

Autêntico para quem? A noção de autenticidade do patrimônio cultural na contemporaneidade

Flaviana Barreto LIRA*

Resumo: Nos últimos anos uma noção vem sendo continuamente discutida no âmbito da conservação do patrimônio cultural: autenticidade. Mesmo com os avanços alcançados, é latente a necessidade de aprofundamentos conceituais e operacionais. Nesses termos, este artigo se propõe a discutir a autenticidade na contemporaneidade na perspectiva de compreender os sentidos que vem sendo aplicada nas dimensões teórica e prática da conservação. Para tanto, o fará por meio do aporte de três distintas áreas do conhecimento que se debruçam sobre o tema: a teoria e crítica da arte, o turismo cultural e a teoria da conservação do patrimônio cultural. Com isso, pretende-se refletir sobre a autenticidade de modo a compreender suas diversas facetas, sentidos e, em especial, seu papel na teoria contemporânea da conservação. Valendo-se dessas distintas visões, foram obtidos subsídios para se identificar questões emergentes sobre a autenticidade que precisam ser consideradas ao empregá-la na prática da conservação do patrimônio cultural.

Palavras-chave: Autenticidade. Teoria e crítica da arte. Turismo cultural. Teoria da conservação. Desafios contemporâneos.

Authentic for who? The authenticity notion of the cultural heritage on the contemporaneity

Abstract: In the area of conserving the cultural heritage, there is one concept that has been continuously discussed throughout the last years: authenticity. Even with the advances in constructing more substantial levels of understanding of this concept and in how verification should be performed, there is still a latent need for further probing down into what underpins it. This paper sets out to discuss authenticity in the contemporary world, in the perspective of understanding the meanings that have been applying in the theoretical and practical dimensions of conservation. To overcome the conceptual limitations identified in the area of urban conservation, it was essential to establish three other areas of study that ponder on

*Professora Doutora - Departamento de Projeto, Expressão e Representação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil. Instituto Central de Ciências - ICC Norte - Gleba A, Campus Universitário Darcy Ribeiro - Asa Norte - Caixa Postal 04431, CEP: 70842-970 - Brasília / DF.

these and bring insights into this topic: the theory and critique of art, the cultural tourism and the theory of cultural heritage conservation. As a result of this study, it was hoped to identify emerging questions about the authenticity that need to be considered when using it in the practice of conservation of cultural heritage.

Keywords: Authenticity. Theory and critique of art. Cultural tourism. Theory of conservation. Contemporary challenges.

1 Introdução

A noção de autenticidade passou a figurar nas discussões referentes à conservação do patrimônio cultural a partir da publicação da Carta de Veneza, em 1964. Todavia, se se pode apontar um marco temporal em que essas discussões assumiram proporção global, ele se localiza no ano de 1977, quando a UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) passou a exigir que os bens culturais, em processo de reconhecimento como Patrimônio da Humanidade, fossem submetidos a um “teste de autenticidade”.

A intenção original da UNESCO, como informam Bernd von Droste e Ulf Bertilsson (1995), era assegurar que tais bens correspondessem a um sentido exato de autenticidade em termos históricos e materiais, garantindo que cópias ou reconstruções modernas não fossem tomadas como obras genuínas e erroneamente incluídas na Lista do patrimônio mundial. Todavia, o debate suscitado assumiu dimensões muito mais complexas, não se limitando à definição de procedimentos objetivos para distinguir bens culturais originais de falsificações.

Uma razão central estava por trás da amplitude tomada pelas discussões sobre a autenticidade: a missão da UNESCO voltava-se para a proteção do patrimônio de valor excepcional em todo o mundo; no entanto, sua concepção de autenticidade, tida como excessivamente materialista, não contemplava a diversidade de bens e expressões culturais que, potencialmente, poderia vir a ser considerada Patrimônio da Humanidade. Sobre esse assunto, Loretto (2016) analisa:

Muitas das críticas externas sobre os entendimentos da integridade, autenticidade e significados decorrem da percepção da homogeneização e do achatamento desses critérios de seleção e de tutela, como pontuado pelo cientista social Ferdinand de Jong e pelo antropólogo Michael Rowlands no livro *Reclaiming Heritage. Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Esses autores comentam que isso resulta em uma burocratização patrimonial que não abre espaço para a existência de algo “alternativo” na lista, ainda que ela pretenda ter uma abrangência global. Algo tratado pelo historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes como

“ciladas da lógica universal”, ao pressupor que coisas possam ser perfeitamente regidas por lógicas estranhas ao contexto socioespacial envolvido. (LORETTO, 2016, p. 19).

Em países asiáticos, como a China e o Japão, a manutenção dos ritos e das tradições artesanais, bem como de seus artífices responsáveis, é o que de mais relevante se tem a preservar (MARTÍNEZ, 2007). Em países africanos, a utilização de materiais frágeis nas construções tradicionais demanda contínuas e periódicas substituições. Em países ocidentais, cidades destruídas durante a Segunda Guerra Mundial, como Varsóvia e Elblag, foram reconstruídas, buscando o máximo de fidelidade com o que existia anteriormente, como forma de resgatar as identidades e referências perdidas.

Tomaszewski (2004), ao buscar compreender a fonte dessa abordagem “materialista” ocidental, afirma ser ela derivada da tradição cristã do culto à relíquia. De acordo com o autor, inicialmente limitada ao corpo dos mártires, essa forma de culto ampliou gradualmente seu escopo e passou a incluir objetos conectados a pessoas sagradas, como o próprio Jesus, e a lugares onde estiveram essas pessoas. Desse modo, elementos arquitetônicos passaram a obter também o *status* de relíquia, por serem testemunhos da vida humana dessas pessoas. Uma expansão importante, e ao mesmo tempo uma secularização das relíquias arquitetônicas, ocorreu a partir do Renascimento italiano, quando humanistas resgataram ruínas da antiga Roma pagã. Para Tomaszewski (2004), é aí que está a raiz do *culto ocidental* à autenticidade da substância material (LIRA, 2010).

Assim, à inegável legitimidade de ser incorporada à visão da UNESCO a pluralidade dos olhares, associou-se um processo, que tomou forma nas últimas décadas, de negociação dos valores absolutos. Como aponta Martínez (2007), se não há história, mas interpretações da história, tampouco poderia existir uma autenticidade absoluta, e, sim, diferentes entendimentos a seu respeito (LIRA, 2010).

A teoria da conservação do patrimônio cultural, como não poderia deixar de ser, reflete tais transformações e vem passando por um processo de ampliação do seu escopo e de amadurecimento, que pressupõe a superação de valores absolutos, estando profundamente vinculada à relação estabelecida entre o sujeito (homem, comunidade) e o objeto (bem cultural).

