



- () Ambiente e Sustentabilidade () Crítica, Documentação e Reflexão () Espaço Público e Cidadania
() Habitação e Direito à Cidade () Infraestrutura e Mobilidade () Novos processos e novas tecnologias
(X) Patrimônio, Cultura e Identidade

Arquiteturas mais-que-perfeitas: falsamente antigas, falsamente novas

Pluperfect architectures: falsely old, falsely new

Arquitecturas más que perfectas: falsamente antiguas, falsamente nuevas

PELLEGRINI, Ana Carolina (1)

(1) Professora Doutora, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPAR-UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil; e-mail: anapel.arq@gmail.com

Arquiteturas mais-que-perfeitas: falsamente antigas, falsamente novas

Pluperfect architectures: falsely old, falsely new

Arquitecturas más que perfectas: falsamente antiguas, falsamente nuevas

RESUMO

Reconstruções e réplicas são sempre polêmicas, e frequentemente tomadas por falsificações. Muitos veem com reserva a replicação de um edifício que toma um projeto como modelo, reclamando da falta de autenticidade ou da incompatibilidade com o Espírito da Época. A fim de instigar a reflexão sobre o tema da replicação de arquiteturas, o trabalho apresentará um caso de reconstrução de edifício notável. Trata-se de uma das últimas obras de Gerrit Rietveld, a aula para o cemitério de Wilgenhof, inaugurado em 1967, em Hoofddorp, na Holanda. Desde 2003, o uso deste edifício foi inviabilizado em virtude da construção da quinta pista do aeroporto de Schiphol, cuja proximidade tornava o local inseguro e muito barulhento. Desta maneira, o arquiteto Bertus Mulder (antigo colaborador de Rietveld) foi contratado para projetar a réplica do auditório em um novo cemitério na mesma cidade. Ele promoveu adaptações e aprimoramentos ao novo edifício, mas manteve a mesma aparência do primeiro prédio. O novo auditório foi tombado como patrimônio, e o antigo, destruído.

PALAVRAS-CHAVE: reconstrução, Rietveld, réplica, patrimônio

ABSTRACT

Reconstructions and replicas are always polemical, often taken as falsifications. Some people are against replication of a building based on a model design, complaining about the lack of authenticity or of the incompatibility with the spirit of time. Aiming to instigate the reflection about replication of architectures, this work will tackle a case of a remarkable building reconstruction. It's about one of the last works of Gerrit Rietveld, the aula of Wilgenhof cemetery, inaugurated in 1967, in Hoofddorp, The Netherlands. Since 2003, the use of the building became impossible because of the construction of the 5th runway of Schiphol airport, whose proximity makes the place unsafe and very noisy. Thus, the architect Bertus Mulder (former collaborator of Rietveld) was commissioned to design the replica of the aula in another cemetery, in the same city. He made some adaptations and technical improvements to the new building, but maintained the same shapes of the original. The new aula was listed as heritage, and the former one was dismantled.

KEY-WORDS: reconstruction, Rietveld, replica, heritage

RESUMEN:

Reconstrucciones y réplicas son siempre polémicas, a menudo tomadas por falsificaciones. Muchos ven con reserva la réplica de un edificio que tiene un proyecto como modelo, se quejan de la falta de autenticidad o de la incompatibilidad con el espíritu del tiempo. Con el fin de instigar a la reflexión sobre el tema de la replicación de arquitecturas, el artículo presenta un caso de reconstrucción de edificio notable. Esta es una de las últimas obras de Gerrit Rietveld, la aula para el cementerio Wilgenhof, inaugurada en 1967 en Hoofddorp, Países Bajos. Desde 2003, el uso de este edificio se ha frustrado debido a la construcción de la quinta pista de aterrizaje en el aeropuerto de Schiphol, cuya proximidad ha hecho del lugar inseguro y muy ruidoso. Por lo tanto, el arquitecto Bertus Mulder (ex colaborador de Rietveld) fue contratado para diseñar la réplica del auditorio en un nuevo cementerio en la misma ciudad. Promovió adaptaciones y mejoras para el nuevo edificio, pero mantuvo el mismo aspecto de la primer aula. El nuevo auditorio fue declarado como patrimonio, y el viejo, destruido.

PALABRAS-CLAVE reconstrucción, Rietveld, réplica, patrimonio

1. INTRODUÇÃO

Reconstruções e réplicas são sempre cercadas de polêmica. Costumam ser acusadas de serem falsamente novas e falsamente antigas, além de não estarem coadunadas com o espírito do tempo. Estes, juntamente da preocupação com a dolosa enganação, entretanto, parecem ser argumentos que dizem mais respeito ao âmbito da moral do que ao da cultura disciplinar arquitetônica. No âmbito da arte, a cópia, pelo menos até a “era da reprodutibilidade técnica” – como ensina Walter Benjamin – foi considerada falsificação. Da mesma maneira, muitos veem com reserva a replicação de um edifício que toma um projeto como modelo, reclamando da falta de autenticidade ou da incompatibilidade com o Espírito da Época. Benjamin, por sua vez, reconhecia as especificidades de cada manifestação artística, dedicando-se, principalmente, à análise do cinema e da fotografia, assumindo que a validade da replicação depende da natureza da obra. Não é absurdo, portanto, aventar que se passe o mesmo em relação à arquitetura.

Tempos mais tarde, em seu ensaio *The Originality of the Avant-garde*, Rosalind Krauss disserta sobre a obra de Auguste Rodin, e reflete sobre a legitimidade da produção de novas esculturas baseadas nos moldes elaborados pelo falecido artista, explorando conceitos como autenticidade, originalidade, cópia, réplica, etc. A autora aponta a rarefação sistemática como estratégia de valorização econômica da obra de arte de reprodução, e sugere que a noção do original, singular e inovador seja uma construção ideológica do século XIX, consequência das novas possibilidades de repetição.

