

O problema da reprodução de obras arquitetônicas

Beatriz Mugayar Kühl*

HERNÁNDEZ, Ascención Martínez. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. 154 p. ISBN: 978-84-9841-069-3. Resenha de: KÜHL, Beatriz Mugayar. O problema da reprodução de obras arquitetônicas.

Recentemente foi lançado, na Espanha, um livro escrito por Ascención Hernández Martínez, professora da Universidade de Zaragoza, que trata de um tema candente na atualidade: a clonagem de obras de arquitetura (*La clonación arquitectónica*, Madri, Ediciones Siruela, 2007). São abordados vários aspectos dessa problemática questão através de um texto de grande lucidez, extremamente bem fundamentado – em extensa pesquisa bibliográfica e visitas a vários dos casos abordados –, estruturado em ensaios, escritos com grande vigor, que se concatenam ao longo da obra.

A autora, na introdução, aborda o papel dos variados tipos de reprodução (réplicas, cópias, fac-símiles etc.) hoje, evidenciando que essas ações se tornaram parte de nosso cotidiano, chegando-se a extremos de a cópia assumir força tal, em alguns casos excepcionais, a ponto de fazer esquecer sua condição de reprodução e de obliterar o original desaparecido. Dado o aumento crescente do fenômeno dos casos de clonagem de edifícios de interesse histórico nas últimas décadas, ela propõe uma análise do problema como um verdadeiro movimento cujas motivações devem ser indagadas, e não apenas como se fossem fenômenos isolados. Trata-se de um "sintoma revelador de nossos valores sociais e culturais" (p.14), numa sociedade de consumo irrefreável que relativiza todos seus valores – para o bem ou para o mal – incluindo a noção de autenticidade (problema que desenvolve no terceiro ensaio no livro), propondo-se a examinar a função social e cultural dessas reproduções.

Para perscrutar o fenômeno, Hernández inicia a discussão tratando do papel das reproduções artísticas ao longo do tempo, para dar ênfase a determinados eventos que fizeram com que o exercício da cópia – que ao largo de vários séculos fez parte do processo de aprendizado de artistas –, saísse do ateliê, permeasse o panorama e o mercado das artes, e irrompesse também no campo arquitetônico. Se a

coexistência de cópias e originais na pintura e na escultura era comum, a reprodução de edifícios era fato raro, mas que se torna fenômeno crescente ao longo do século 19, muitas vezes associada a uma visão de restauração que predominou na prática naquele período na Europa: impor sobre obras existentes um estado completo idealizado que pode não ter existido nunca num dado momento, segundo a notória definição de Viollet-le-Duc, resultando em extensas reconstruções. Surgem também réplicas, como a do Partenon (não idêntica, porém) feita em Nashville em 1895, além dos edifícios feitos "em estilo", reproduzindo períodos da história arquitetônica de diversos países em eventos como as Exposições Universais.

A autora faz essa incursão também para dar subsídios ao tema do ensaio que se segue, em torno do famoso mote *com'era dov'era* (como era, onde estava) que aparece com veemência nas discussões sobre a reconstrução do Campanário da Praça de São Marcos em Veneza, no início do século passado. O campanário ruiu em 1902 e, após polêmicas, foi reconstruído de modo mimético (obras concluídas em 1912). Na verdade, porém, não foi reconstruído exatamente *com'era*, pois foram utilizadas técnicas modernas para assegurar a estabilidade da obra, que pesa duas toneladas a menos do que o original (p. 37). Apesar dos problemas resultantes dos refazimentos, ações do gênero atravessaram toda aquela centúria, reaparecendo mais recentemente em casos como a reconstrução do Globe Theater em Londres, e, de novo em Veneza, do Teatro La Fenice, que foi destruído por um incêndio em 1996. O bordão *com'era dov'era* passa a ser entoado mais uma vez pela população, resultando na reconstrução da obra (concluída em 2003), com projeto de Aldo Rossi.