O ano de 1994, com a realização da Conferência de Nara sobre autenticidade, no Japão, pode ser entendido com o marco na discussão e reelaboração do entendimento de autenticidade. Os resultados, em linhas gerais, trouxeram duas *inovações*. A primeira foi reconhecer que a diversidade das tradições culturais é uma realidade e exige o respeito de todos os aspectos inerentes a seus sistemas de pensamento. A segunda tratou da redefinição dos atributos de autenticidade inicialmente estabelecidos pela UNESCO, bem

como da inclusão de novos atributos de natureza não material e dinâmica: *forma e projeto, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, bem como outros fatores internos e externos.*

O desafio conceitual e operacional frente à diversidade de culturas não é o único que emerge ao se discutir a noção de autenticidade aplicada ao patrimônio cultural. Em sua gênese está uma vinculação íntima com a integridade, noção igualmente central no âmbito do patrimônio da humanidade, e que torna difícil a distinção entre uma e outra.

A grande proximidade entre os atributos de autenticidade estabelecidos pela UNESCO com aqueles propostos em 1995 pelo *National Park Service* dos Estados Unidos, para avaliar a integridade dos lugares históricos (localização, projeto, entorno, materiais, técnicas construtivas, sentimentos e outras associações) em processo de registro, retrata esse aspecto. Sobre esse assunto, Loretto (2016), ao relatar o encontro da UNESCO que antecedeu a publicação do primeiro Guia Operacional do Patrimônio da Humanidade dispõe:

No mesmo encontro de março de 1977, também se decidiu reduzir os elementos de avaliação da integridade por quatro indicadores de autenticidade, reconhecendo ainda que tais aspectos deveriam ser entendidos e tratados como um composto. Assim, a avaliação da localização, design, ambiente, materiais, trabalho humano, sentimentos e associações da integridade foi rapidamente transformada no teste de autenticidade quanto ao design, ambiente, materiais e trabalho humano. Os aspectos de localização, sentimentos e associações foram tidos como irrelevantes, naquele momento, na avaliação do patrimônio. Os critérios de excepcionalidade – assim como os de julgamento da autenticidade – emergidos do encontro foram apresentados no texto final do guia operacional de 1977. (LORETTO, 2016, p. 157).

A partir do ano de 2005, a verificação da integridade passou igualmente a ser condição exigida pela UNESCO para inclusão de bens na WHL. Sobre a noção, o Guia Operacional do Patrimônio Mundial (2013) informa:

Integridade é uma medida da inteireza e de estar intacto do patrimônio natural e/ou cultural e seus atributos. Examinar as condições de integridade requer que se acesse a extensão na qual o bem: a) inclui todos os elementos necessários para expressar o seu valor universal excepcional; b) seja de dimensão adequada para assegurar a completa representação das características e processos que atribuíram a esse bem significado; c) tenha sofrido efeitos adversos do desenvolvimento e/ou por negligência (UNESCO, 2005, p. 22, tradução nossa).

Buscando apontar as distinções entre as duas noções, Silva (2012) sugere que a integridade está relacionada à completude, ao caráter intacto, à continuidade do contexto. A

autenticidade, por sua vez, está relacionada à genuinidade do material, à genuinidade da organização do espaço e da forma, à genuinidade da função.

Se por um lado não há dúvida de que os conceitos de autenticidade e integridade diferem entre si, por outro parece claro haver sobreposições que precisam ser clareadas para melhor compreensão e operacionalização dessas noções no âmbito da conservação de bens culturais.

Nesse sentido, o presente artigo se propõe a discutir a autenticidade na contemporaneidade na perspectiva de compreender os sentidos que vem sendo aplicada nas dimensões teórica e prática da conservação do patrimônio cultural. Para tanto, partirá do aporte de três distintas áreas de estudo que se debruçam sobre o tema: teoria e crítica da arte, turismo cultural e teoria da conservação.

Com isso, pretende-se que, a partir de visões, em um primeiro momento, fragmentadas e aparentemente desconexas, refletir sobre a autenticidade de modo a compreender suas diversas facetas, sentidos e qual seu papel na teoria contemporânea da restauração. Desde já, o que se pode afirmar é que a contribuição mais significativa trazida por essas áreas é iluminar a importância da relação entre as pessoas e as obras de artes/bens culturais na percepção da autenticidade.

Para tanto, este artigo encontra-se estruturado em duas partes. Na primeira será realizada a incursão teórica sobre autenticidade em cada uma das três áreas de estudos mencionadas; mais breve na teoria e crítica da arte e no turismo cultural, com mais profundidade na teoria da conservação. Importa ressaltar que a questão já introduzida sobre as similitudes e distinções entre autenticidade e integridade será retomada nesse momento. A parte seguinte buscará sintetizar e confrontar os distintos olhares sobre a autenticidade, buscando ainda identificar questões emergentes sobre essa noção na contemporaneidade que precisam ser consideradas ao empregá-la na prática da conservação do patrimônio cultural.

2 Autenticidade: construindo um quadro teórico sob uma ótica multidisciplinar

Antes de iniciar as discussões teóricas baseadas na ótica de cada uma das referidas áreas de estudo, é importante compreender as transformações de significado pelas quais a noção de autenticidade passou ao longo do tempo.

As discussões sobre o tema como hoje são conduzidas, seja relacionadas com o *ser humano*, seja relacionadas com os *artefatos* por ele produzidos, só se tornaram possíveis com a ruptura de paradigmas por que passou o homem moderno, quando a verdade deixou de ser dada e passou a ser construída. Harvey (2004) afirma que a autenticidade se tornou,

então, um conceito negociável e autorreferente, não inerente à natureza, mas uma construção da cultura, isto é, algo sentido pelo indivíduo e moldado, ao menos parcialmente, pela sua cultura.

O homem passou a ter o direito, então, de perseguir a autenticidade, posto ser essa uma forma potencial de alcançar a liberdade pelo exercício da livre escolha. Cada ser humano deve descobrir o que significa ser ele mesmo; todavia, tal descoberta não pode ser alcançada pela consulta a modelos preexistentes, mas pela forma como expressa, com a fala e com os atos, sua essência. O homem autêntico é aquele que apresenta uma coerência moral com suas escolhas de vida.

Em sua livre busca, o homem também encontrou na arte um dos veículos de expressão de sua essência. Taylor (2003), ao tratar da questão, traz uma contribuição significativa, quando afirma que a criação artística é o modelo paradigmático por meio do qual as pessoas alcançam um autoconhecimento.

Pode-se assim afirmar, que a autenticidade envolve não apenas criação e construção, mas também descoberta, originalidade e, frequentemente, oposição às regras da sociedade e até potencialmente ao que se reconhece como moralidade. Mas também é verdade, segundo Taylor (1992), que a autenticidade requer o acesso aos seus horizontes de significância, de outro modo, a criação perde o embasamento que pode “salvá-la da insignificância”.

Nesse sentido, Evaldo Coutinho (1998), ao discorrer sobre o processo da criação artística, oferece uma contribuição interessante:

[...] o processo de criação normalmente nunca se concretiza sem a concomitante interveniência de um ser, ou de seres, cujo gosto é levado mentalmente em conta a fim de ter o autor, com a satisfação, ainda imaginária, desse gosto, a certeza de que a sua obra alcançará o êxito pretendido. (COUTINHO, 1998, p. 70).

Portanto, a busca da autenticidade por meio da arte não é só um ideal a ser alcançado individualmente pelo artista, pautado em suas próprias leis, mas algo que pode ou não ser reconhecido por uma sociedade em uma dada obra. Do mesmo modo como sucede aos seres humanos, esse reconhecimento, que a validará ou a refutará como autêntica obra de arte, é pautado em um juízo intersubjetivo.