Embora, transpostas para a arquitetura, tais ideias causem certo estranhamento, no texto Ensaio sobre o Projeto, Alfonso Corona-Martínez afirma que “o processo projetual implica uma série de operações que resultam em um modelo do qual será copiado um edifício.” (CORONA-MARTÍNEZ, 2000, p. 17). A partir desta afirmação, não parece absurda pelo menos a analogia entre o projeto de arquitetura e a obra de arte pictórica, já que o quadro também é o resultado da cópia de um original (uma pessoa, uma paisagem, um objeto). Entretanto, o papel do suporte gráfico é diferente num caso e noutro, já que é o quadro, ao contrário do projeto, a cópia de um modelo.

Em arquitetura, o desenho precede o objeto e é o meio que intermedia (e pode até enfraquecer) a relação entre arquiteto e edifício. Em seu texto *Translations from drawing to building*, Robin Evans trata de entender (e de explicar) a relação arquiteto - desenho - edifício, refletindo sobre o distanciamento entre o profissional de arquitetura e o resultado final de seu trabalho, o qual não se verifica no campo da maioria das artes:

Fiquei muito impressionado com aquilo que na época [em que ensinava na escola de artes] parecia a peculiar desvantagem do trabalho dos arquitetos, que nunca atuando diretamente no objeto de suas ideias, sempre trabalham nelas através de algum meio intermediário, quase sempre o desenho, enquanto pintores e escultores, que poderiam passar algum tempo em croquis preliminares ou maquetes, terminam todos trabalhando no próprio objeto, o qual, naturalmente, absorve a maior parte de sua atenção e esforço.

(...) O esboço e a maquete estão muito mais perto da pintura e da escultura que o desenho do edifício, e o processo de desenvolvimento – a formulação – raramente leva a uma conclusão na etapa dos estudos preliminares. (EVANS, 1997, p. 156, tradução nossa)

Enquanto, nas artes em geral, o recurso do desenho é posterior à existência do objeto – como

no caso do retrato, Robin Evans aponta no projeto de arquitetura o que ele chama de princípio da “direção invertida”, já que a arquitetura é trazida à existência através do desenho, e não o contrário. Diferentemente do que ocorre no ofício do pintor ou do escultor, o desenho do arquiteto anuncia o objeto que ainda está por existir. É certo que um pintor ou escultor não se ocupa necessariamente de retratar a realidade. No entanto, mesmo quando o produto de sua arte nasce da imaginação, não está implicada como premissa a posterior materialização da ideia, como no caso do projeto.

Enquanto Corona-Martínez fala do edifício como cópia extraída do projeto, Evans aborda os conceitos de translação e de transmutação para dissertar sobre o desfecho do processo de produção da arquitetura. Transladar, como lembra o autor inglês, é mover alguma coisa sem alterá-la. Projeto e edifício, segundo ele, estão separados não por um processo de translação, mas sim de transmutação, que envolve, evidentemente, uma modificação substancial.

O desenho tem limitações de referência intrínsecas. Nem todas as questões arquitetônicas (...) podem ser alcançadas através do desenho.

(...) os próprios desenhos têm-se tornado repositórios de efeitos e focos de atenção, enquanto a transmutação que ocorre entre desenho e edifício permanece em grande medida um enigma. (EVANS, 1997, p. 159-160, tradução nossa)

A partir da elaboração teórica de Evans, é possível especular que o principal ingrediente desta transmutação do projeto em edifício esteja implicado no processo de interpretação – que, aliás, também está presente nas artes. Por mais que o projeto – principalmente após a modernidade – reúna os elementos suficientes necessários à sua compreensão, trata-se de uma abstração que não está livre do risco (ou da oportunidade, dependendo do caso) de ser interpretada. O fenômeno da transmutação, entretanto, não se resume à passagem pelo crivo da interpretação. Trata-se de uma mudança de essência – de representação a objeto – facilmente reconhecível por qualquer um, mas cuja obviedade torna-se menos ululante quando análoga à ideia de cópia e modelo.

2. PROJETO COMO PATRIMÔNIO

A constatação da distância e a distinção entre projeto e obra construída não são polêmicas. Entretanto, tanto as ideias de Evans quanto as de Corona-Martínez ensejam a discussão a respeito da possibilidade de replicação do edifício – este sim, tema que costuma despertar debate.

Corona-Martínez, quando caracteriza o projeto como um modelo e o edifício como uma cópia não indica nem “quando” tampouco “quantas vezes” esta cópia poderá ou deverá ocorrer, o que deixa aberta a possibilidade da existência de mais de uma cópia e torna ainda mais pertinente daqui para frente a analogia do projeto com as artes reprodutíveis – como a escultura em bronze, que permite a extração de vários exemplares a partir de um só molde. Tomada ao pé da letra, a afirmação do autor dá margem a imaginar que um só projeto (ou molde) possa tornar possível várias cópias. E ainda: como não há prazo fixado para a validade do projeto bem guardado, estas replicações poderiam se dar em tempos distintos – inclusive na ausência de seu autor.

No entanto, mesmo que se admita o projeto como molde e o edifício como sua cópia, é certo que nem um nem outro se esgotam em si mesmos, mas sim, dizem respeito a um vasto rol de variáveis e condicionantes, como o lugar, a época, o clima, o programa, o usuário, etc. É lícito

especular que, para produzir mais de uma cópia fiel de um edifício seria necessário replicar também todos os seus condicionantes. Entretanto, conforme esclarecido *a priori*, a relação do projeto com a obra de arte reproduzível é análoga, e não idêntica, e ajuda a fundamentar um dos temas que permeiam este trabalho, o do projeto como patrimônio, considerando que o papel pode contribuir efetivamente para a preservação da pedra.