Foi desconsiderada, no nosso entender, uma questão relevante, a secular noção de restauro arraigada no país, e o que se segue é incursão nossa: restaurar não é voltar ao estado original ou a uma fase anterior qualquer, pois não se considera o tempo histórico como reversível e não se pode induzir o observador ao engano de confundir uma ação de um dado presente histórico com a de outros períodos. Noção aliás, não apenas italiana, mas que aparece na primeira grande carta de restauro de cunho internacional, a Carta de Restauro de Atenas, de 1931, e é depois reiterada pela Carta de Veneza, de 1964, que é o documento-base, até hoje, do International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), órgão da UNESCO. Documento que

não deve ser confundido com cartas de comitês nacionais de restauro – a exemplo da Carta de Burra, do Comitê australiano do ICOMOS –, que de fato definem restauro como a volta a um estágio anterior, mas não são ratificadas pela Assembléia Geral do ICOMOS. Apesar do interesse que alguns desses escritos aportam sobre variados temas, suas definições estão em flagrante contradição com um amadurecimento plurissecular das noções de restauro – através da contraposição de experimentações práticas e proposições teóricas e legislativas, com numerosos exemplos ao longo do século 19 que demonstram as perdas irreparáveis (históricas, formais, técnicas, memoriais, simbólicas) que as tentativas de alterar o passado impõem – em que, no campo, não se volta a lugar nenhum, pois isso seria falsificar a história e transmitir informações deturpadas do ponto de vista da memória (individual e coletiva) e do conhecimento, em vários campos do saber.

Questões históricas de extrema complexidade foram simplificadas, como o fato de o teatro ter várias fases sucessivas e se ter optado por aquela de 1836, considerada a sua imagem mais homogênea. O exemplo do La Fenice faz

renascer alguns dos fantasmas de nosso tempo que aparecem de modo recorrente em outros casos similares: o recurso consolador, fetichista e exagerado à memória histórica coletiva, que não admite outra reconstrução a não ser a mimética [...], o temor ante a incapacidade projetual da nova arquitetura (segundo o parecer expresso por Bruno Zevi) e a destinação de exorbitantes quantias de dinheiro público a projetos pontuais como esse em detrimento de melhorias gerais mais urgentes (p. 44).

Uma questão tratada com muita atenção por Hernández é a das reconstruções pós-bélicas, evidenciando o papel do patrimônio histórico em seus aspectos simbólicos, para além dos documentais, mostrando sua importância para o restabelecimento emocional de muitas comunidades duramente afetadas pelos conflitos armados. No segundo pós-guerra, com efeito, as formas de atuar foram as mais variadas, desde a transformação de áreas destruídas em parques e praças, passando por numerosas nuances como a preservação das obras em estado arruinado – em que deveriam cumprir uma função memorial para mostrar às claras as terríveis conseqüências das guerras –, reconstruções por analogia, novas construções que retomam temas das edificações preexistentes, complementos através da distinguibilidade (entre partes

acrescentadas e remanescentes), construções marcadamente contemporâneas, até extensas reconstruções como eram, onde estavam. Um caso emblemático é o do centro de Varsóvia, devastado pela guerra e cuja reconstrução mimética, a partir de 1945, foi ação encarada como ato de cidadania. Mas uma coisa é um ato excepcional e necessário para mitigar as cicatrizes, físicas e emocionais, deixadas pelo conflito, iniciado logo após seu término; outra coisa são reconstruções defasadas de obras destruídas na Segunda Guerra Mundial várias décadas depois. Desse modo, a autora aborda em pormenores tanto o caso de Varsóvia (p. 70-77), quanto o caso da Frauenkirche de Dresden, cujas ruínas permaneceram em meio à cidade durante várias décadas despertando visões distintas ao longo do tempo por parte da população (p. 82-95): num primeiro momento, as ruínas foram encaradas como um monumento à paz; depois, entendidas como uma recordação dolorosa da guerra e demonstração da incapacidade do governo comunista em enfrentar a reconstrução; após a queda do muro de Berlim, em 1989, vista como símbolo de uma nova Alemanha e de superação de um passado recente, em que se buscava apagar as recordações dolorosas. Nesse sentido, a reconstrução da igreja, iniciada em 1995, assume um caráter marcadamente ideológico (e econômico), com intuito de reverter o tempo histórico e fazer desaparecer suas marcas. Hernández levanta questões, de extrema pertinência, sobre as quais se deveria refletir: se o estado arruinado já não havia adquirido, em si, historicidade e como tal deveria ser preservado; e se é legítimo e oportuno fazer uma seleção da história desse modo, excluindo seus aspectos obscuros e ignominiosos (p. 94).