Para além disso, a autenticidade nas obras de arte não diz respeito unicamente ao momento de seu reconhecimento como objetos artísticos: é uma questão que permeia toda a existência desse objeto. Isso porque, enquanto a autenticidade expressa com o falar e o agir só dura o tempo da vida humana, as obras de arte existem de modo autônomo em relação ao seu criador.

Nesse sentido, as discussões sobre o assunto não se esgotam no que foi até então tratado. Elas vão além e estão presentes em distintas áreas de estudo que, de diferentes maneiras, tratam dos objetos artísticos, sejam eles pintura, escultura, seja arquitetura, como será visto nas seções subsequentes.

2.1 A autenticidade na Teoria e crítica da arte

Denis Dutton (2003, p. 258), em seu artigo “*Authenticity in art*”, afirma que autenticidade é uma *dimension word*, o que significa, “[...] um termo cujo significado é incerto até que se saiba a que dimensão se refere [...]”.

Segundo Dutton (2003), apesar dos diferentes modos nos quais a noção de autenticidade é aplicada, no campo das artes, as discussões, de uma forma geral, giram em torno de dois entendimentos para a noção: um primeiro, denominado *autenticidade nominal*, relaciona-se com a identificação correta das origens, autores, ou proveniência de uma obra de arte, e assegura, como o termo implica, que um objeto da experiência estética está denominado corretamente; e um segundo, que se volta para o caráter de um objeto como uma expressão verdadeira de valores e crenças de um indivíduo ou uma sociedade, denominada por Dutton (2003) de *autenticidade expressiva*.

Argan (2005), ao tratar das obras de arte, demonstra um entendimento semelhante ao expresso por Dutton (2003), quando dispõe que:

A informação abundante e exata ajuda sem dúvida a formular, mas não resolve o problema do significado e do alcance de um fato. [...]. É comum, de resto, a distinção entre uma história externa, que verifica a consistência dos fatos e reúne e controla os testemunhos, e uma história interna, que encontra os motivos e os significados dos fatos na consciência de quem, de uma maneira ou de outra, os viveu. Também no estudo das obras de arte, todos admitem que a investigação filosófica ou erudita, ocupando-se especialmente de verificar ou restituir a autenticidade dos textos e das fontes, não seja um fim em si mesma, mas um elemento preparatório e auxiliar da verdadeira pesquisa histórica, que se propõe a interpretação dos significados e dos valores. (ARGAN, 2005, p.14-15).

Aprofundando a discussão sobre as referidas dimensões, pode-se entender que a autenticidade nominal está associada à compreensão da obra como objeto produzido por um dado artista em determinado tempo e lugar. Para tanto, informações sobre as intenções desse artista ao produzir a obra, as técnicas utilizadas, o entendimento de arte que o guiou, a forma como o público na época interpretou a obra, entre outras questões, são aspectos a serem conhecidos para se compreender e denominar corretamente uma dada obra.

A verificação da autenticidade nominal é uma questão predominantemente empírica, baseada em uma série de procedimentos técnicos e científicos objetivos, aplicados por especialistas tanto da História da Arte, como da Química, Física e outros campos.

A autenticidade expressiva, por sua vez, refere-se menos ao fato em si e mais aos significados emergentes da obra de arte. Conforme informa Dutton (2003), essa é uma questão muito mais contenciosa e que envolve distintos julgamentos. Isto porque, a autenticidade da obra de arte também está relacionada com o fato de ser ela uma expressão genuína de seu autor, isto é, uma forma pessoal e original de expressão, por meio da qual o artista é verdadeiro com sua própria essência. Uma obra possui autenticidade expressiva enquanto puder se *expressar* dessa forma.

Para ilustrar o significado da autenticidade expressiva, Dutton (2003) cita o exemplo do artesanato do povo *Huichol*, habitantes do noroeste do México. Os objetos produzidos mais recentemente, para serem vendidos aos turistas, apresentam-se distintamente das formas artísticas tradicionais desse povo. As cores, as formas e os materiais utilizados são inteiramente distintos daqueles observados nos objetos anteriormente produzidos e destinados aos próprios *Huichol*. Essa mudança não foi resultante de uma transformação “orgânica” dos próprios costumes desse povo, mas da necessidade de alguns *Huichol*, residentes em Guadalajara, de obter uma forma de sobrevivência financeira. Segundo o autor, ainda que sejam produzidos por *Huichol* e retratem episódios da mitologia tradicional desse povo, os objetos, como hoje são elaborados, representam valores estranhos a essa cultura, não mais representando seus medos, sonhos, gostos, obsessões. Além disso, mesmo os artesões que os executam não têm uma relação de identidade com eles. Nesse sentido, não se pode dizer que tais objetos possuem autenticidade expressiva.

Dutton (2003) levanta outro aspecto que considera imprescindível para a discussão da autenticidade expressiva: a contribuição do público (*audience*) no estabelecimento do significado da obra de arte.

Buscando esclarecer essa vinculação, Dutton (2003) cita o exemplo da Ópera Scala de Milão. Segundo o autor, além do enorme universo de profissionais, de diversas formações, envolvidos na construção de uma ópera, há outro universo paralelo formado por aquelas pessoas que criticam e estudam o que é produzido pela companhia, como jornalistas, pesquisadores, escritores e artistas. O autor sugere que se imagine o que aconteceria se essa audiência nativa, formada por italianos e outros europeus, fosse alterada, e que os jornais e estudiosos parassem de tratar da questão. E que, no lugar do público nativo, fossem colocados estrangeiros, que apesar de encantados com a experiência de ver a ópera, não tivessem nem a cultura rotineira de assistir a ela, nem uma postura crítica em relação ao que se está vendo. A perda da *tradição crítica viva* daqueles

que por séculos têm a cultura de assistir à ópera traria, como consequência, segundo Dutton (2003), o declínio do Scala.

Tratando da complementaridade das dimensões nominal e expressiva da autenticidade, Dutton (2003) defende que as correntes que veem a arte apenas como um meio de fruição estética, sem qualquer preocupação com sua origem, são insatisfatórias. Isso se justifica quando se considera que, se as obras de arte são reconhecidas como tal por despertar somente um sentido formal, estético ou decorativo, deixa de ser necessário o estabelecimento de seus contextos humanos ao longo do seu desenvolvimento, ou até mesmo de distingui-las de objetos naturais similares, como as flores ou as conchas marítimas.

Constata-se, assim, que as duas dimensões da autenticidade relacionadas com a arte dizem respeito à sua própria condição de objeto, constituído por uma estrutura física ou material e por uma rede de significados e valores atribuídos pelo seu público.

2.2 A autenticidade no Turismo cultural

Ao tratar a noção de autenticidade dentro dos textos que se debruçam sobre o Turismo cultural, Jamal e Hill (2004) informam que a discussão foi iniciada na década de 1970 com a publicação do livro “*The Tourist*”, de D. Mac Camell.