A abordagem do projeto como patrimônio parece, à primeira vista, senão contraditória, paradoxal, já que se costuma associar a ideia de patrimônio ao objeto construído. Admitindo-se, entretanto, o edifício como uma cópia do projeto, este último eleva-se à categoria de “original” e, desde sempre, originais estiveram investidos de maior valor patrimonial do que suas cópias.

O que se pretende é argumentar que, dependendo do caso, o *status* de patrimônio aparentemente associado ao edifício pertence, na realidade, ao projeto. Adequadamente conservado (como ideia e registro), o projeto pode viabilizar a construção, reconstrução ou completamento de um edifício a qualquer tempo, servindo como fonte, guia ou referência para a sua materialização tardia – ainda mais se admitido que sua natureza é diferente e independente da obra, conforme se pode apreender dos ensinamentos de Corona-Martínez e de Evans.

Esta noção é fundamental para o tema central deste estudo, afinal, a replicação da arquitetura depende da valorização do projeto como bem a ser conservado, caso contrário, não se justificaria. A reprodução de uma edificação – ou de algumas de suas partes – há muito planejada parece ser mais resultado da vontade de proteger o projeto como ideia original do que a materialidade da obra.

Operações de reconstrução não são novidades na história da arquitetura, haja vista exemplos como: a reconstrução do Campanário de São Marcos, em Veneza, concluída em 1912, após a total ruína do prédio menos de dez anos antes; a reconstrução da Catedral de Cristo Salvador, sede da Igreja Ortodoxa Russa, completamente destruída pelos comunistas em 1933, durante o regime stalinista e reinaugurada no ano 2000; e tantos outros exemplos tristemente ensejados pela destruição das guerras ou dos desastres naturais.

No entanto, quando o tema é reconstrução de edificação moderna, a operação tende a se tornar mais delicada e fica difícil encontrar os denominadores comuns entre as determinações previstas em projeto, as exigências (funcionais, formais, econômicas) impostas pelo passar do tempo e as opiniões dos especialistas e da opinião pública. A coisa se complica ainda mais quando a edificação replicada é tombada (ou faz parte de um conjunto tombado) em alguma instância pelos órgãos de proteção ao patrimônio histórico – como é o caso do exemplo a ser tratado a seguir neste trabalho.

Parte do debate decorre da resistência ainda verificada entre os mais conservadores de assumir o Moderno como patrimônio, postura típica de quem associa valor histórico exclusivamente a passado longínquo, e não compreende que o presente é também o futuro passado, e a relevância histórica compreende todo este arco temporal. Mesmo que o Moderno não seja mais tão novo assim, outro fator que certamente contribui para a resistência em sua aceitação como patrimônio é o repertório formal ainda vigente. Principalmente diante do leigo, as linhas modernistas são facilmente confundidas com a linguagem arquitetônica contemporânea – ainda mais no caso de edificações bem conservadas.

Mais difícil do que aceitar o Moderno como patrimônio é admitir a reconstrução ou replicação

de exemplar modernista. Neste caso, os argumentos contrários costumam fundamentar-se na premissa moderna de expressão do *Zeitgeist* através da arquitetura. A citação do Espírito da Época é recorrente na obra teórica dos modernistas, os quais preconizavam que o edifício deveria expressar o seu tempo, fosse através de suas formas ou dos materiais nele empregados. Um projeto moderno construído “fora de seu tempo”, tal qual concebido no passado, poderia, segundo os críticos desta ideia, construir um falso histórico, capaz de enganar o observador, além de ir de encontro a um princípio da própria Arquitetura Moderna.

O conceito de “*Zeitgeist*” pode ser relacionado ao de “aura”, elaborado por Walter Benjamin, em outra passagem do texto anteriormente mencionado.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (...) é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas, Fazer as coisas ficarem “mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único dos fatos através da sua reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Há quem sustente, portanto, que a replicação possa trazer à luz um edifício sem aura, sem o espírito de seu tempo. Entretanto, convém a seguinte observação: a preocupação com a aura ou com o Espírito da Época é característica da modernidade, e era de se esperar que seus projetos e textos teóricos advogassem a seu favor. No entanto, a tomada do Moderno como patrimônio, bem como a eventual rematerialização “fora de época” de seus projetos, são fenômenos da contemporaneidade, que, como se sabe, alicerça-se em princípios mais plurais e adota um ideário diferente daquele preconizado na primeira metade do século XX. Não é porque a linguagem do Moderno ainda vige que todo o seu discurso mantém-se em vigor. É natural que o patrimônio Moderno seja visto hoje com o olhar do presente, e não segundo os valores do passado.

A replicação de arquiteturas pode ser mais bem compreendida como fenômeno da contemporaneidade quando tomada como ilustração do conhecido texto-manifesto publicado por Peter Eisenman em 1984, o “Fim do Clássico”, no qual o autor apresenta as ficções da representação, da razão e da história – com a qual as arquiteturas reconstruídas podem ser mais diretamente relacionadas.

