



BEATRIZ MUGAYAR KÜHL



BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Arquitecta y urbanista graduada por la *Universidade de São Paulo*. Posee una maestría en ciencias de la conservación arquitectónica en la *Katholieke Universiteit Leuven*, un doctorado en arquitectura y urbanismo por la *Universidade de São Paulo* y un postdoctorado por la *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*. Actualmente es profesora asociada de la *Facultade de Arquitetura e Urbanismo* de la *Universidade de São Paulo*.

Portada interior: ESTACIÓN DE LUZ. Ciudad de Sao Paulo. Brasil 2001. Detalle. *Imagen de la autora*

Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

Doutorado em Arquitetura e Urbanismo

Pesquisadora Associada do Núcleo de Apoio à Pesquisa – São Paulo: cidade, espaço e memória

Universidade de São Paulo

Abstract

This paper aims at reflecting on some relevant issues for present conservation by means of an analysis of some aspects of Paul Philippot's thought, especially his considerations regarding the role of time in conservation. Therefore, the text focuses on the following aspects: subjects related to the interpretation of theoretical references in the field of restoration in Brazil; the importance of discussing those references to analyse the role of time in conservation; issues resulting from the fact of not considering the passing of time in recent interventions made in that country; finally, as a conclusion, a reflection on the traces of time in the work of art, i.e. patina.

Keywords: Paul Philippot - restoration - conservation - theory of restoration - time

Resumo

Este artigo tem por intuito refletir sobre alguns temas relevantes para a preservação hoje, por meio da análise de aspectos do pensamento de Paul Philippot, em especial no que diz respeito ao papel do tempo na restauração. Para tanto, o texto enfatiza os seguintes aspectos: questões relacionadas à interpretação dos referenciais teóricos do campo disciplinar do restauro no Brasil; a importância de discutir esses referenciais para analisar o papel do tempo na restauração; alguns problemas resultantes do fato de não considerar a passagem do tempo em intervenções recentes no país; por fim, como conclusão, uma reflexão sobre as marcas do tempo na obra, a pátina.

Palavras-Chave: Paul Philippot - restauração - preservação - teoria da restauração - tempo

Introdução

Paul Philippot é um intelectual de grande envergadura, autor de textos relevantes, verdadeiros marcos na abordagem de determinados problemas do restauro, desenvolvendo seus temas com grande clareza e profundidade. Sua produção, no entanto, é pouco conhecida no Brasil. Talvez seu escrito mais difundido seja *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*, originalmente publicado em 1976, mas republicado no volume organizado pelo *Getty Conservation Institute* (Philippot, 1996).¹ Isso não significa, porém, que o pensamento do autor seja de fato explorado pela produção científica no país.

¹ Minha primeira aproximação ao pensamento de Philippot foi ao ver sua conferência "Les couleurs de Rome" no colóquio *Les Couleurs et la Ville*, realizado em Mons, Bélgica, com organização do ICOMOS-Wallonie em 28 de outubro de 1989. Nela o autor tratou de forma aprofundada a questão da cor em Roma; chamou atenção para a imagem da cidade que se transforma e se consolida com o desenrolar do tempo, enfatizando a necessidade de trabalhar com planos de cor que respeitem essa imagem estratificada. A ressonância de suas palavras e ideias foi tão grande que, desde então, acompanho sua produção científica. Para reflexões sobre o tema da cor em Roma ver: Philippot et al., 1986.

A publicação do artigo de Philippot nesta revista é extremamente oportuna por possibilitar uma difusão mais ampla de suas ideias. O texto, prova do refinamento intelectual de Philippot, explora a questão do tempo na restauração, retomando variadas propostas que se sedimentaram a partir de meados do século XVIII, principalmente em função da afirmação da consciência histórica. Evidencia distintas percepções sobre as marcas do tempo na matéria original, com uma corrente que exige o respeito dos traços que qualificam o transcurso da obra ao longo do tempo, reconhecendo sua irreversibilidade, e a outra, que quer abolir os efeitos do tempo decorrido, buscando restabelecer a unidade da obra primitiva, como exigência profunda da percepção estética atual. A partir da constatação dessas posturas contraditórias, Philippot estrutura seu pensamento de modo a mostrar que esse embate só poderá ser enfrentado a partir de análises num plano mais profundo, ao se admitir a possibilidade de conciliação através da relação dialética entre as instâncias histórica e estética, como proposto por Cesare Brandi. Esse tema é desenvolvido por Brandi na *Teoria da Restauração*, de 1963, em especial no capítulo 4 (Brandi, 2004: 53-62), que Philippot perscruta em grande profundidade.

As minuciosas análises de Philippot sobre o tempo, ancoradas numa reflexão sobre os desdobramentos do campo do restauro ao longo de vários séculos, assumem uma importância muito grande nos dias de hoje, pois corremos o risco de recair num cômodo relativismo que consente que qualquer coisa seja feita numa obra considerada de interesse cultural, sem se preocupar com aquilo que de fato estrutura o pensamento no campo do restauro e sem consciência da responsabilidade cultural envolvida (Philippot, 1996).