Denslagen (2001), em seu texto “*The artificial life of heritage*”, ilustra o modo como a indústria do turismo interpreta o patrimônio cultural e, conseqüentemente, sua autenticidade, ao dispor que:

[...] No Museu Patan [Nepal] nós vemos o Oriente como a maior parte dos turistas gostaria de ver: uma cena pitoresca do passado, polida e refinada, sem a poluição visual da vida diária da qual dificilmente se escapa no lado de fora do museu [...]. (DENSLAGEN, 2001, p. 117, tradução nossa).

Harvey (2004), ao analisar a relação entre a experiência dos visitantes de um parque histórico, palco de eventos da Guerra Civil norte-americana, e a autenticidade do lugar, observa que essa não diz respeito ao acesso à genuinidade e à verdade do objeto em si, mas à forma como o visitante a *percebe*.

Portanto, nessas abordagens, há uma grande ênfase na importância da *percepção da autenticidade*, mais do que na *autenticidade da matéria* propriamente dita. Por essa razão, dentro do turismo do patrimônio cultural, métodos como o do planejamento interpretativo se apresentam como um veículo fundamental para que se promova a

transmissão dos acontecimentos históricos e dos significados relacionados com o patrimônio cultural.

Burnett (2004), ao discorrer sobre a questão da autenticidade, valendo-se da ótica do Turismo cultural, contesta a visão que vê a indústria do turismo como algo que distorce e manipula a autenticidade do patrimônio para torná-lo mais facilmente consumível. Para ela, é a forma como a conservação trata o patrimônio que é equivocada, elitista e excludente.

Ainda que essa seja uma discussão importante, a abordagem da autenticidade do patrimônio cultural pelo turismo não se limita a expor essa polarização de posturas. As discussões vão além e possibilitam um entendimento de como a experiência do autêntico pode ser tão legítima quanto a comprovação da autenticidade da matéria.

Ao discorrer sobre a vinculação entre percepção, autenticidade e turismo, Harvey (2004) procede a uma revisão bibliográfica, com base na qual identifica três abordagens ou focos conceituais distintos para a autenticidade: autenticidade objetiva (*objective authenticity*), autenticidade construída (*constructive authenticity*) e autenticidade subjetiva (*subjective authenticity*).

É interessante constatar que, em outros dois textos consultados sobre o tema, o de Jamal e Hill (2004) e o de Burnett (2004), são identificadas as mesmas abordagens para a autenticidade, embora apareçam com denominações distintas daquelas adotadas por Harvey (2004).

De acordo com Harvey (2004), os objetos, lugares ou pessoas considerados genuínos ou verdadeiros são por si percebidos como detentores de **autenticidade objetiva**. São autênticos pela natureza de suas qualidades inerentes, ou porque isso foi estabelecido por especialistas, como historiadores e gestores. Esse entendimento, portanto, foca os aspectos objetivos ou materiais do patrimônio.

No planejamento das atrações turísticas, a autenticidade objetiva é oferecida ao visitante por profissionais especializados, como historiadores e administradores, ou seja, o turista não está engajado na identificação e construção dessa forma de autenticidade.

Harvey (2004) afirma que a autenticidade objetiva não é a única abordagem conceitual utilizada atualmente por pesquisadores do lazer. Muitos estudiosos entendem que o original nunca existiu. Em outras palavras, a autenticidade é construída pela sociedade ao longo do tempo e não algo que existe *a priori* (HARVEY, 2004). Ou seja, aquilo que é considerado autêntico é embasado em normas e relacionamentos sociais e culturais (BURNETT, 2004).

É em razão dessa abordagem que se fala em **autenticidade construída**, pautada no entendimento de que a autenticidade do objeto, ambiente ou lugar é o resultado de uma construção social. Assim, qualquer objeto, evento ou experiência pode tornar-se autêntico

com um tratamento adequado de comunicação. Por meio desse processo, produtores culturais podem criar produtos *autênticos* para o mercado, sendo estritamente guiados pelo que os consumidores desejam ao buscar a autenticidade (BURNETT, 2004).

Em Sydney, Austrália, uma grande campanha publicitária transformou um determinado local, *The Rocks*, em símbolo da história desse país, com o objetivo de atrair turistas e visitantes e, conseqüentemente, também dinheiro. Com o tempo, *The Rocks* se transformou em um autêntico símbolo australiano. A *Disney World* nos Estados Unidos se constitui também um exemplo em que a autenticidade foi construída, pois, com a apropriação cultural ao longo do tempo, tornou-se um cenário autenticamente norte-americano.

Para Jamal e Hill (2004), essa abordagem da autenticidade, denominada por eles de construtiva (ou sociopolítica), pode surgir a partir de negociações sociais, econômicas e políticas.

A terceira e última abordagem da autenticidade identificada por Harvey (2004) é a **autenticidade subjetiva**. Nesse caso, a autenticidade é entendida como algo subjetivo, ou seja, cada indivíduo sente a autenticidade de forma própria.

A ideia subjacente a essa abordagem é que nunca houve algo intrinsecamente autêntico, pois a autenticidade está inteiramente na mente de quem observa. Como o indivíduo está em constante mudança, a autenticidade passa a ser fruto também de um sistema de valores individuais que sempre se transforma.

A análise das três abordagens da autenticidade identificadas pelos autores discutidos permite constatar que, na ótica do Turismo cultural, a autenticidade é algo intimamente ligado à relação de percepção estabelecida entre o sujeito e o objeto, entre o homem e o bem cultural. Ao passo que na Conservação urbana a *medida* da autenticidade costuma ser o bem cultural em si, no Turismo cultural, a *medida* é a experiência que o bem proporciona às pessoas.

A vinculação entre patrimônio, autenticidade e experiência, subjacente ao pensamento de todos os estudiosos do turismo e lazer analisados é, inegavelmente, relevante. Nesse sentido, Gyimóthy e Johns (2006, p. 241) trazem uma contribuição definitiva ao assunto quando argumentam que os defensores do patrimônio, no campo da conservação, entendem que ele deve “[...] representar uma aparência precisa do ‘passado’ que só pode ser apreciada em um modo (racional e intelectual)”:

Entretanto, da mesma maneira que não há nenhum passado absoluto ou retificação do passado, não podem ser descritas produção de patrimônio e concepção simplesmente como um fluxo de uma só via de conhecimento. O campo da conservação negligencia o fato que o prazer do patrimônio

também é uma atividade auto-refletiva, e que visitantes podem criar vínculo emocional e conexões de empatia com a época que é representada. Isto não pode acontecer se o patrimônio só é concebido como 'genuíno' com artefatos e informação estéril, de forma que toda a experiência de visita é uma imagem *in vitro* do passado. (GYIMÓTHY; JOHNS, 2006, p. 241).

À vista do apresentado, é particularmente interessante observar que aquilo que se almeja, ao planejar o turismo do patrimônio cultural, é fornecer aos visitantes uma experiência autêntica. O fato de o bem cultural ser materialmente genuíno corrobora para esse fim, mas não é o definidor do sucesso. O importante é que as pessoas sintam que estão vivenciando algo autêntico, por meio do contato com a história do local ou com uma cultura diversa da sua. O grande peso dado à experiência do autêntico no planejamento turístico como se pôde observar, é algo que provém de um entendimento comum a muitos dos autores consultados e que, de fato, corrobora a discussão sobre o excessivo *apego* à matéria no âmbito das instituições de salvaguarda, a exemplo da UNESCO. A única ressalva que se precisa fazer a essa preeminência do entendimento da autenticidade calcado na sensação do autêntico, é que as sensações são manipuláveis. E, se podem ser manipuladas a ponto de a autenticidade material não ter qualquer importância, não mais se trata de um turismo, de fato, cultural.