Muitas dessas reconstruções defasadas são, na verdade, injustificadas, e sua motivação passa longe de valores verdadeiramente culturais e arquitetônicos e se volta à exploração turística, "musealizando" centros históricos. São oferecidas "versões" de obras que já existiram (ou não) e é criada uma falsa homogeneidade temporal e "estilística", fazendo com que conjuntos urbanos fiquem com uma imagem parelha mais facilmente palatável para o gosto massificado, assemelhando-os mais a parques temáticos do que a zonas vivas, em perene transformação, com suas variadas estratificações e conflitos.

Tema de enorme interesse sobre o qual ela se debruça é a reconstrução de edifícios icônicos do modernismo – no ensaio (o quinto no livro) intitulado "A clonagem

arquitetônica e o retorno da aura: a fetichização da arquitetura contemporânea" –, abordando variados exemplos, muitos dos quais na própria Espanha. Retomamos apenas um, como modo de exemplificar a problemática: o Pavilhão da Alemanha de Mies van der Rohe para a exposição Universal de Barcelona de 1929, reconstruído entre 1983 e 1986, no mesmo lugar em que se encontrava o original, por Cristian Cirici, Fernando Romas e Ignasi de Solà-Morales.

A autora não se furta a citar o parecer de Paul Philippot um dos mais notáveis teóricos da restauração da segunda metade do século passado (e início deste) que aponta o caráter de "falsas maquetes" dessas obras, pois carecem da autenticidade (material, histórica, criativa) que origina a obra de arte, processo que não pode ser reproduzido (p. 97). Outra questão que Hernández levanta é o fato de o pavilhão ser um emblema da modernidade e, por isso, ser com muita frequência explorado como cenário publicitário para diferentes produtos, induzindo portanto à reflexão sobre a banalização da arquitetura e da arte do século 20.

Apesar de os autores da reconstrução do pavilhão saberem se tratar de uma "versão" reinterpretada da obra, o objeto acabou por se tornar conhecido como "o pavilhão do Mies", o que de modo algum é; a questão se torna ainda mais problemática, desviante e perigosa quando esse tipo de ação passa a ser assemelhado a um ato de preservação.

Retomemos, pois, alguns dos dados sobre o pavilhão invocados pela autora (p. 115): a documentação remanescente da época da construção era escassa, com apenas algumas fotos em branco e preto, tomadas durante a exposição; não havia nada do projeto executivo; existiam alguns desenhos de Mies, realizados anos depois da construção. O material não era suficiente para a reconstrução e foi necessário consultar o arquivo do diretor de obras, S. Ruegenberg, que evidenciou as diferenças entre os desenhos feitos *a posteriori* por Mies e a obra executada, entre elas: os pilares não eram de aço cromado, como se tinha impressão pelas fotos; as paredes não eram constituídas de placas de mármore de 10 cm de espessura; e a cobertura, que parecia plana, de concreto armado e apoiada exclusivamente nos pilares de aço, não era nem plana, nem de concreto, nem se apoiava apenas nos pilares.

Hernández mostra, desse modo, que as qualidades exaltadas pela crítica como o conjunto de características que distinguia as obras do Movimento Moderno, neste caso não passava de aparência. Segundo o arquiteto G. Klaus König, citado pela autora, Mies não se teria ocupado da construção, que era provisória e destinada a desaparecer; seu cuidado voltou-se para o controle das fotografias que seriam divulgadas e a fortuna crítica da obra se deu através dessas imagens. Esses fatos colocam uma questão da maior importância: a reconstrução de 1986 deveria se ater à obra como de fato construída, ou à imagem da obra como perpetuada pela crítica? A opção foi pela segunda alternativa, reconstruir segundo os desenhos de Mies feitos *a posteriori*, sendo uma versão revista de como ele gostaria que a obra tivesse sido construída.