Segundo Eisenman, a ideia de uma origem temporal teria surgido junto com o Renascimento e trazido com ela a noção de passado. Até então, de acordo com o autor, não existia o conceito de “movimento progressivo do tempo” e, ao estabelecer-se um ponto fixo para o começo, a consequência da invenção do tempo e da consciência a seu respeito teriam acarretado o prejuízo da ideia do eterno e a adoção de uma postura para simular o intemporal, à qual ele classifica de clássica. (in NESBITT, 2006, p. 238)

A tentativa do clássico de recuperar o intemporal levou, paradoxalmente, a um conceito de história balizado pelo tempo como causa da intemporalidade. A consciência do movimento progressivo do tempo veio para “explicar” um processo de mudança histórica. (EISENMAN in NESBITT, 2006, p. 239)

No que respeita a modernidade, a ideia do *Zeitgeist*, ao mesmo tempo em que intenciona valorizar o presente, o atual e o contingente, acaba reforçando a clássica postura histórica.

Ironicamente, ao invocar o espírito da época em vez de abolir a história, a arquitetura moderna não fez mais que continuar agindo como “parteira da forma historicamente significativa”. Desse ponto de vista, a arquitetura moderna não foi uma ruptura com a história, mas simplesmente um momento no mesmo continuum, um novo episódio na evolução do *Zeitgeist*.

(...) a ideologia do *Zeitgeist* confinou-os [os Modernos] ao seu próprio presente histórico com a promessa

de libertá-los de seu passado. (EISENMAN in NESBITT, 2006, p. 238 e 240)

É certo que uma edificação nova baseada em projeto moderno pode ser entendida com uma simulação histórica, pelo fato de vestir com as formas de uma época o espírito de outra. Mas a constatação não é correta. Conforme Peter Eisenman, a ficção converge-se em simulação quando não se reconhece sua condição de ficção. Nesse sentido, pode ser que a Arquitetura Moderna no seu tempo tenha contribuído mais para a “ficção da história” que as suas rematerializações tardias, já que o próprio Espírito da Época era uma simulação.

(...) a ilusória eternidade do presente traz consigo a percepção da natureza temporal do passado. É por isso que a representação de um Zeitgeist sempre envolve uma simulação, o que pode ser observado no uso clássico da repetição de um tempo passado para invocar o intemporal como expressão de um tempo presente. Dessa maneira, no argumento do Zeitgeist sempre haverá um paradoxo inconfessável, a simulação do intemporal como expressão do temporal. (EISENMAN, in NESBITT, 2006, p. 240)

O ato de transmutação, para citar novamente Evans, que faz sair o patrimônio do papel para torná-lo pedra novamente rompe com os procedimentos clássicos enunciados por Eisenman (in NESBITT, 2006, p. 240-241), pois corta as “amarras do intemporal com o temporal (a história)”.

2. RECONSTRUINDO RIETVELD

Polêmico exemplo do tipo de operação de projeto tratado por este trabalho é a reconstrução de uma das últimas obras do arquiteto holandês Gerrit Rietveld.

A Aula projetada por Rietveld para o Cemitério Wilgenhof (Figuras 1 e 2) foi inaugurada em 1966, em Hoofddorp, no polder holandês de Haarlemmermeer, a poucos quilômetros de Amsterdã. Embora o plano inicial tenha sido aprovado em maio de 1959, o prédio ainda não estava concluído quando do falecimento do arquiteto, em 1964, e as adaptações de projeto demandadas pela evolução da obra ficaram a cargo de dois de seus colaboradores: J. Van Tricht and J. Van Dillen.

Figuras 1 e 2: A Aula de Gerrit Rietveld, no cemitério de Wilgenhof





Fonte: Imagens do arquivo pessoal de Hielkje Zijlstra

As formas do edifício foram determinadas em função da dinâmica das cerimônias fúnebres (e do fluxo de pessoas se deslocando do auditório para as sepulturas e, depois, de volta para o auditório), a fim de criar uma atmosfera de paz e tranquilidade. O prédio organiza-se segundo uma grelha de 3,3m X 3,3m, definida pela estrutura composta de pilares e vigas metálicos. (Figura 3) Externamente, a Aula de Rietveld é feita de tijolos esmaltados nas cores branco, cinza e preto, enquanto os interiores são rebocados de branco. O forro é de placas de fibra de madeira, material cuja maciez contribui para a qualidade acústica do espaço. A madeira natural escolhida para a materialidade dos bancos estofados se contrapõe ao piso de linóleo cinza e branco. O salão transparente e de pé-direito duplo é lateralmente limitado por prismas opacos em alvenaria de tijolos, de oito metros de altura, os quais estabelecem a transição para os volumes mais baixos que se unem às leves coberturas estruturadas por delgados perfis metálicos. Em torno da capela/auditório, o grande jardim acolhia as sepulturas dispostas em faixas paralelas que organizavam o cemitério.