2.3 Autenticidade na teoria da conservação

Utilizando o entendimento de Lowenthal (1999), a autenticidade é um conceito em contínuo fluxo. Com o passar do tempo, novos entendimentos sobre a autenticidade do patrimônio vão surgindo e, em grande parte das vezes, a validade das anteriores passa a ser questionada.

Uma forma de intervenção antes considerada como adequada para a garantia da autenticidade de um bem é mais tarde vista como um exemplo de subversão do autêntico. Lowenthal (1999, p. 5), ao tratar dessa questão, pergunta: “Quantas igrejas barrocas [...] foram destruídas em nome da autenticidade?”.

Ao tratar da restauração e das mudanças de abordagem no tempo, Muñoz Viñas (2004) afirma que esta não é uma atividade neutra ou transparente para o objeto; ao contrário disso, sempre traz um impacto sobre sua evolução e implica a realização de uma série de escolhas tanto técnicas quanto ideológicas. Isso porque, segundo o autor, restaura-se para as pessoas, não para os objetos.

Quando se analisa a obra de estudiosos do patrimônio desde o século XIX, percebe-se claramente a validade do argumento de Lowenthal (1999) e Muñoz Viñas (2004). A

verdade para cada um deles manifesta-se de forma bastante distinta quando expõem seu entendimento sobre os edifícios antigos e as formas de neles intervir.

Na obra “As Sete Lâmpadas da Arquitetura”, publicada originalmente em 1849, de John Ruskin (2008), por exemplo, pode-se depreender que a ideia de verdade estava relacionada com a transmissão no tempo do modo como o edifício foi projetado e construído originalmente. Buscava-se o respeito “sociomoral” para com o trabalho do construtor. O respeito pela matéria da obra era uma consequência disso.

Já na obra “Restauração” (2000), a abordagem de Viollet-le-Duc vincula o entendimento de verdade em relação ao restauro, à ideia de busca pelo *modelo ideal*, sobrepondo-se ao respeito pela originalidade do projeto e do edifício.

Camillo Boito (2003), por sua vez, consolida o chamado “restauro filológico”, que dava ênfase ao valor documental do edifício. Em sua abordagem, a busca da verdade por meio do restauro de um edifício estava associada à garantia de sua inteligibilidade enquanto documento histórico por meio do qual fosse possível ter acesso às marcas deixadas pelo tempo.

Cesare Brandi (2004) é o primeiro autor a relativizar o entendimento de verdade em relação à obra e ao restauro, ao vincular a intervenção ao que cada obra de arte impõe. Pode-se dizer que, em Brandi (2004), a verdade em relação ao restauro diz respeito a dois aspectos principais: ao fato de a obra de arte ser única, autorreferente, por isso qualquer julgamento sobre genuinidade e verdade só pode ser feito em relação à própria obra; a restauração é um ato que se situa no presente, isto é, não pode presumir nem o tempo passado como reversível, nem a abolição da história.

No período pós-guerra, considerando-se o desafio de restaurar o patrimônio destruído, a discussão sobre a noção de autenticidade relacionada ao patrimônio cultural é iniciada. A Carta de Veneza de 1964 é o primeiro documento internacional a citar explicitamente essa noção. Todavia, o faz exclusivamente em seu preâmbulo e sem maiores precisões conceituais.

No ano de 1977, como explicitado, a UNESCO incluiu um “teste de autenticidade” como uma das condições qualificadoras para a inscrição de um bem cultural na Lista do patrimônio mundial, devendo esse ser avaliado com base em quatro aspectos: projeto (*design*), material (*materials*), técnicas construtivas (*workmanship*) e entorno (*setting*). A partir dessa exigência por parte da UNESCO, muitas pesquisas e discussões foram realizadas.

Uma dessas discussões foi levantada em 1985 pelo geógrafo David Lowenthal, em seu livro “*The past is a foreign country*”, no qual dispõe que os quatro critérios de autenticidade estabelecidos por esse organismo internacional, por dizerem respeito

exclusivamente à sua dimensão material, não eram suficientemente representativos da cultura de outros povos.

Foi no bojo dessas discussões que foi realizada a Conferência de Nara sobre autenticidade, no ano de 1994. Como visto na introdução, ainda que a publicação do Documento de Nara (LARSEN, 1995) tenha trazido avanços, eles não foram suficientes no sentido de tornar o entendimento da autenticidade mais claro e mais facilmente operacionalizável. Contribuições mais substanciais em relação à discussão sobre autenticidade têm sido mais frequentemente produzidas por pesquisadores que se dispõem a discutir criticamente a visão adotada pela UNESCO, propondo formas alternativas de leitura do tema.

Paul Philippot (2002), em seu artigo “*La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione*”, ao analisar o entendimento expresso tanto nos documentos da UNESCO como na Conferência de Nara, faz críticas importantes ao afirmar que a noção ocidental de autenticidade não é aprofundada, mas simplesmente relativizada, com o objetivo de não ser vista como ocidentalizada e excludente de outras culturas.

Outra crítica de Philippot (2002) diz respeito ao entendimento expresso na Conferência que trata a autenticidade como algo divisível:

A única tentativa de aprofundamento do conceito, que emerge das contribuições da Conferência de Nara, é a distinção entre os diversos tipos de autenticidade: da forma, da matéria, da técnica, da função, estética, histórica, etc. Mas, o que seria uma autenticidade da forma separada da matéria e da técnica, dado que a forma se realiza apenas se encarnada em uma matéria trabalhada por uma técnica guiada por uma intuição artística, e que o ato de criação é histórico porque ele faz a história, se inscreve na história? Em outros termos, a autenticidade não é divisível, só o é em aparência [...]. Tomadas como categorias genéricas, a matéria, a técnica original podem ser reproduzidas (pedra, madeira, afresco, têmpera), mas a realização delas, matéria e técnica, pelo criador, o que constitui a autenticidade, evidentemente não pode mais ser recriada. Ela, em outros termos, reside no ato criativo, que é ao mesmo tempo encarnado na matéria e inscrito na história (PHILIPPOT, 2002, p. 15-16, tradução nossa).

Da interpretação das palavras de Philippot (2002) depreende-se que a materialidade de uma obra é apenas a evidência do ato de criação, no qual reside a autenticidade. Sua abordagem, todavia, não invalida os critérios identificados pela UNESCO e em Nara; ao contrário, o autor os insere em uma perspectiva teórica mais profunda sobre as obras de arte e, mais especificamente, sobre as obras da arquitetura.