Questões relacionadas à interpretação dos referenciais teóricos do restauro no Brasil

É muito comum no Brasil, e, talvez, também em outros ambientes latino-americanos, considerar as formulações teóricas relacionadas ao campo da restauração como eurocêntricas. No Congresso que deu origem à *Carta de Veneza*², por exemplo, houve a participação de poucos representantes do Brasil. Isso por si só qualificaria aquele documento como eurocêntrico, impositivo, e sem relação com os problemas de restauro em nosso país.

Trata-se de uma visão muito simplista do problema. De fato, as formulações contidas na *Carta* são devedoras, principalmente, do pensamento europeu que se desdobra no segundo pós-guerra. No entanto, a esse documento é atribuída características equivocadas. Entre elas, considerar que a *Carta de Veneza* tenha um caráter impositivo e incidência direta no âmbito legislativo dos vários países. Cartas internacionais, como a de Veneza, não podem ter caráter normativo, pois suas indicações devem ser reinterpretadas e aprofundadas para as diversas realidades culturais de cada país, podendo, ou não, ser absorvidas em sua construção normativa; isso está explícito no preâmbulo da *Carta de Veneza*, que tem uma redação muito inclusiva.³ As cartas internacionais, se devidamente reinterpretadas para as realidades locais, podem ter papel muito importante na discussão de princípios e, inclusive, repercutir na legislação relacionada à preservação dos bens culturais. No entanto, a discussão fundamentada dos princípios teórico-metodológicos que guiam a restauração

² Para análises sobre o papel da *Carta de Veneza* no Brasil e possíveis formas de interpretação ver Kühl, 2010.

³ Há um rascunho do preâmbulo da *Carta de Veneza*, muito semelhante à versão definitiva, escrito de próprio punho por Philippot; está guardado nos Arquivos de Raymond Lemaire, na *Katholieke Universiteit Leuven*, Bélgica (ICCROM, 2009: 9).

é tema pouco enfrentado no Brasil e não há nada, em nossa norma, que trate do assunto. Algo que ocorre com frequência em nosso meio é retirar uma frase de uma carta (sem remeter ao artigo em sua inteireza, nem ao conteúdo da carta como um todo), associá-la a outros trechos de outras cartas, ou a frases retiradas da produção de algum autor de relevo, para construir uma pseudo-justificativa feita de retalhos teóricos, que recorre a esses escritos para conferir autoridade a uma opinião pessoal que não se sustenta à luz de uma crítica epistemológica. As cartas patrimoniais são fruto da discussão de um determinado momento e não têm a pretensão de ser um sistema teórico desenvolvido de maneira extensa, nem de expor toda a fundamentação do período. São documentos concisos, que sintetizam os pontos a respeito dos quais foi possível obter consenso, oferecendo indicações que não são de fácil interpretação se não for conhecido o âmbito de discussão que lhe deu origem. Não são, ademais, receituário de utilização simples, nem de relação mecânica causa-efeito. Para poder interpretar e utilizar as proposições contidas na *Carta de Veneza*, por exemplo, que se equipara a uma norma deontológica (Carbonara, 1995: 68), é necessário compreender sua natureza, as discussões que estão em sua base, os modos como suas indicações foram apreendidas e incorporadas na prática ao longo do tempo, para poder interpretar esses postulados com rigor metodológico. Para tanto, é essencial conhecer o debate sobre o restauro no período em que foi redigida, as razões que levaram a determinadas formulações naquela época, e a própria transformação do campo do restauro ao longo do tempo. As atas completas são essenciais para conhecer as discussões ocorridas e a fundamentação teórica em debate. É necessário, ainda, ler o texto da *Carta*, sempre, em sua inteireza; ou seja, interpretar seus artigos em relação ao conjunto das propostas contidas na *Carta*, e não tirar frases do contexto, desconsiderando o restante do documento, pois isso pode levar a conclusões paradoxais. É importante ter em mente, sempre, que a *Carta* contém uma série de princípios-guia, que é algo muito diferente de regras e de um receituário para a sua aplicação. Esses princípios devem ser reinterpretados, para cada caso particular de aplicação, em função das colocações gerais contidas na *Carta* e da discussão que a embasa.