O que a autora evidencia com esse caso e que queremos ressaltar ainda mais – e isso se refere não apenas ao pavilhão de Mies, mas também a outros exemplos analisados por Hernández – é que o resultado não é o Pavilhão de Mies para a Exposição de Barcelona (que foi demolido e o tempo não é reversível), nem uma réplica dele, mas uma obra que nunca existiu sob aquela forma. Desse modo, "refaz-se" o passado através de uma imagem idealizada, suprimindo suas contradições. Chega-se, assim, a deformações de reconstruções – que podem sim ter um papel didático (mas a ser usado com muita cautela), desde que as obras reproduzidas não sejam tomadas por aquelas que lhes deram origem – que não mais se atêm ao estado "as built", mas se voltam ao estado "as published" acentuando um caráter icônico que nunca existiu, mas que foi consagrado pela crítica, passando por cima dos fatos como realmente foram. Isso conduz a um achatamento e idealização da história, procedimentos que não são jamais inócuos (e as conseqüências podem ser gravíssimas). Ou como propôs Maurizio Calvesi, analisando um texto de Max Dvořák do início do século 20, as reconstituições se colocam como uma deformação do tempo histórico, uma fuga – imprudente e apressada – para um passado mítico e anistórico (1).

Vale aqui retomar um trecho da exposição de Hernández:

Em todo caso, é nesse contexto que se deve compreender a surpreendente subversão que sofreu a teoria da negação da aura da obra de arte como resultado de sua reprodução,

exposta por Walter Benjamim em 1936. Pois, se, segundo o filósofo alemão, a cópia anulava o caráter de original da obra (o que Benjamim denomina aura), a reconstrução de certas obras arquitetônicas na atualidade conseguiu justo o contrário: reforçá-la, pois fez com que certas obras que se conservavam apenas na memória coletiva através de documentos se materializassem, transcendendo o valor documental e histórico, para converter-se em mitos de um passado que se evoca para ocultar ou encobrir as desilusões que provoca o presente. Esse processo se realiza de acordo com uma visão extremamente simplista e heróica da história e da arquitetura do século 20, que estaria integrada por uma série de personagens míticos (Le Corbusier e Mies van der Rohe), os "arquitetos-estrela", os mestres inalcançáveis, em detrimento da compreensão de processos e situações mais ricos e complexos [...] (p. 112).

Um equívoco associado às obras arquitetônicas mais recentes que notamos de maneira recorrente é – pelo fato de a documentação ser mais conspícua e, em muitos casos, ainda existir o projeto executivo – assimilar um projeto arquitetônico a uma partitura musical, que poderia ser reinterpretado numerosas vezes ao longo do tempo e em variados lugares. Como deveria saber todo aquele que já trabalhou diretamente com obras arquitetônicas, o projeto executivo, ainda que bem detalhado, jamais corresponde exatamente àquilo que foi construído de fato, pois sempre são feitos ajustes e modificações no canteiro de obras. Mesmo se a construção é feita de elementos pré-fabricados, como um "curtain wall", por exemplo – sempre lembrando que até nesse caso há variação entre o projeto e a execução das peças e a construção (2) – uma reprodução desconsidera o fato que, a partir do momento em que a obra passa a existir de fato, 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.), processos esses que não podem ser replicados; ou seja, o estado original é algo indemonstrável. Portanto, mesmo que o projeto tenha sido feito para ser reproduzido diversas vezes – o que não é o caso de numerosas obras modernas; basta pensar no projeto de Lina Bo Bardi para o MASP ou no prédio de Vilanova Artigas para a FAUUSP, que foram obras feitas para um único e determinado contexto, histórico e urbano – na medida em que a obra se materializa, existe um processo de simbiose com o ambiente em que está inserida.

Pois bem, partituras musicais também são indicativas e dão margens a interpretações variadas, o que é absolutamente legítimo no campo musical. Mas ao assimilar uma partitura musical a um projeto arquitetônico, desconsidera-se o papel da matéria para a expressividade da obra artística, diverso no campo musical e no arquitetônico. No caso da música, como explicita Brandi, a matéria (a partitura) é o trâmite (3) para a expressão artística: quando cessa a execução de uma peça musical, ou a reprodução de um cd, por exemplo, cessa também a expressão musical. Na arquitetura, como obra construída, a matéria não é o "trâmite", é o "meio" físico de expressão, que quando passa a fazer parte da realidade existencial das coisas, perdura no espaço e se modifica ao longo do tempo, interagindo com o ambiente onde se encontra. Assimilar um projeto arquitetônico a uma partitura musical é desconsiderar as respectivas relações dessas expressões com a materialidade e temporalidade, algo gravíssimo, ainda mais se essa ação for confundida com um ato de preservação.