Salvador Muñoz Viñas (2004), em sua obra “*Teoría contemporánea de la Restauración*”, dispõe-se a dar forma a um conjunto de reflexões, ideias, teorias e princípios

atuais, que segundo o autor, são extraordinariamente poderosos, mas ainda dispersos. Entre os temas discutidos, inclui-se o da autenticidade, e sua abordagem é inovadora:

[...] a ideia de que os objetos podem existir em um estado falso não é correta. Todos os estados por que passou o objeto desde sua criação são testemunhos confiáveis e verdadeiros de sua história [...]. Não há razões *objetivas* que justifiquem essa suposição [que um estado é mais autêntico que outro]; apelações para conceitos como “a qualidade artística” ou “a importância histórica” não podem ser consideradas propriamente objetivas, porque não descrevem características inerentes ao objeto, mas sim, interpretações desenvolvidas pelos sujeitos observadores: constituem critérios subjetivos, ou se se quer dizer, *intersubjetivos* [...] porque são acordos entre sujeitos. (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 92, grifos nossos, tradução nossa).

Para Muñoz Viñas (2004), a autenticidade está na mente do ser humano, não sendo uma condição inerente aos objetos. Assim, segundo o autor, pode-se discutir a autoria de um objeto, ou sua história, mas não se pode discutir o fato de que esse objeto é autêntico ou real:

[...] Não é a investigação histórica o que se discute aqui, mas sim a existência de objetos em estado de falsidade e, portanto, a validade desse critério para legitimar objetivamente sua modificação. Ainda que uma pintura seja um falso Rembrandt, segue sendo uma autêntica pintura. Se se fala em recuperar o autêntico Rembrandt sob uma tela repintada, também se fala implicitamente em eliminar as autênticas repinturas que cobrem a pintura de Rembrandt, ainda que ambas as pinturas sejam igualmente autênticas; a autenticidade de uma e outra não é um critério objetivo que permita a eliminação de nenhuma delas. O que na realidade legitima essa eliminação é que o valor simbólico (o artístico ou o cultural) resultante da operação é superior ao inicial – ou que alguns sujeitos concedem maior valor historiográfico a um documento sobre a arte de Rembrandt que a outro sobre a arte, ao gosto e às técnicas pictóricas do século XIX. (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 95, tradução nossa).

Com sua abordagem, Muñoz Viñas (2004) não propõe que as discussões sobre a autenticidade dos objetos deixem de existir, mas que elas sejam postas em termos mais precisos. Nesse sentido, são duas suas contribuições conceituais: a primeira converge para o entendimento de Dutton (2003), já exposto, de que a autenticidade é um termo cujo significado não pode ser precisado antes que se saiba a que dimensão se refere, isso em razão do fato de que tudo na realidade é autêntico, autêntico pelo fato de existir (MUÑOZ VIÑAS, 2004). A segunda é refutar qualquer entendimento que vincule a autenticidade de um objeto a suas características objetivas, pois a condição de ser ou não autêntico está exclusivamente na consciência de quem julga.

Enquanto as contribuições de Muñoz Viñas (2004) estão situadas em âmbito mais filosófico e conceitual, Jokilehto (2006b), em seu artigo “*World heritage: defining the outstanding universal value*”, propõe-se a reinterpretar o entendimento da autenticidade no contexto do patrimônio mundial. Nessa perspectiva, o referido autor afirma que a autenticidade se refere a três questões fundamentais: o processo criativo, as evidências documentais e o contexto social.

Segundo Jokilehto (2006b), pensadores modernos como Nietzsche, Benjamim, Heidegger e Cesare Brandi, entenderam que as obras de arte são produzidas por meio de um processo criativo que dá especificidade a cada objeto. Uma obra produzida mediante tal processo difere de um trabalho produzido como uma réplica. O valor artístico e criativo de tais obras é mais elevado que o de outras. Por isso, quanto mais uma obra representar uma contribuição criativa e inovadora, mais verdadeira e mais autêntica ela é (JOKILEHTO, 2006a).

As evidências documentais e a autenticação das chamadas fontes de informação (forma e projeto, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, e outros fatores internos e externos) se constituem, de acordo com Jokilehto (2006b), no segundo aspecto de ser autêntico. Para o autor, o teste de autenticidade não deve focar apenas um aspecto em detrimento aos demais. Ele deve ser baseado em um exame crítico de todos os aspectos relevantes, tendo como objetivo chegar a um julgamento balanceado.

O terceiro aspecto da autenticidade, contexto social e tradições vivas, refere-se à dimensão não material do patrimônio, na qual estão envolvidos o conhecimento e as técnicas tradicionais, bem como os vínculos entre as pessoas e os bens.

É interessante observar que, em sua abordagem, Jokilehto (2006b) parece unir dois momentos distintos da verificação da autenticidade. Quando trata da primeira questão, referente ao processo criativo, a verificação da autenticidade está relacionada com o reconhecimento de um bem cultural como autêntica obra de arte fruto de um processo criativo. Ao definir as outras duas, reafirma a abordagem difundida pela UNESCO, em que verificar a autenticidade diz respeito a compreender em que medida o bem cultural carrega em sua matéria e em seus significados os processos de criação, recriação e de apropriação pela sociedade ao longo do tempo.

A inclusão dessa primeira questão envolvida na verificação da autenticidade demonstra uma aproximação de Jokilehto (2006b) da abordagem da Teoria e crítica da arte tratada anteriormente, e até então ausente nas discussões no âmbito da UNESCO.

Lira (2010), visando extrapolar o entendimento de autenticidade, que muitas vezes se pauta em aspectos de natureza exclusivamente material dos bens culturais, entende que a autenticidade está relacionada a três diferentes dimensões.

A **dimensão construtiva** é a primeira delas. Está relacionada com os processos ou ritos de fazer e refazer dos bens culturais mantidos do passado ou, por alguma razão, retomados no presente. Nesses casos, a autenticidade não está associada à substância material dos bens, uma vez que ela é constantemente renovada, mas aos processos e ritos de construção e reconstrução. Esses processos podem ter duas validades temporais distintas: existiram no passado e *permanecem* até o presente (exemplo dos Templos de Ise no Japão); e existiram no passado e *foram retomados* no presente (reconstruções pós-guerra ou pós-catástrofe, como a do centro histórico de Varsóvia).

A **dimensão objetiva**, por sua vez, está relacionada com as características físico-materiais dos bens culturais. A verificação da autenticidade em sua dimensão objetiva deverá ocorrer nas situações em que o processo construtivo, a partir do qual o bem se originou, não mais existe. Dito de outra forma, na situação em que o processo só existiu no passado, somente o registro material do seu resultado remanesce, por isso a autenticidade apenas pode ser verificada em sua dimensão objetiva, baseada no invólucro material e no espaço do próprio bem, posto ser neles que se encontram inscritas as transformações ocorridas ao longo do tempo.

Por último, a **dimensão expressiva**, relacionada com a forma como as pessoas experienciam e se relacionam com os bens. Entende-se haver uma relação entre o homem e o bem cultural, que vai sendo construída à medida que as pessoas ou os grupos sociais começam a se apropriar dos locais por meio do uso. Assim, valores e significados são atribuídos e, como consequência, vão sendo criadas, em torno desses bens, significações culturais. A manutenção de usos e práticas tradicionais são atributos importantes para se perceber a dimensão expressiva da autenticidade.

De acordo com Lira (2010), a identificação de *dimensões* é um recurso didático adotado para que seja possível uma melhor compreensão teórica e metodológica da questão, pois tais dimensões estão relacionadas a um mesmo objeto, os bens culturais, e mantêm uma relação de interdependência, posto que uma condiciona a existência, a permanência e a transformação da outra.

Assim, sob esse olhar, a autenticidade diz respeito ao grau de genuinidade dos seus atributos, tanto em termos físico-materiais (*dimensão objetiva*), como em relação às dinâmicas sociais, culturais e históricas (*dimensão construtiva* e *dimensão expressiva*), relacionando-se à capacidade do bem expressar seus valores e significados de forma verdadeira. Dito de outra forma:

A autenticidade refere-se à capacidade de ser verdadeiro. A autenticidade depende da capacidade que se tem de julgar o quanto os atributos físico-materiais (genuinidade do material) e não materiais (genuinidade da organização do espaço e da forma; genuinidade da função) expressam os valores do patrimônio de forma verdadeira ou falsa. (SILVA, 2012, p. 65).

Neste ponto já se pode estabelecer um paralelo entre as distintas abordagens analisadas. O entendimento comum às três áreas é o de que a autenticidade das obras de arte (e do patrimônio cultural) diz respeito tanto a questões verificáveis em sua dimensão material, como àquelas acessadas com base nos aspectos não materiais que emergem. A profundidade com que cada área trata a assunto, o modo como relaciona as dimensões material e não material na autenticidade do artefato e a importância dada a cada uma dessas dimensões são profundamente distintos entre si.

Retomando a questão já introduzida neste artigo referente às sobreposições conceituais entre autenticidade e integridade, cabe, mais uma vez, recorrer a Paula Silva (2012). Ao discorrer sobre a natureza, especificidades e implicações de uma intervenção em bens de interesse cultural, Silva (2012) mostra de forma clara a vinculação entre essas duas noções: a intervenção ocorre para resgatar, consolidar, ou adicionar valores material, estético, social, de uso, etc., valores que, nem sempre, podem continuar existindo simultaneamente. As exigências de uso, forma e estética orientam a ação da conservação em direção à integridade, mas, em geral, ocorre uma redução da autenticidade do material.

Silva (2012) continua a exposição de seu argumento e afirma que o objeto do projeto de conservação é um bem cujo diagnóstico aponta algum nível de obsolescência funcional e física. No projeto, partes do edifício permanecem, algumas são subtraídas, outras adicionadas, “[...] de modo que o edifício pós-conservação traga marcas do passado e novas adições que o projetam no futuro.” (SILVA, 2012, p. 34).

Silva (2012) sugere ainda que a integridade está relacionada à completude, ao caráter intacto, à continuidade do contexto. Contemporaneamente, a integridade é entendida como a capacidade do bem de transmitir seus valores e significados. Importa salientar que não diz respeito a uma integridade estacionada no momento de concepção do bem, mas leva em conta suas transformações na história. Está relacionada à manutenção no tempo dos elementos físicos e dinâmicas necessários para se contar a história do bem (LIRA, 2017). Restaurar significa recuperar a integridade perdida, dando ao objeto uma nova unidade potencial (LIRA, 2017).

Loretto (2016), ao discorrer sobre os desafios conceituais que acompanham essas duas noções no âmbito da UNESCO, repercute o Encontro de Especialistas sobre Autenticidade e Integridade em um Contexto Africano, realizado no ano de 2000, no Zimbábue. De acordo com a autora, participaram 17 especialistas provenientes de 10 países

da África, representantes dos conselhos consultivos da Unesco e membros do conselho científico estabelecido para esse evento. O encontro foi o responsável por questionar fortemente os conceitos de autenticidade e integridade, depondo “[...] diretamente sobre o sistema do patrimônio mundial em seus 28 anos de existência.” (LORETTO, 2016, p. 227-228). Como resultado desse evento africano, a autora coloca:

Como recomendações finais voltadas à integridade, à autenticidade e aos seus conceitos relacionados, os membros do encontro pontuaram que no contexto na Convenção do Patrimônio Mundial, essas duas noções nunca deveriam ser expressas isoladamente, já que passou a se defender que a base dos critérios de listagem do patrimônio eram simultaneamente os seus valores naturais e culturais. Nessa perspectiva, a articulação entre integridade, autenticidade e significados excepcionais universais passou a ser mais fortemente declarada. (LORETTO, 2016, p. 230).

Alguns anos depois, Herb Stovel (2007), entendendo a necessidade de que essas noções precisavam ser desconstruídas e rearranjadas, objetivando uma melhor compreensão e uso no patrimônio mundial, propôs a análise unificada das questões relativas à autenticidade e à integridade do bem, passando a tratá-las como uma categoria: autenticidade/integridade. Para o autor, são seis subaspectos, por meio dos quais a autenticidade/integridade deve ser avaliada: inteireza (*wholeness*), estado intacto (*intactness*), genuinidade material (*material genuinnesses*), organização do espaço e forma (*organization of space and form*), continuidade da função (*continuity of function*), continuidade do entorno (*continuity of setting*). O grau de autenticidade/integridade esperado deve ser condizente com a tipologia em que o bem cultural se enquadra: sítios arqueológicos, cidades históricas, monumentos e complexos arquitetônicos e paisagem cultural.

As orientações originadas do encontro realizado no Zimbábue e a crítica e proposta de Stovel (2007) nos levam invariavelmente a questionar a exigência atual da UNESCO, feita aos Estados Membros, de se elaborar uma declaração de integridade e outra de autenticidade, ao submeterem bens ao processo de classificação como Patrimônio da Humanidade: qual a contribuição de tal exigência para o processo de gestão da conservação desses bens?

3 Autêntico para quem?

As abordagens presentes nos textos sobre Teoria e crítica da arte, e sobre Turismo e patrimônio cultural, assim como naqueles de alguns autores do campo da conservação,

trouxeram novos olhares e novas questões sobre a autenticidade, até então ausentes no entendimento adotado pela UNESCO.

Um **primeiro aspecto** que fica evidente ao se analisar comparativamente os três campos é que a verificação da autenticidade nos artefatos humanos envolve tanto questões relacionadas com a genuinidade das origens, autoria e da matéria, como aquelas relacionadas com a construção de significações culturais por parte dos grupos sociais.

Esse entendimento deriva diretamente da condição do artefato: possui uma *dimensão histórica*, pois foi produzido pelo homem em certo tempo e lugar, e uma *finalidade*, que pode ser exclusivamente a fruição estética, como também, em paralelo a essa, pode haver uma série de outras funções, como a decorativa, a litúrgica, a rememorativa e, no caso da arquitetura, também a de fornecer abrigo ao homem.

Nesse sentido, não resta dúvida de que os bens culturais são matéria e significado. Por tal razão, o entendimento de que a autenticidade diz respeito exclusivamente à comprovação de suas origens (no caso das obras das artes plásticas) ou de seus processos de produção e transformação no tempo inscritos em sua matéria, é insuficiente para abarcar sua complexidade. Sua produção não é um fim em si mesma, posto que esses artefatos têm também uma finalidade e é essa característica que leva os seres humanos a estabelecer com elas algum tipo de relação. Sobre o assunto Muñoz Viñas (2004) afirma:

[...] devemos reconhecer continuamente que os objetos e os lugares não são, por si só, o que há de importante no patrimônio cultural; são importantes pelos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e pelos valores que representam. (AVRAMI *et al.*, 2000 apud MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 48, tradução nossa).