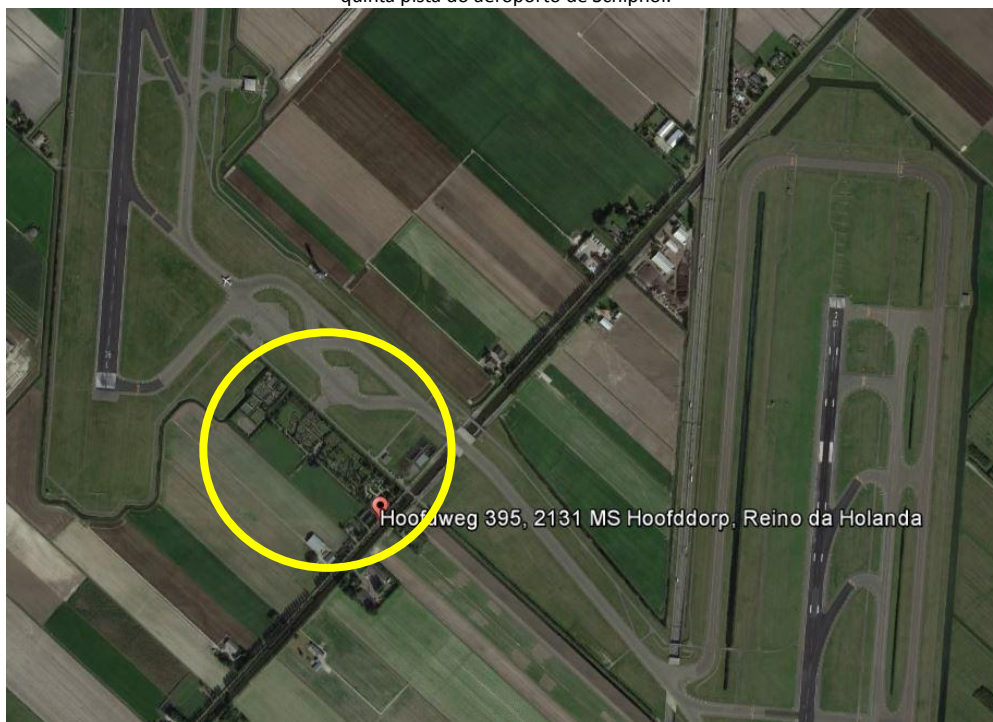
Figura 3: A Aula de Gerrit Rietveld, no cemitério de Wilgenhof



Fonte: Imagem do arquivo pessoal de Hielkje Zijlstra

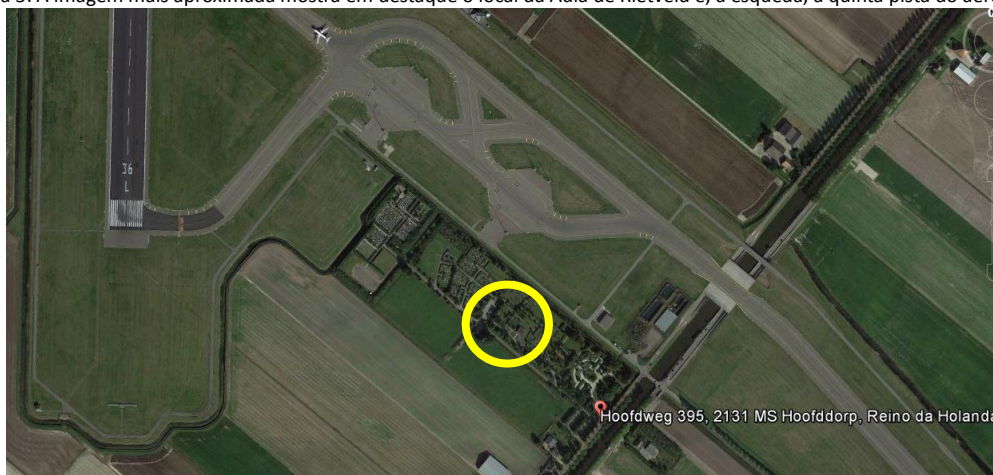
Quase quarenta anos após a inauguração, no ano de 2003, a conclusão da construção da quinta pista do aeroporto de Schiphol comprometeu o uso do cemitério e do auditório, já que o barulho do tráfego dos aviões prejudicava a realização dos funerais. Desta maneira, foi construído o novo cemitério de Meerterpen, em Zwaanshoek, a aproximadamente sete quilômetros de distância. A antiga Aula de Rietveld ficou, então, sem uso. (Figuras 4 e 5)

Figura 4: A área compreendida pelo cemitério de Wilgenhof aparece marcada em amarelo. À esquerda, nota-se a cabeceira da quinta pista do aeroporto de Schiphol.



Fonte: Imagem capturada do Google Earth editada pela autora

Figura 5: A imagem mais aproximada mostra em destaque o local da Aula de Rietveld e, à esquerda, a quinta pista do aeroporto.



Fonte: Imagem capturada do Google Earth editada pela autora

Pretendendo transferir o auditório para o novo cemitério, a municipalidade procurou a consultoria de Bertus Mulder, ex-colaborador de Rietveld, que já havia realizado a recuperação

da Casa Schröder, em Utrecht, e havia recém restaurado a Escola Badhoevedorp, também em Haarlemmermeer. Como o prédio apresentava problemas de rachaduras, vazamentos e descamação de tijolos, Mulder aconselhou reconstruir o edifício segundo suas linhas originais ao invés de tentar transladá-lo.

Realizada com base nos desenhos arquivados no *Netherlands Architecture Institute*, a reconstrução manteve a orientação solar a fim de preservar os efeitos de luz nos planos externos e internos do edifício. A imagem da capela também se manteve, mas o detalhamento técnico-constructivo foi aprimorado, principalmente no que disse respeito ao isolamento térmico, que foi adicionado tanto às paredes como ao forro. Além disso, os perfis estruturais metálicos de seção H foram substituídos por perfis duplo U. Finalmente, ao invés da camada simples envidraçada utilizada no primeiro edifício, Mulder optou pela realização da camada dupla. Houve também mudanças na implantação, já que a nova capela relaciona-se diferentemente com o espaço aberto. Em vez do acesso direto de outrora, na nova situação o pedestre deve circular o prédio antes de entrar – o que pode ser visto como uma oportunidade a mais para experienciá-lo. "A reconstrução é realizada com base nos mesmos desenhos, mas é melhor e mais bonita. Tem mais de Rietveld do que o antigo auditório em seu estado atual.", afirma Bertus Mulder (*in van Hulten, 2003, tradução nossa*)

Figura 6: Reconstrução da Aula de Rietveld, no cemitério de Meerterpen .



Fonte: Imagem do arquivo pessoal de Hielkje Zijlstra

A nova aula de Rietveld (Figura 6) foi reconhecida institucionalmente como patrimônio local, considerada monumento – segundo o documento de instrução do tombo, disponível para

consulta na internet – graças ao valor encerrado pela qualidade de seu projeto. A decisão de junho de 2008 justifica o tombamento da réplica por considerar que mantém os valores culturais e históricos e trata-se de um dos últimos projetos do renomado arquiteto. Além disso, o edifício manteve suas proporções, especificação de materiais, e percepção espacial. Trata-se de expoente da arte e arquitetura inovadoras de um tempo. O antigo auditório, por sua vez, foi demolido depois que sua réplica ficou pronta. (Figura 7)

Figura 7: A sequência de imagens evidencia a demolição da antiga Aula de Rietveld.



Fonte: Imagens capturadas do Google Earth e editada pela autora

3. REPLICAÇÃO E AUTENTICIDADE

A validade das operações de reconstrução, como esta acima relatada, não é consenso. Duas questões sobressaem dos discursos em contrário: a preocupação com a autenticidade e o suposto prejuízo do valor histórico.

A garantia da autenticidade – frequentemente associada à ideia de originalidade – acalma o medo da falsificação. Herdado do campo das artes plásticas, o medo do falso intensificou-se no século XIX, influenciando, inclusive, as recomendações institucionais a respeito da salvaguarda do patrimônio.

No século XIX a indústria da falsificação de obras de arte, e também de peças arquitetônicas, florescia na Itália e dedicava-se principalmente à exportação, ameaçando seriamente o nosso patrimônio. (...) Por este motivo específico (característico sobretudo do nosso país, rico em testemunhos de arte etrusca, grega, romana, etc.), e a justificável tensão entre os arqueólogos, Camillo Boito patrocinou nos anos 80 do século XIX uma verdadeira e própria campanha de demonização das falsificações de todos os gêneros.

(MARCONI, 2002, p. XXII, tradução nossa)

No mundo ocidental, a autenticidade de um bem se costuma atestar a partir de sua materialidade. Em arquitetura, portanto, residiria nos elementos empregados em sua construção, na pedra e na cal. Para culturas orientais, por outro lado, a autenticidade de uma edificação notável reside no conjunto de procedimentos empregados em sua construção. Assim, de tempos em tempos, palácios podem ser reconstruídos, e terem substituída sua materialidade, desde que se respeite o modo de fazer e a imagem do anterior.

A preocupação com a autenticidade não é novidade – mas também não existiu desde sempre – e, pelo menos desde o século XIX, tem acompanhado as discussões acerca da preservação do patrimônio arquitetônico. Em seu famoso texto, *The seven lamps of architecture*, de 1849, John Ruskin afirma que a falsidade depende da “intenção de enganar”. Já recentemente, Umberto Eco, enquanto disserta sobre a semiótica do falso no texto *Da Árvore ao Labirinto*, lembra que o dolo, embora usualmente associado à falsificação, não é sua condição *sine qua non* – uma vez que a “falsa identificação” pode resultar de exercício, jogo ou acaso – e que a noção de autêntico está menos relacionada à de original, e mais à de verdadeiro, indicando valor, autoridade e crédito e, não necessariamente, a origem genuína.

Evidentemente, a preocupação com a falsificação tem também sua dimensão econômica, já que a raridade e a exclusividade, desde sempre, investiram os objetos de maior valor. Livros, joias, objetos de arte, selos, são apenas alguns exemplos cuja raridade assegura-lhes o valor econômico. A esse propósito, Paolo Marconi relembra uma passagem de Umberto Eco:

O gosto pela autenticidade a qualquer custo é produto ideológico de uma sociedade mercantil (...) privilegiar o original é como privilegiar a primeira edição de um livro em relação à sua segunda edição: assunto para antiquários livreiros, não para críticos literários. (ECO apud MARCONI, 2002, p. XXIII)

Implícita na afirmação acima está a distinção entre a materialidade e o conteúdo do livro, assim como a prevalência de importância do segundo em relação à primeira. Além disso, pode-se especular que o apego à materialidade (ou à raridade) está atrelado ao interesse econômico ou fetichista, enquanto que o conteúdo desperta a atenção intelectual.

Embora a origem da “supervalorização histórica do valor de autenticidade” (MARCONI, 2002, p. 121, tradução nossa) pareça ser a preocupação com o valor econômico da obra, este não costuma ser o argumento prevalente dos que repudiam a falsificação, os quais preferem alegar que o falso tem qualidade inferior ao original.

É verdade que no campo das artes plásticas, da moda ou da tecnologia, uma falsificação, de fato, frequentemente implica perda de qualidade. Essa depreciação pode passar despercebida aos olhos dos leigos, mas não resiste à avaliação de um especialista. O que garante a autenticidade do quadro de um renomado autor, por exemplo, é o aval de peritos que investigam se a referida obra reúne as características encontradas nas demais obras do pintor em questão, em equivalente grau de excelência. Da mesma maneira, conhecidos mestres, como o já referido Auguste Rodin, não se negavam a assinar as obras de seus pupilos caso as considerassem tão perfeitas quanto as suas. O falso bem feito e, portanto, sem a depreciação da qualidade da obra “original” não precisaria ser tratado com tantas reservas.

Fato é que se a modernidade trouxe à cena a preocupação com o falso, os tempos modernos também ensejaram o surgimento de tecnologias capazes de produzir cópias tão perfeitas quanto seus originais. Não é impossível, inclusive, que determinadas cópias sejam ainda melhores que em sua origem, o que tem ocorrido no caso de filmes e faixas musicais remasterizadas, por exemplo.