Devemos assim refletir sobre o real papel dessas maquetes em escala 1:1 que perderam sua relação com o contexto – urbano, histórico, social, cultural, tecnológico, econômico etc. – que deram origem aos seus originais. É necessário ainda indagar a concepção de arquitetura que anima essas iniciativas, uma vez que das obras reproduzidas, além da relação com o contexto, foi subtraída também sua carga de experimentalismo e seu papel de oferecer respostas inovadoras a questões que se colocavam quando foram concebidas.

Hernández retoma questões espinhosas no seu penúltimo ensaio: "Reconstrução ou destruição, um triste epílogo para a arquitetura do século 20". Mostra, através de uma série de casos, um fato alarmante: concomitantemente à reconstrução dos edifícios icônicos, ocorre também a desaparecimento de obras importantes do século passado, por vezes sob uma indiferença generalizada. Muitas obras de interesse, de grande experimentalismo, várias das quais ainda não devidamente reconhecidas pela crítica e pela historiografia, estão desaparecendo velozmente; em alguns casos, até mesmo para ceder lugar a reconstruções de obras demolidas pertencentes a um outro passado mítico (que não o moderno). Um exemplo, entre vários, é o Palácio da República em Berlim – construído entre 1973 e 1976 por um grupo de arquitetos coordenados por Heinz Graffunder e Karl-Ernst Sfora – cuja demolição foi iniciada

em 2006 para ceder lugar a uma reconstrução do Palácio Real que ali existira antes, demolido em 1950 pelo governo da República Democrática da Alemanha por ser símbolo da casa real prussiana. Novamente, repete-se o rito de operações de "limpeza ideológica e histórica" (p. 136), de que a Alemanha unificada, mais do que outras nações, deveria ter consciência das nefastas conseqüências. Salvar esses edifícios, segundo a autora, "não é um exercício de nostalgia, mas de responsabilidade histórica" (p. 137).

Em todo o livro são postos a nu variados problemas. Ao mesmo tempo em que a autora apresenta e analisa de forma isenta as variadas formas que a clonagem arquitetônica assume, não deixa de emitir pareceres muito bem fundamentados e revelar questões subjacentes, maioria de ordem de exploração econômica, que são muitas vezes mascaradas de atos culturais. O último ensaio – "Do culto do original à ilusão da cópia" –, condensa um quadro preocupante, mas se encerra com uma grande lição que se poderia tirar desse panorama:

A dúvida, quando contemplamos esses belos edifícios, por sua vez clones de originais perdidos, é o que aprendemos, hoje, com eles. Ocultada a sua carga experimental como peças que pretendiam adaptar a arquitetura aos novos tempos, tirados fora de seu contexto físico e histórico, muitas dessas obras – em especial aquelas que reproduzem míticos edifícios do Movimento Moderno – ficaram reduzidas a uma coleção de bonitas maquetes em escala real, e se esquece que representam um decidido compromisso por parte desses arquitetos com a complexa situação do período entre guerras, quando se teceram alguns dos mais belos sonhos do homem contemporâneo. Um ensinamento que, se devidamente posto em evidência, faria dessas réplicas algo mais que bonitos objetos para o deleite estético, convertendo-as em efetivos e potentes artefatos para transformar a realidade (p. 142-143).

As questões levantadas por Hernández são de extrema relevância na atualidade e devem ser meditadas; a autora oferece importantes instrumentos para isso.

Notas

(1) Citado por CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997, p. 267. O texto de Calvesi foi escrito para o Boletim da Associação Italia Nostra em 1972.

(2) Exemplo é dado pelo arranha-céu da Pirelli de Gio Ponti, que tinha projeto executivo extremamente detalhado e, ainda assim, ao se desmontarem os painéis, verificou-se que foram feitas modificações no processo de fabrico. (cf. SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Designio*, n. 6, p. 69-86, 2006).

(3) BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 39.

Crédito

* Arquiteta. Livre Docente pela FAU-USP. Docente do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP.