constituem o aspecto formal e estético das lacunas que interromperiam uma interpretação correta do instrumento.

Para as primeiras, que geralmente não recebem acabamento especial de verniz, de decoração e de proteção, não existe qualquer indicação específica de adequação do aspecto da superfície. Para as segundas, é permitido o empenho do restaurador para aproximar a textura e a cor às partes originais, a fim de manter intacta a leitura do instrumento, na medida em que a existência de meios modernos de investigação permite identificar perfeitamente o contorno e a área de preenchimento.

Art. 20º Sobre a estratificação dos vernizes

Sobre a estratificação matemática dos vernizes nos quais a superfície do instrumento pode ser composta (original e acrescida) e para determinação das várias épocas nas quais ocorreram estratificações, modificações ou adições, serão realizados levantamentos fotográficos em cores com luzes natural, monocromática e polarizada, com raios ultravioletas simples ou filtrados, infravermelhos, raios X, e com termovisão.

O emprego de todos ou de alguns dos citados métodos decorrerá das condições do verniz e do valor do instrumento.

Se no verniz ou noutras partes for notada ou aventada a formação de fungos, degradação ou halos de perda de coloração, deverão ser realizadas análises de microbiologia.

As intervenções de limpeza e remediação serão realizadas com substâncias não reativas com o verniz, que não fixem os elementos originais de forma irreversível (artigo 6º) e de acordo com as indicações resultantes das análises.

Nas remoções a realizar-se por meio de faca ou raspilha, a operação será executada sempre com controle de estereoscópio binocular, ainda que nem sempre sob a lente do mesmo.

TÍTULO 3º

Das responsabilidades morais e legais

Art. 21º Sobre os órgãos tutores de referência

Enquanto não for instituída na Itália uma Superintendência Especial para os Bens Liutários (ou para os bens musicais em geral) e centros de restauro especializados na salvaguarda de instrumentos musicais, os órgãos tutores, aos quais é obrigatório se reportar, pelas coleções públicas ou privadas, serão representados pelas Superintendências de Antiguidades e de Belas Artes, pelo Conselho Superior de Antiguidades e de Belas Artes, e finalmente pelo Ministério dos Bens Culturais e Ambientais. Os Arquivos de Estado também podem eventualmente receber e inventariar relatórios, fichas, desenhos e correspondências.

Art. 22º Sobre o valor ético e legal da Carta

A Carta de Cremona deve ser entendida sobretudo como código crítico-deontológico destinado à formação de uma consciência do restauro nos operadores do setor e em qualquer cidadão.

Para além do valor legal que lhe poderá ser atribuído ou das implicações jurídicas ou legais já nela contidas para cumprimento da lei italiana ou das infrações e contravenções previstas, no caso de algumas das regras contidas nesta Carta serem desconsideradas, o bom cidadão deve ter em conta as responsabilidades nas quais foi investido no momento do recebimento dos bens culturais e artísticos e do dever quanto à posteridade como demonstração de civilidade.

O enorme patrimônio artístico existente em nossa nação não poderá jamais ser controlado e conservado senão por meio da sensibilidade e da cultura do cidadão, já que não é previsível a criação de um exército de detectores, de vigilantes e de fiscais.

Art. 23º Sobre o censo, o levantamento e a catalogação

O censo, o levantamento e a catalogação dos instrumentos musicais são de primordial importância na salvaguarda dos bens culturais.

O inventário sistemático dos instrumentos de corda existentes na Itália demandará longo tempo. Todavia é indispensável que as instituições envolvidas no setor (escolas e museus) organizem imediatamente grupos de trabalho que elaborem uma ficha unificada de censo e de catalogação dos instrumentos antigos, privilegiando a documentação fotogramétrica.

É obrigatório a todos os proprietários de instrumentos musicais antigos favorecer a tarefa dos detectores, facilitando o reconhecimento e o levantamento, fornecendo todos os dados históricos, expertises e outras informações sob sua posse.

Art. 24º Sobre o dever dos entes públicos de favorecer a pesquisa

Terão prioridade os estudos históricos, organológicos, a pesquisa científica e a difusão dos resultados. Os administradores responsáveis pelas coleções públicas deverão disponibilizar os instrumentos por meio de autorização emitida para instituições tais como: escolas de liuteria, centros de formação profissional do setor, centros de restauro, grupos de estudo reconhecidos pela seriedade de intenções, pesquisadores do Conselho Nacional de Pesquisa, organólogos de clara fama, individualizada por meio de publicações ou das respectivas atividades docentes.

A disponibilidade dos instrumentos entende-se limitada ao reconhecimento e levantamento fotográficos, fotogramétricos, endoscópicos, com mols de raios X, dendrocronológicos, não perigosos ao instrumento, a realizar-se no ambiente no qual se encontra o bem, ou em ambiente adjacente, ou noutro definido pela administração, na presença do conservador ou da pessoa responsável pela propriedade.

Cópia dos estudos, dos levantamentos e das imagens será entregue à administração proprietária dos instrumentos e a divulgação tanto dos resultados quanto da iconografia deverá ser autorizada pela mesma administração.

No caso de instrumentos cujos proprietários privados demonstrem semelhante disponibilidade, serão empregados os mesmos critérios acima citados.

Art. 25º Sobre a avaliação e a atribuição de autoria

Sobre a individualização tipológica e histórica, a atribuição de autoria e a estimativa de valor é oportuno que sejam observadas algumas regras para se evitarem prejuízos tais que incorram em responsabilidade de caráter civil e, em alguns casos, penal, segundo a lei italiana.

Para os três tipos de julgamento (histórico-tipológico, autoria da obra e estimativa de valor) deverão ser respeitadas a teoria e a prática de estimativa e será preferível a intervenção de um grupo de especialistas à opinião de uma única pessoa.

Nos casos mais exigentes (grandes autores, tipologia rara, achados muito antigos), não será suficiente o reconhecimento visual, ainda que na eventualidade de coincidência de julgamento de vários especialistas, mas também deverão ser realizadas análises científicas cujos resultados serão anotados no documento de estimativa (expertise).

Essas análises, do tipo não destrutivo, serão escolhidas em número mínimo de cinco dentre a seguinte lista de testes:

1. fotografia (pelo menos um dos três seguintes métodos): a) em cores com luz natural; b) com luz monocromática; c) com luz polarizada;
2. fotografia (pelo menos um dos três seguintes métodos): a) com raios ultravioletas simples; b) com raios ultravioletas filtrados; c) com raios infravermelhos;
3. termovisão;
4. radiografia;
5. endoscopia;
6. fotogrametria;
7. microscopia binocular;
8. microscopia eletrônica;
9. dendrocronologia;
10. prova acústica em tempo real junto ao analista;
11. espectrometria de fragmento de verniz (com dimensão de 2mm de diâmetro).

Nenhuma dessas análises será, por si só e isoladamente, determinante no julgamento.

Art. 26º Sobre o uso de instrumentos antigos

Assumindo que a finalidade principal da salvaguarda e do restauro é transmitir à posteridade, nas melhores condições e com a menor diferença possível de como se tenha recebido, qualquer obra de autor cuja conservação tenha sido definida (artigo 14º), intui-se que o uso de um instrumento antigo deva seguir disciplina bastante rigorosa.

Tal rigor será maior para instrumentos dos acervos públicos. Os responsáveis pelos acervos deverão exaltar a disciplina de uso com fim exemplificativo e no autoconvencimento de que num ato de conservação os valores éticos superam os interesses transitórios.

Incluem-se na disciplina de uso as seguintes instruções:

- a) as cordas serão afinadas a partir de um lá a 440 Hz de amplitude de onda;
- b) as funções musicais serão limitadas durante o ano (2 - 3 vezes) e no tempo (2 - 3 horas), para instrumentos de autores famosos ou de maior raridade tipológica, e até dez vezes os valores indicados, para todos os demais;
- c) as cordas dos instrumentos e as crinas dos arcos serão imediatamente afrouxadas tão logo seja concluída a execução musical;
- d) será dada especial atenção às oscilações de temperatura e aos percentuais de umidade entre o local de reposição do instrumento e o local (sala, teatro, igreja) no qual se realizará a execução musical;
- e) a limpeza do pó atmosférico e do pó de breu será realizada por meio de sopro do ar fresco (pequeno compressor de baixa pressão, de 1/8 a 1/4 atm.) ou, na ausência de tal equipamento, com espanador de fibras longas e macias, nunca com trapos, lenços ou panos;
- f) na ausência de queixeira (antigamente não existia este acessório), o executor terá o cuidado de utilizar um lenço de pano em fibra natural;
- g) o executor será escolhido dentre músicos profissionais de boa experiência e o conservador do instrumento estará presente, seja no momento de ajustes e exercícios de testes, seja durante a execução musical propriamente dita.

Art. 27º Sobre a vigilância, segurança e transporte dos instrumentos

Sobre a vigilância, segurança e transporte dos instrumentos liutários levar-se-á em conta que os fatores de risco são representados por eventos isolados e pela somatória de pequenos ou graves descuidos.

Como medidas de prevenção de incêndios, serão respeitadas as normas do Corpo de Bombeiros. Deverá ser extremamente baixo ou nulo o risco de incêndio das vitrines de exposição e do ambiente no qual os instrumentos estiverem custodiados.

Será instalada cobertura de proteção contra furtos e os responsáveis pelo acervo estudarão medidas hábeis de combate a situações de emergência (inundações, curtos-circuitos e evacuações urgentes).

Para o transporte dos instrumentos, as embalagens deverão corresponder adequadamente às características do meio de transporte (terra, mar, ar), às solicitações decorrentes de situações previsíveis (choques, naufrágios, quedas), e às mudanças de temperatura e de pressão atmosférica.

As apólices de seguro para todos os eventos citados, para efeitos de salvaguarda de relíquias históricas e artísticas, não podem ser consideradas medidas de prevenção, ainda que indispensáveis ao ressarcimento de danos e eventuais substituições.

Art. 28º Sobre transferências e alienações

Os órgãos tutores (Superintendências de Antiguidades e de Belas Artes) deverão ser informados sobre as medidas de precaução nos casos que envolvam deslocamento (entre edifícios, cidades e países) de instrumento integrante de acervo público.

Os particulares estão sujeitos a esse trâmite somente nos casos de deslocamento entre países, para os quais deverão solicitar autorização especial.

Para alienações (vendas ou trocas) de instrumentos integrantes de acervo público, deverá ser solicitada autorização ao Ministério de Bens Culturais e Ambientais.

Não é permitida ao particular a exportação de bens históricos, artísticos e culturais, segundo a lei italiana.

Art. 29º Sobre o emprego de novos procedimentos não previstos

O emprego de novos procedimentos de salvaguarda e de restauro, com relação aos indicados neste documento, deverão ser submetidos a uma série de provas e de demonstrações científicas para evidenciar a evolução e a originalidade da teoria, ou dos métodos, ou das matérias, ou dos aspectos deontológicos, ou de todos eles juntos postos em prática até o momento.

Será sempre adotada extrema prudência e será oportuna a troca de informações com os centros de restauro e com as superintendências.

Art. 30º Sobre a atualização da Carta

A Carta de Cremona de 1987 será revista e eventualmente atualizada a cada seis anos para adequá-la à evolução das teorias sobre restauro, aos progressos científicos e à eficiência operacional adquirida. Esse parâmetro temporal não reduz a validade desta Carta.

NOTA DO TRADUTOR

Os termos lutiê e liutaio não se encontram oficialmente registrados nos dicionários de língua portuguesa do Brasil, embora se saiba que se referem ao profissional que fabrica instrumentos musicais de cordas. A equipe do dicionarista Aurélio registra 'luteria', mas, curiosamente, informa que não se deve usar a forma 'luteraria'(?). A equipe do dicionarista Houaiss também registra 'luteria', mas como mera tradução do francês lutherie.

Etimologicamente, a palavra árabe eud foi traduzida para o português como 'alaúde' e soa em árabe algo como eudon ou eudn. Assim, quando um falante de árabe se refere a esse instrumento diz al'eud (o alaúde, em português). A pronúncia de al'eud é mais ou menos elaud.

Em português, o 'e' de eud se transformou em 'a' e daí al'eud resultou 'alaúde'. Em italiano, o mesmo 'e' se transformou em 'i', resultando al'eud em liuto. Em francês, al'eud resultou em luth. Em inglês al'eud resultou em lute. Se de liuto veio liutaio, em italiano, e se de luth veio luthier, em francês, era de se esperar que, em português, de 'alaúde' viesse 'alaudário' (alaudista é o músico que toca alaúde). Mas nem em português nem em inglês o profissional que fabrica instrumentos musicais de cordas recebeu um termo para designá-lo. Então, designar em português esse profissional tornou-se questão de escolha de um termo existente em outra língua.

Não obstante a ausência dos termos nos dicionários brasileiros, que estão longe da perfeição para serem tomados como referências incontestáveis, este tradutor considera válidas as formas aportuguesadas lutiê (do francês luthier) e liutaio (do italiano liutaio), assim como luteria (do francês lutherie) e liuteria (do italiano liuteria).

Como se trata aqui da linguagem escrita, este tradutor optou, como parâmetro, pelos termos empregados na Itália, cuja tradição na liuteria se consolidou justamente em Cremona, não vendo, portanto, razão para se privilegiar as formas francesas.