Essa questão é aqui evidenciada pois, por vezes, a *Carta de Veneza* e outros textos teóricos, como a própria *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, são invocados para justificar algo que não se coaduna com seus princípios; outras vezes, são desqualificados sem maior argumentação por serem tachados de eurocêntricos ou ultrapassados. Em outros setores relacionados à arquitetura e urbanismo – como avaliações pós-ocupação ou o planejamento participativo situacional, por exemplo –, é inconcebível fazer análises ou propostas que não sejam baseadas, a partir de uma leitura crítica rigorosa, nos instrumentos teóricos e metodológicos desenvolvidos no campo específico, sem que esses instrumentos sejam taxados de exógenos e desvinculados da realidade brasileira. Mas não é o que ocorre na restauração em geral e, em especial, na restauração arquitetônica, em que a base teórico-metodológica é frequentemente desconsiderada ou desqualificada.

Não se trata, como pode parecer a alguns, de obediência cega a referenciais exógenos e sem relação com a cultura brasileira da atualidade; trata-se de aproveitar um arcabouço teórico construído ao longo de séculos, e não simplesmente negá-los ou deformá-los segundo os próprios interesses. É necessário interpretá-los de modo metodologicamente rigoroso, com base na gnosilogia, de forma a refletir sobre instrumentos consistentes que existem no campo do restauro – assim como faz Philippot no artigo aqui traduzido – e que podem ser úteis se reinterpretados para a realidade brasileira, assim como ocorre em vários outros campos do conhecimento em geral, e da arquitetura e urbanismo em particular. Mas o fato é que, na prática, temos constantemente desconsiderado os referenciais teóricos e agido de modo unicamente empírico, ou segundo as conveniências do momento. As consequências podem ser graves, como bem adverte Philippot em seu artigo.

A pertinência de pensar os referenciais teóricos para a análise do tempo no restauro

Uma das formas de desqualificação dos referenciais teóricos do restauro, como mencionado, é taxa-los de eurocentrismo, deixando de perceber que as questões ligadas ao tempo e à relação do tempo com a matéria, como expressas no texto de Philippot aqui publicado (e na *Carta de Veneza*) não são prerrogativas unicamente europeias. Na verdade, essa visão sobre o tempo tem relações profundas com a realidade brasileira, e de outros países latino-americanos, por existirem raízes culturais comuns, por se utilizar a memória, do ponto de vista psicossocial, apesar das muitas especificidades dos vários ambientes, de maneira semelhante, pelo fato de vários dos grupos socioculturais presentes na América serem filiados a uma noção linear do tempo, de raízes judaico-cristãs.⁴

Desde a conferência de Nara sobre a autenticidade, de 1994, é recorrente remeter ao caso da reconstrução dos templos de Ise, no Japão, como modo de justificar outras formas de se relacionar com a materialidade das obras no Brasil, como no caso da destruição da Catedral, católica, da cidade de São Luiz do Paraitinga, no interior do Estado de São Paulo. A igreja foi recentemente reconstruída, com forma semelhante mas com outros materiais, depois da destruição do edifício original por uma enchente em janeiro de 2010.

Durante a conferência de Nara, foram discutidas diferentes aproximações ao problema, pois algumas manifestações culturais pautadas pela noção de circularidade do tempo não são contempladas pelos postulados da Carta de Veneza, nem, teoricamente, poderiam ser aceitas pelas diretrizes de autenticidade da UNESCO então vigentes. Foram feitos, de modo legítimo, ainda que tardio, esforços para reconhecer artefatos relacionados a outras visões de tratamento do tempo e da matéria, para poder incluí-los na lista do Patrimônio Mundial. Há, no entanto, uma enorme diferença entre reconhecer no seio dos organismos internacionais formas distintas de variadas culturas se relacionarem com o tempo e, portanto, também com a matéria, e acolher essa diversidade, e a frouxidão teórica e metodológica que muitas vezes é associada ao problema. Um dos argumentos levantados em relação à Catedral de São Luiz do Paraitinga foi: se japonês pode reconstruir templos, porque nós não podemos? Várias questões devem aqui ser pontuadas. A primeira delas é que nossa tradição cultural é bastante diversa da do Japão, não obstante o importantíssimo papel desempenhado pela imigração japonesa no Brasil, em especial no Estado de São Paulo. Depois, nem todo japonês reconstrói templos, havendo posturas distintas no próprio país; os templos budistas, por exemplo, não passam por reconstruções rituais. Além disso, a reconstrução dos templos de Ise é fruto de profundas razões culturais e religiosas, sendo motivada por questões de purificação da matéria de que é feito o templo e do sítio onde está, não se tratando de opção voluntariosa. As reconstruções, ademais, são limitadas aos templos dedicados a deusa-sol Amaterasu, que se acredita ser ancestral da família imperial (e não são extensivas a todos os templos xintó).

A filiação a uma noção de linearidade ou circularidade temporal, e a consequente relação com a materialidade das obras, não é intercambiável ao sabor dos ventos; é fator ligado a raízes culturais profundas e sobre elas devemos meditar com acuidade. É o que Philippot faz em seu artigo ao explorar com sagacidade as consequências da percepção do tempo que não volta atrás sobre a matéria de que são feitos os bens culturais.

⁴ Note-se que a linearidade do tempo deve ser entendida aqui como contraposição à visão de circularidade; ou seja, uma noção de temporalidade associada à ideia de que o tempo não volta atrás, e não como percepção "achatada" da temporalidade, de mera sucessão cronológica (Le Goff, 2003).

No caso específico de São Luiz do Paraitinga, tratou-se da perda de importante elemento de identidade para a comunidade, traumatizada pela tragédia que se abateu sobre a cidade. A questão deveria ter sido tratada de modo mais matizado, em vez de uma solução apressada e redutora: basicamente optou-se pela reconstrução da Catedral por ser algo que acalma mais facilmente os anseios, sem maiores polêmicas. Deveriam, em primeiro lugar, ser atendidas as necessidades emergenciais da comunidade, oferecendo condições e tempo para população elaborar suas perdas. Depois, com a ferida em processo de cicatrização, deveriam ser debatidos modos variados de lidar com a destruição, evidenciar os problemas relacionados com as reconstruções, apresentar outras alternativas prospectivas e respeitadas. Somente então deveria ter sido decidido o que fazer com relação à catedral, mesmo que a escolha fosse de fato reconstruí-la; escolha de que não compartilho, mas que, em caso de trauma dessa natureza, deve ser respeitada se tomada de maneira coletiva, informada e consciente em relação aos problemas e limites relacionados às reconstruções, alguns dos quais serão tratados adiante.

É ainda interessante notar que quando os templos de Ise são invocados num caso como esse, isso é feito sem que sejam taxados de ser referenciais exógenos, enquanto os princípios teóricos contidos na *Teoria da Restauração* de Brandi ou na *Carta de Veneza* são acusados de eurocêntricos.

Outra forma comum de desqualificação dos referenciais teóricos do restauro, em especial da *Carta de Veneza* e da *Teoria brandiana*, é decreta-los superados, sem notar que continuam a ser interpretados e aplicados de modo válido nos dias de hoje (Carbonara, 2006). Algo diverso é reconhecer que podem existir, e sempre existiram, variadas tendências no campo. Qualquer ação em bens culturais deveria ser justificável do ponto de vista daquilo que motiva a preservação, e são esses motivos que alicerçam os princípios teóricos do restauro, campo disciplinar com referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais próprios, construídos culturalmente ao longo de muitos séculos. Preservamos por razões culturais, entendidas num sentido muito alargado, contemplando aspectos materiais e de conformação (como alterados pelo tempo), documentais, simbólicos e memoriais; científicas, pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos do saber; e éticas, intimamente relacionadas às anteriores, por não termos o direito de apagar ou alterar aleatoriamente os traços de gerações passadas e privar o presente e as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que os bens culturais são portadores e de seu papel simbólico e de suporte da memória coletiva. Apesar das diferentes linhas de pensamento, aquelas que são realmente calcadas na visão do restauro como ato de cultura, estão ancoradas na aquisição da consciência histórica e no respeito pelos aspectos documentais da obra, de sua materialidade e conformação, como transformadas pelo tempo, como modo de assegurar que os bens desempenhem, de modo legítimo e não deformado, seu papel memorial e simbólico. Isso ajuda a circunscrever um campo de pertinência das ações, separando daquilo que exorbita completamente das motivações e objetivos do restauro.

Outro ponto sobre o qual Philippot insiste em seu artigo é o tempo legítimo da intervenção, que é o presente, que exige o respeito pelo passado, pelos traços da história, incorporando as modificações significativas e preconiza, em caso de necessidade de alteração ou do restabelecimento da unidade potencial, uma interpretação crítica atual.

É um ato que se coloca como “*hipótese crítica*”⁵ –ou seja, não é uma tese, que se quer demonstrar a todo custo às expensas do documento histórico–, voltada para a transmissão do bem, da melhor maneira possível, para as próximas gerações. É, portanto, ato de respeito pelo passado, feito no presente, e que mantém o futuro no horizonte de suas reflexões.

Por ser ato histórico-crítico, a restauração possui pertinência relativa, em relação aos parâmetros culturais (e socioeconômico-políticos etc.) de cada época e também no que se refere àqueles de épocas passadas e posteriores. Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que, com toda certeza, serão diversos dos atuais. A preservação de bens culturais deve, por isso, ser discutida e enfrentada com os instrumentos e vinculada à realidade de cada época. O fato de, no futuro, as posturas serem diversas não exime, no presente, qualquer grupo social da responsabilidade pela preservação de seus bens culturais (Brandi, 1950: 8) e evidencia, ainda mais, a necessidade de agir, em relação ao legado de outras épocas, de modo embasado nos instrumentos disponíveis no próprio presente. É imperioso que a intervenção seja fundamentada, para evitar arbitrariedades, pois somos responsáveis pelos nossos atos perante o presente e perante as gerações futuras.

Alguns problemas decorrentes de desconsiderar o tempo que se entrelaça com a obra

Existem, no Brasil, muitos problemas no modo de atuar nos bens culturais: em vez de as ações externarem uma base coerente, pautada nos motivos que nos levam a preservar, várias acabam por ser aleatórias; e, em especial no que respeita ao tempo e à materialidade, são muito problemáticas. Tomem-se como exemplo edifícios relativamente recentes (de finais do século XIX até os anos 1960), caso de representantes da arquitetura do processo de industrialização, do ecletismo, do historicismo tardio, ou, mesmo, de obras vinculadas ao modernismo ainda não devidamente apreciadas pela historiografia. O seu reconhecimento, de fato, como bem cultural é muito difícil; mesmo quando são obras protegidas por lei, suas características e especificidades materiais, formais e documentais recorrentemente não têm tido respeitadas nas intervenções.

Um exemplo é a Estação da Luz na cidade de São Paulo, construída entre 1895 e 1901, a partir de projeto elaborado na Inglaterra. Relevante exemplar da arquitetura vitoriana em São Paulo, a estação é protegida como patrimônio histórico nas esferas federal, estadual e municipal. Ainda assim, em intervenções realizadas entre 2004 e 2006, sofreu alterações radicais em seu interior, com extensas demolições e subversão de sua organização espacial. No tratamento de suas fachadas, em vez de se optar por uma limpeza controlada e por consolidações do existente, promovendo as pontuais e necessárias integrações, foi feito um repinte total da superfície de massa e limpeza a fundo dos tijolos. Foram impingidas tonalidades vibrantes sem relação com a composição do edifício e com sua estratificação ao longo da história, ademais sem respaldo conclusivo por parte de estudos estratigráficos (pois a intenção era voltar ao estado “original” da estação), inserindo, de forma inadequada e brutal, uma nova imagem da estação na cidade (Kühl, 2009: 181-197).

⁵ Philippot, Albert e Paul (1959: 11), ao analisar as lacunas e os procedimentos para tratá-las, afirmam que o retoque *reste essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable, sans altération de l'original, lorsqu'une critique mieux éclairée le jugera nécessaire* (permanece essencialmente uma hipótese crítica, uma proposta sempre modificável, sem alteração do original, até quando uma crítica mais bem esclarecida o julgar necessário) (Tradução da autora).



ESTAÇÃO DA LUZ . Cidade de São Paulo (Brasil) antes da intervenção, 2001. Imagem da autora

Se de fato considerarmos a preservação como ato de cultura, a intervenção deveria ter sido fundamentada na análise aprofundada do complexo e no respeito por seu estado consolidado; caso contrário, e foi o que ocorreu, *“otherwise, restoration will unavoidably give way to exercises in modern architecture made at the expense of old buildings”*⁶ (Philippot, 1996: 363). A restauração deve, ao contrário, ser um exercício de arquitetura contemporânea para valorizar os edifícios históricos e o conjunto de que fazem parte, que precisam ser escrutinados e compreendidos em profundidade, através de estudos multidisciplinares e de uma visão histórica.

Essa dificuldade em respeitar os aspectos materiais, de conformação e documentais dos bens culturais, e de conduzir a proposta pelos princípios consolidados no campo do restauro, ocorre até mesmo em relação a obras consideradas canônicas do modernismo, em geral muito valorizadas pela historiografia e crítica da arquitetura no Brasil e pelos órgãos de preservação. Seu tratamento tem alternado entre repristinações —refazimentos parciais na tentativa de conduzi-las a um suposto estado originário idealizado— e atualizações desinibidas.

Exemplo de atualização desinibida foram as obras realizadas no Palácio do Planalto, de Oscar Niemeyer, sede da Presidência da República, em Brasília em 2009-2010, com projeto do próprio Niemeyer. A edificação havia passado por variadas alterações, muitas das quais para responder a questões imediatistas, a exemplo da colocação, sem maiores cuidados, de paredes divisórias que não valorizavam a leitura do espaço; esses elementos poderiam ser tratados legitimamente como remoção de adição. Além do mais, havia toda uma série de patologias a serem enfrentadas, como infiltrações e desgaste de materiais, e uma necessária renovação das instalações elétrica e hidráulica.

⁶ (a restauração dará, inevitavelmente, lugar a exercícios de arquitetura moderna feitos em detrimento de edifícios antigos) (Tradução da autora).

O canteiro de obras teve diversos problemas por conta da qualidade da execução, que gerou contestações do próprio representante do escritório de Niemeyer em Brasília, Carlos Magalhães (Mendes, 2010). Os aspectos mais contestáveis, porém, foram decorrentes da postura de projeto. Como bem explicitado no artigo de Philippot (na nota 9), Niemeyer passa a atuar na própria obra como se fosse uma nova criação, reestruturando completamente o andar superior: rompe a lógica de leitura do espaço e não leva em conta o papel das obras de arte integradas, em especial os painéis de azulejo do artista plástico Athos Bulcão, que compunham um jardim interno no quarto pavimento do edifício, que foi suprimido. No Brasil, em vários edifícios relevantes do modernismo, havia uma preocupação com a articulação das artes, sendo comum a integração do projeto arquitetônico ao paisagismo e a outras manifestações artísticas, como pinturas murais ou painéis de azulejos. O argumento apresentado por Magalhães para a remoção dos painéis é bastante cavilosa: tornar a obra de Bulcão mais acessível ao público, ao realocá-la no átrio da escada, em vez de deixá-la no interior do gabinete de ministros (Goulart, 2009). Apesar da alteração radical, o projeto recebeu o aval do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); o então superintendente regional do IPHAN, Alfredo Gastal, manifestou-se do seguinte modo: “É absolutamente incoerente que isso esteja sendo feito desta forma. Mas o IPHAN se detém hoje por um problema ético, pois o projeto é do próprio Niemeyer” (Goulart, 2009).

Um dos aspectos problemáticos desse caso é crer que se possa limitar a questão ética à vontade do arquiteto, deixando de apreciar o valor que a obra assumiu para a sociedade brasileira. Houve falta de clareza entre uma devida consulta ao arquiteto, e a exigência do respeito pela obra historicizada como algo de interesse público. Se o direito autoral tem por intuito, também, proteger a obra de transformações que a deformem, cabe aos organismos de patrimônio, na defesa do interesse público, não deixar que os próprios autores desrespeitem a obra protegida. Além do mais, do ponto de vista institucional, é muito problemático que um órgão de estado, que tem por finalidade específica proteger o patrimônio cultural brasileiro, dê respostas distintas para uma mesma pergunta, dependendo de quem faça a pergunta: pelas declarações de Gastal, é possível depreender que se projeto similar fosse apresentado por outro arquiteto, teria sido rechaçado. Mas a remoção dos azulejos, ademais, era bastante difícil do ponto de vista técnico e comportaria altos custos e, por isso:

Em frente aos elevadores foi instalada uma réplica do painel de Athos Bulcão, com apenas uma coluna da obra original. Na reforma, o painel original foi destruído e poucas peças puderam ser reaproveitadas. Por conta da massa utilizada, na época da construção, para colar os azulejos, os operários levaram dois meses para retirar 54 peças. A Fundação Athos Bulcão, então, autorizou a confecção de réplicas (Damé e Gois, 2010).

Ou seja, além de romper a lógica espacial e a articulação entre as artes, a intervenção teve por saldo a destruição extensa de um painel original e sua substituição por uma réplica. Note-se a grande dificuldade de entender a obra como historicizada, de reconhecer a articulação das artes como uma característica intrínseca da obra e de respeitar seus elementos caracterizadores.

Outro tema recorrente associado às obras arquitetônicas mais recentes é —pelo fato de a documentação ser mais conspícua e, em muitos casos, ainda existir o projeto executivo— considerar legítimas a volta a um suposto estado originário, a construção de obras nunca realizadas ou a reconstrução de obras desaparecidas. Existem várias ordens de problemas relacionados a esse pensamento, alguns deles evidenciados a seguir.

Todos os que já trabalharam diretamente com obras arquitetônicas sabem que o projeto executivo, por mais detalhado que seja, jamais corresponde exatamente àquilo que foi construído, pois sempre são feitos ajustes e modificações no canteiro de obras. Ou seja, é impossível replicar a obra como era originalmente de fato (ou como teria sido, se tivesse sido construída). Mesmo se a construção for feita de elementos pré-fabricados, ou ela toda pré-fabricada, uma reprodução desconsidera o fato que a partir do momento em que a obra passa a existir, ela tem incidências na realidade que, por sua vez, repercute na própria obra: as transformações do entorno, o envelhecimento da matéria pela ação do tempo etc. Portanto, mesmo que o projeto tenha sido feito para ser reproduzido diversas vezes, na medida em que o edifício se materializa, existe um processo de simbiose com o ambiente em que está, impossível de ser repetido. Qualquer edificação, não importa a técnica utilizada em sua feitura e nem se foi feita para ser replicada, está relacionada com o espaço (e com a sociedade) em que está inserida, e é elemento partícipe das transformações ao longo do tempo, sendo parte integrante da percepção da realidade.

Muitas obras modernas tinham problemas de construção –por serem feitas com materiais ou técnicas experimentais, por falhas no canteiro de obras, por divergências com a legislação então em vigor etc.–, ou até mesmo de concepção de projeto, que, em geral são eliminados nesse tipo de proposta. Desse modo, o passado é refeito a partir de uma imagem idealizada, suprimindo suas contradições. Essas cópias podem sim ter um papel didático, a ser explorado com muita cautela, como admite o próprio Brandi (2004: 88-89), desde que as obras reproduzidas não sejam tomadas por aquelas que lhes deram origem, nem tenham a função de substituir o original. A questão é que essas propostas não mais se atêm ao estado de fato da obra como concebida ou construída, mas se voltam a uma versão idealizada, acentuando um caráter icônico que nunca existiu, passando por cima dos fatos. Isso conduz ao achatamento e idealização da história, procedimento que não é inócua e cujas consequências podem ser gravíssimas.