A moderna capacidade de reprodução, uma vez eliminado o original, eliminou também a possibilidade de falsificação. (...) O autêntico e o falso se dissolvem numa mesma realidade. A reprodução começa a passar despercebida, se neutraliza. Incorpora-se à vida cotidiana, assimilada pelo uso e pelo costume. (DIEZ, 2008, p. 161, tradução nossa)

O que se tem verificado é que fenômeno semelhante pode vir a ocorrer no âmbito da arquitetura, haja vista os melhoramentos conferidos à réplica aqui estudada durante a etapa de adaptação do projeto às técnicas construtivas e demais contingências contemporâneas. Não se trata propriamente do restabelecimento de um estado completo que nunca existiu, como sugeria Viollet-le-Duc, mas sim, de conferir uma excelência que o original nunca chegou a ter – seja em relação à materialidade do edifício ou à sua pertinência em relação ao contexto onde está inserido.

Sobre a replicação de arquiteturas, recai ainda a pecha de que macula o valor histórico. Entretanto, desde o Culto Moderno dos Monumentos, de Alois Riegl, é possível distinguir o valor histórico do valor de antiguidade. Ambos são valores de rememoração. O primeiro está relacionado ao papel que foi representado pelo edifício na história. Edifícios como a Aula de Rietveld têm valor histórico porque reúnem uma série de características e um grau de

excelência capazes de representar exemplarmente um importante momento da história da arquitetura.

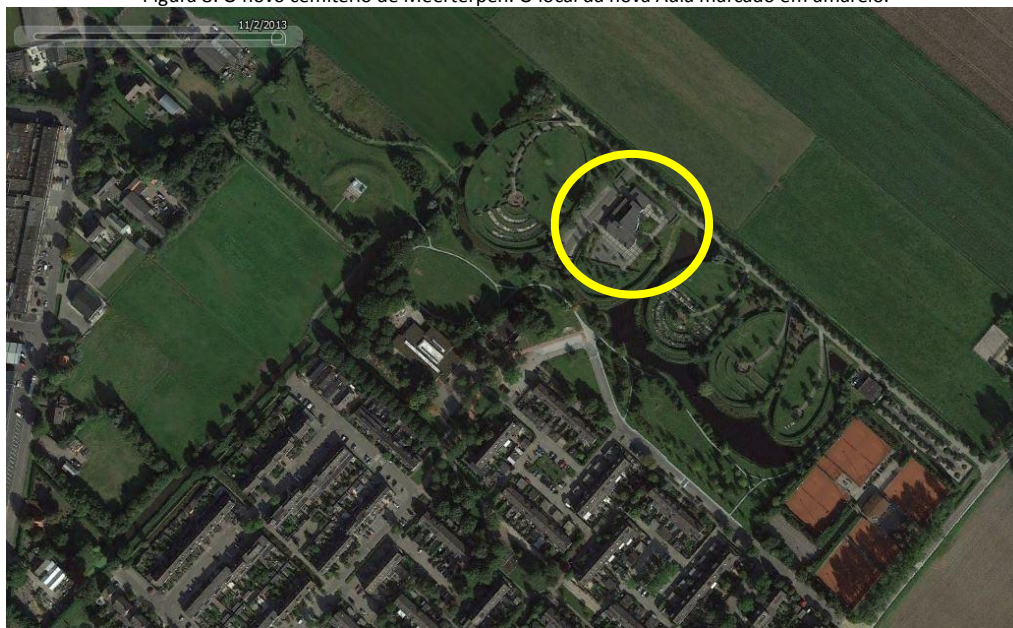
Já o valor de antiguidade, segundo Riegl, está relacionado aos indícios visíveis que revelam a idade da obra. Tais marcas podem ser de duas naturezas: evidente obsolescência do repertório formal adotado na concepção da obra; ou traços de desgaste e envelhecimento impressos sobre sua materialidade, a chamada pátina do tempo.

Logo, se a operação de reconstrução prejudica algum desses valores apontados por Riegl, certamente seria aquele relativo à antiguidade denunciada pela pátina, e não o valor histórico, já que o papel desempenhado na história por determinado edifício não se modifica ou evanesce quando de sua restituição. É bem verdade, entretanto, que a arquitetura reconstruída é ambígua do ponto de vista da classificação riegliana dos monumentos, já que mantém valores de rememoração, mas também de contemporaneidade, visto que o próprio Riegl ensina que a novidade também é um valor dos monumentos. Mas não é a ambiguidade característica do *Zeitgeist* dos novos tempos?

Há quem diga que as arquiteturas reconstruídas são incompatíveis com o Espírito da Época porque, embora construídas hoje, aparentam ser de ontem. Entretanto, convém lembrar que a pertinência entre o repertório formal e seu tempo não garante a adequação ao *Zeitgeist*, o qual deveria determinar, principalmente, a coadunação dos procedimentos adotados com os valores vigentes no tempo em que se vive.

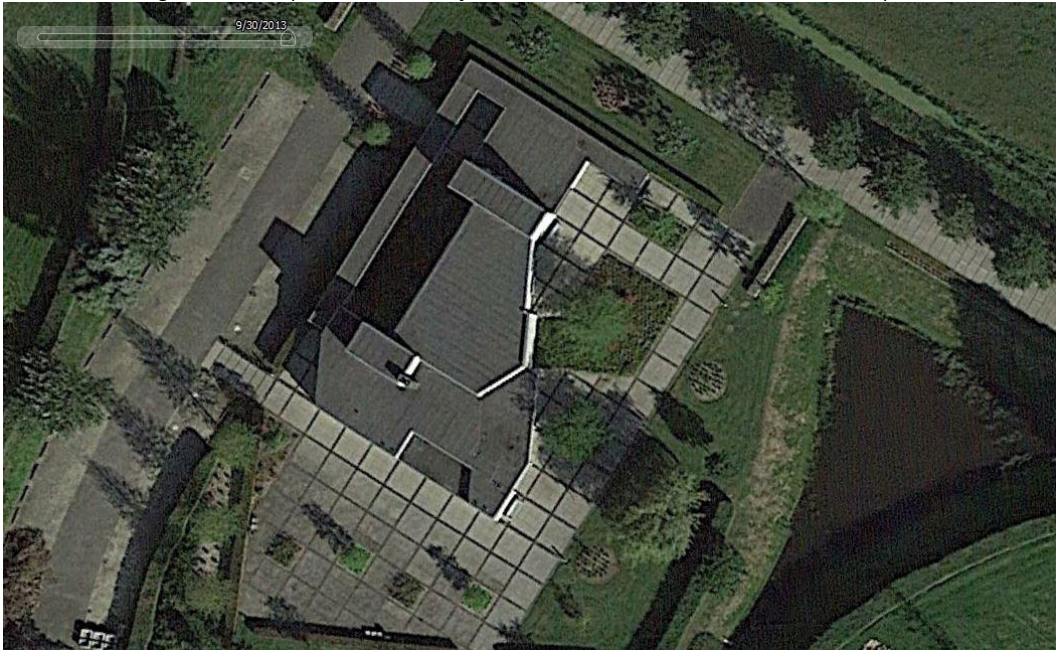
Evidentemente, a validade das arquiteturas reconstruídas tem de ser argumentada caso a caso, mas sua defesa não pode deixar de respeitar critérios similares aos que levam a crítica a destacar qualquer edifício como patrimônio. O crítico de arquitetura não é um colecionador de edifícios, com olhos embaçados por paixões e vaidades. A ele cabe informar-se suficientemente para avaliar a qualidade do resultado do projeto e da obra realizados pelo arquiteto diante das contingências a que foram submetidos, e não emitir julgamentos morais ou cultivar fetichismos.

Figura 8: O novo cemitério de Meerterpen. O local da nova Aula marcado em amarelo.



Fonte: Imagem capturada do Google Earth editada pela autora

Figura 9: Vista superior da reconstrução da Aula de Rietveld, no cemitério de Meerterpen.



Fonte: Imagem capturada do Google Earth editada pela autora

Pragmaticamente: a Aula de Rietveld manteve a mesma função e orientação solar de outrora em local próximo e análogo. (Figuras 8 e 9) O novo detalhamento técnico-construtivo é mais sofisticado, mas respeitoso em relação à imagem e à espacialidade anteriores. Se a substituição de alguns componentes e tecnologias prejudicaria a autenticidade da materialidade, o cuidado na reprodução das formas garante a fidelidade ao projeto e, portanto, o valor histórico. O próprio arquiteto Bertus Mulder lembra que o espaço conformado pelos limites do edifício era o que mais interessava a Rietveld. A materialidade ficava em segundo plano. Inegavelmente, a reconstrução da capela reoportuniza e faz perdurar sua experiência espacial, comprometida pela ampliação do aeroporto, o que parece ir ao encontro das prioridades de seu autor.

Embora este trabalho trate de reconstruções, a operação de projeto não é coadjuvante mesmo nesses casos. O patrimônio arquitetônico é monumento vivo, e como tal também está sujeito a mudanças, como a cidade que o acolhe. Daí que mesmo intervenções que visem ao restabelecimento de parte ou da totalidade de uma edificação estão sujeitas a tomadas de decisão – demandando, portanto, invenção – cujos critérios podem – e devem – variar caso a caso, de acordo com a pertinência do projeto em relação a seus condicionantes, bem como segundo as contingências do processo de concepção e construção da obra.

Restaurando seletivamente o passado notável, “mais-que-perfeito”, como presença no futuro, as operações de replicação constituem, no fim de contas, modalidades particularmente extremas de preservação do patrimônio arquitetônico. São operações eminentemente conservadoras, mas absolutamente atrevidas nas suas pretensões de desafiar, em sentido figurado, a morte e a malformação, a linearidade do tempo e a fragilidade do mundo.

O dilema sobre o caráter de rememoração ou de contemporaneidade é resolvido pela verdade: construído no período X, reconstruído no período Y, assumindo a coexistência do valor histórico do projeto com o valor de novidade da reconstrução, aceitando a postura paradoxal de quem acredita em arquitetura e não apenas no material da qual ela é feita.



AGRADECIMENTOS

Agradeço ao arquiteto Bertus Mulder pelas valiosas informações que me concedeu via emails, e à Professora da Universidade Tecnológica de Delft, Hielkje Zijlstra, pela cessão das imagens.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORONA-MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensaio sobre o projeto*. Brasília: Editora UNB, 2000.
- DIEZ, Fernando. *Crisis de autenticidad*. Buenos Aires: Donn, 2008.
- ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- EISENMAN, Peter. O fim do clássico. In: Nesbitt, K. (org). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- EVANS, Robin. *Translations from drawing to building and other essays*. Singapura: The MIT Press, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1985.
- MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto: teoria e pratica in due secoli di dibattito*. Veneza: Marsilio Editori, 2002.
- RIEGL, Alois. The modern cult of monuments. In: *Oppositions 25*. Nova Iorque: Rizzoli, 1982.
- RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007.
- VAN HULTEN, Door Machteld. Hetzelfde en toch anders. In: *Volkskrant.nl*, 12 jun 2003. Disponível em <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/755653/2003/06/12/Hetzelfde-en-toch-anders.dhtml> Acesso em 21 jul 2014.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia: Artes e Ofícios, 2000.