O que se questiona aqui é a falta de problematização de um dado essencial: a relação tempo-matéria nas nossas próprias raízes culturais. Como aponta Philippot, as reconstituições ao idêntico, remetendo a um suposto estado original ou anterior, eliminam o intervalo entre a criação da obra e o presente. Ou seja, eliminam o tempo e as incidências do tempo sobre a materialidade da obra.

Outro problema associado às reconstruções, cópias, ou novas construções a partir de projetos executivos querendo passar-se pela obra original, é reduzir a arquitetura a uma experiência sensorial quase unicamente visual. A percepção da arquitetura, porém, não se dá apenas pela visão, assim como a memória não é mobilizada unicamente pela visão, mas pelo conjunto dos sentidos, como nos recorda, por exemplo, Proust. Faz parte o tato, com a percepção das texturas dos materiais, a sensação de temperatura no ambiente; a audição, pois a acústica é distinta se os materiais forem diferentes; o olfato, pois cada edifício tem odores muito característicos, relacionados aos seus materiais e aos usos, num processo paulatino de transformação e estratificação ao longo do tempo. Mesmo os aspectos visuais são achatados numa cópia, pois muitas vezes as superfícies tornam-se por demasiado regulares, faltando vibração; falta, também, a pátina, o que acaba por comprimir a obra unicamente no tempo presente.



ESTAÇÃO DA LUZ . Cidade de São Paulo, (Brasil) depois da intervenção, 2004. *Imagem da autora*

À guisa de conclusão. O tempo sobre a obra: a pátina

A pátina, como enfatiza Philippot (1966: 139), não é mero problema técnico, mas é também, e talvez sobretudo, crítico. Pode ser considerada como o depositar do tempo na superfície de uma obra, portando consigo valores plásticos e simbólicos que têm sido apreciados por autores variados, há muito tempo:

“L’idée de l’ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération. Nous admirons en eux cette prédilection du sort qui les a sauvés de la main du temps ; ils nous semblent privilégiés; le fait seul de leur conservation les rend pour nous des objets merveilleux. L’imagination rassemble facilement sur eux un nombre infini de rapports qui nous transportent presque en réalité à l’époque reculée qui les vit naître. Ce n’est point tout-à-fait une illusion de l’esprit; il y a du vrai dans ce rapprochement. Mes yeux voient ce qui fut vu par Périclès, par Platon, par César. Horace et Virgile passèrent devant ces colonnes que j’admire. Nous avons donc admiré les mêmes objets, touché les mêmes beautés. (...)

Ce charme de la vétusté tient donc à la certitude, mais aussi à l’apparence de la vétusté. Voilà pourquoi il est si précieux aux yeux de l’amateur, ce vernis du temps, que l’on cherche si souvent à contrefaire. Redonner à ces restes mutilés une menteuse intégrité, effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l’empreinte de l’antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c’est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté, et cette espèce d’invulnérabilité qui les défendait des attaques de l’esprit de critique” (Quatremère de Quincy, 1815: 85-86).⁷

⁷ (A ideia de ancianidade imprime nos monumentos, assim como nos homens, um caráter de respeito e de veneração. Admiramos neles essa predileção da sorte que os salvou da mão do tempo; eles nos parecem privilegiados; só o fato de se conservarem os tornam objetos maravilhosos para nós. A imaginação congrega facilmente neles um número infinito de relações que nos transportam quase realmente para a época recuada que os viu nascer. Não é absolutamente apenas uma ilusão do espírito; existe uma verdade nessa aproximação. Meus olhos veem aquilo que foi visto por Péricles, por Platão, por César. Horácio e Virgílio passaram de frente a essas colunas que admiro. Admiramos, portanto, os mesmos

As modificações impostas pelo tempo nem sempre são danosas; ao contrário, muitas vezes são valor que se agrega à obra, conferindo uma diferenciada beleza que se reconhece na superfície dos bens culturais naquilo que é denominado pátina. De modo semelhante ao que se passa com a análise da edificação como um todo, é necessário reconhecer aquilo que pode ser considerado como incidência positiva do tempo sobre a obra, como a pátina, e aquilo que, ao contrário, deve ser visto como incidência negativa, a exemplo de sujeiras e patologias. São coisas distintas, que devem ser encaradas e tratadas de modo diverso. Desse modo, é necessário preservar o que existe, sem procurar regularizar e “embelezar”. Philippot (1966: 139), trabalhando com a questão da pátina nas pinturas, pensamento que pode ser estendido a outras formas de manifestação artística, mostra que aquilo que se deve buscar numa restauração é revelar o estado atual das matérias originais e jamais pretender restabelecer seu estado original –ademais impossível de ser demonstrado objetivamente– numa tentativa de abolir o tempo atravessado pela obra. O interesse pela preservação dessas marcas da translação da obra no tempo não é mero ruïnismo ou necrolatria; é uma apreciação estética, crítica e histórica que não considera o tempo como reversível.

Nos dias de hoje, nós vivemos cada vez mais comprimidos num presente imediato. Augé (2011: 55) nos lembra que necessitamos do passado e do futuro para sermos contemporâneos, mas que vivenciamos um presente “n’est plus issue de la lente maturation du passé, ne laisse plus transparaitre les linéaments possibles futurs, mais s’impose comme un fait accompli, accablant, dont le surgissement soudain escamote le passé et sature l’imagination de l’avenir”⁸ (Augé, 2011: 105).

Os bens culturais, portadores das marcas de sua translação no tempo, tornam-se, também por essa razão, cada vez mais importantes; permitem que nos ancoremos no presente com a possibilidade de perceber um tempo dilatado, passado e presente –pois diferentes estratos temporais vibram ao mesmo tempo–, proporcionando uma compreensão ampliada do próprio presente e a possibilidade de vislumbrar o futuro.

*

(Esse encanto da vetustez deve-se, pois, à certeza, mas, também, à aparência da vetustez. Eis por que é tão precioso aos olhos do amador esse verniz do tempo, que se busca frequentemente desfazer. Dar de novo a esses restos mutilados uma mentirosa integridade, apagar e fazer desaparecer das obras antigas a marca da antiguidade e dar-lhes um falso ar de juventude, é tirar delas, em parte, seu valor e sua beleza, e essa espécie de inviolabilidade que as protegia dos ataques do espírito de crítica) (Tradução da autora).

⁸ *(não mais saído de uma lenta maturação do passado, [que] não mais deixa transparecer os lineamentos possíveis do futuro, mas se impõe como um fato consumado, esmagador, cujo emergir repentino escamoteia o passado e satura a imaginação do futuro).* (Tradução da autora).

Referências

- Augé, Marc (2011) *Où est passé l'avenir?* Éditions du Seuil, Paris
- Brandi, Cesare (1950) Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, numero 1, pp. 5-12.
- Brandi, Cesare (2004) *Teoria da restauração*. Ateliê Editorial, Cotia.
- Carbonara, Giovanni (1995) I trent'anni di una buona carta del restauro. *Restauro*. Volume 24, numero 131-132, pp. 57-60.
- Carbonara, Giovanni (2006) Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*. Número 6, pp. 35-47.
- Carta de Veneza (1964)
- Damé, Luiza; Chico de Gois (2010) Lula volta a despachar no Palácio do Planalto após reforma que durou um ano e meio. *O Globo*. 24 de agosto de 2010. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/politica/lula-volta-despachar-no-palacio-do-planalto-apos-reforma-que-durou-um-ano-meio-2960773] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- ICCROM (2009). *ICCROM Newsletter*. Number 35, October 2009, p. 9.
- Goulart, Guilherme (2009) Reforma do Palácio do Planalto prevê a remoção de painéis de Athos Bulcão. *Correio Brasiliense* [On Line] 6 de maio de 2009. [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/05/06/interna_cidadesdf,105685/index.shtml] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- Kühl, Beatriz M. (2009) *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. Ateliê Editorial, São Paulo.
- Kühl, Beatriz M. (2010) "Notas sobre a Carta de Veneza" em *Anais do Museu Paulista*. Volume 18, número 2. Julho-dezembro 2010, pp. 287-320. Também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso]
- Le Goff, Jacques (2003) *História e memória*. Editora Unicamp, Campinas.
- Mendes, Fabiana (2010) Reforma estaria com falhas. *Jornal de Brasília* [On Line] 13 de julho de 2010. Disponível em: [http://www.jornaldebrasil.com.br/noticias/cidades/288680/reforma-com-falhas-no-palacio-do-planalto/] [acesso em 12 de novembro de 2014]
- Philippot, Albert and Paul Philippot (1959) Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 2, pp. 5-18.
- Philippot, Paul (1966) La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Volume 9, pp. 138-143.
- Philippot, Paul (1996) "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines" in Stanley Price, Nicholas, Talley, M. Kirby and Melucco Vaccaro, Alessandra (eds.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 268-274; 358-364.
- Philippot, Paul, Laura Mora, e Paolo Mora (1986) Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'esempio di Roma e la questione di metodo. *Bollettino d'Arte*, supplemento al numero 35-36, pp. 139-141.
- Quatremère de Quincy, Antoine (1815) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Le Clere, Paris.