Essa relação de atribuição de valores e significados é algo que vai sendo construído no tempo, à medida que os grupos sociais vão se apropriando desses objetos, por meio do uso, e construindo em torno deles significações culturais.

Nos artefatos arquitetônicos e urbanísticos essa relação é, muitas vezes, ainda mais latente que nas obras das artes plásticas, uma vez que o edifício e a cidade são o abrigo do homem e é neles que a vida se desenvolve. Petzet (2003), ao ressaltar a importância do uso e função para a preservação do que chama “dimensão espiritual” do lugar, cita o exemplo de uma velha casa, ainda habitada, na qual gerações de moradores deixaram suas marcas. Para o autor, essas marcas contribuem não só para o valor histórico, mas também para “sentir o valor” desse edifício. Um edifício isolado ou um conjunto de edifícios pode ser considerado autêntico quanto aos seus aspectos físico-materiais, mas a ausência de uso, a utilização incompatível com a destinação para a qual foi construído, ou ainda a perda dos

usos tradicionais, podem interferir na expressão própria do bem, reduzindo a percepção do autêntico.

O contrário também pode acontecer, como no caso das reconstruções. O ato de reconstruir revela um processo de valoração de um artefato parcialmente ou totalmente perdido. Reconstruir significa recuperar a integridade perdida, dando ao objeto uma nova unidade potencial. A forma como essa reconstrução será conduzida, isto é, suas diretrizes, e o conseqüente resultado final, derivam de decisões de projeto. Dependendo de como tal reconstrução é conduzida e da validação social desse processo, novas relações ou uma nova expressividade podem emergir entre as pessoas e o bem (LIRA, 2017).

Assim, ao se verificar a autenticidade de bens de interesse cultural, devem ser considerados também os aspectos experienciais e relacionais decorrentes do modo como os grupos sociais deles se apropriam. Isso porque, como está disposto na Declaração de San Antonio (ICOMOS, 1996, tradução nossa), “[...] a autenticidade de sítios patrimoniais pousa intrinsecamente em sua base física, e extrinsecamente nos valores atribuídos pelas comunidades a eles vinculadas.”

Buscando atualizar seus instrumentos de tutela e salvaguarda, de modo a envolver as comunidades de forma mais ativa nas ações de conservação do patrimônio nacional, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) divulgou, no dia 17 de setembro de 2018, em seu sítio eletrônico, a informação de que será criado um instrumento de proteção novo denominado “Lugares de memória”. De acordo com a notícia, “Por meio desse reconhecimento, ainda que um bem cultural tenha perdido sua integridade e autenticidade, em consequência da ação humana ou do tempo, o Iphan poderá reconhecer a importância de seus valores simbólicos.”¹

É particularmente significativo esse movimento de ampliação e revisão de instrumentos por parte do IPHAN, uma instituição que até os anos 2000, quando foi criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, tinha suas práticas de salvaguardas respaldadas primordialmente no instrumento do tombamento do patrimônio material.

Relativizar a importância da integridade e autenticidade de determinados bens frente aos significados e valores atribuídos pelos atores sociais com ele envolvidos, aponta para uma “democratização” no processo de identificação daquilo que é passível de ser considerado símbolo da nação. Todavia, uma reflexão precisa ser feita: o reconhecimento dos aspectos imateriais ao se tratar da conservação do patrimônio não pode implicar a diminuição da importância da materialidade. O desafio é alcançar esse equilíbrio.

Nesse ponto, cabe lançar a pergunta que intitula este artigo: autêntico para quem? A necessidade de instrumentos que consigam captar a intersubjetividade inerente a todo julgamento sobre bens culturais é um **segundo aspecto**. Será mesmo a autenticidade uma

condição entendida como fundamental por todos os atores sociais? Esta é uma questão para a qual as respostas ainda não estão dadas. Em princípio, o que se pode constatar é que parece não ser possível uma resposta única, pois a natureza peculiar de cada bem e seu contexto sociocultural deverão ser fortes condicionantes.

O **terceiro aspecto** é o inegável protagonismo do especialista nas questões referentes ao julgamento das condições de autenticidade – bem como de integridade – de um bem, já que se faz necessária uma avaliação técnica e especializada. Por outro lado, o processo de valoração do bem, isto é, a compreensão dos valores e significados a ele atribuídos, precisa envolver todos os atores sociais, pois a formação da memória e da identidade se processam coletivamente.

O **quarto aspecto** que emerge das discussões levantadas anteriormente é o duplo caráter histórico das obras de arte. Por estarem sujeitas a processos de transformação no tempo, que modificam seu aspecto material, a percepção da autenticidade é afetada. Philippot (1996b), ao tratar do assunto, afirma:

[...] Por um lado, ela é histórica no sentido de que é uma criação humana realizada em um ponto fixo no tempo. Por outro lado, ela chegou até nós através de um período de tempo que transcorreu desde sua criação e nunca pode ser apagado. Esse período de tempo atua sobre os materiais utilizados na criação da imagem. No caso da Pintura, com o qual nos preocupamos aqui, certas transformações ocorrem naturalmente com o tempo e são totalmente irreversíveis. (PHILIPPOT, 1996b, p. 372, tradução nossa).

Ainda segundo Philippot (1996a), uma relação autêntica com o passado deve reconhecer não somente a lacuna intransponível que se formou entre o momento presente e o passado, mas deve também integrar a essa distância a atualização da obra produzida ao longo do tempo.

Cesare Brandi (2004) já dispusera, em sua teoria, que a restauração não deveria presumir nem o tempo passado como reversível, nem a abolição da história, devendo a ação do restauro ser pontuada como evento histórico, tal como é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro.

Jokilehto e Feilden (1998), ao discorrerem sobre as consequências de tais modificações nos artefatos arquitetônicos, afirmam:

Ao longo do tempo, o bem patrimonial original pode ser parcialmente danificado, intencionalmente modificado ou até destruído, acarretando a diminuição ou a perda de sua unidade potencial. Por outro lado, um bem histórico pode, em diferentes períodos de sua história, tornar-se parte de um novo todo, por meio disso ele é redefinido como parte de uma nova unidade potencial. Essas transformações são parte da estratigrafia histórica. As

intervenções voltadas para a restauração de um bem patrimonial deveriam fazer referência a essa nova unidade potencial e, portanto, deveriam ser conduzidas dentro do quadro delimitado por ela. (JOKILEHTO; FEILDEN, 1998, p. 15, tradução nossa).

Zancheti e Lorreto (2012), ainda que tratando especificamente da integridade, trazem contribuição significativa ao proporem a ideia de uma “integridade dinâmica”:

[...] está sendo proposto o conceito de *integridade dinâmica*, uma qualidade patrimonial que acomoda certas mudanças enquanto mantém a continuidade dos significados culturais no tempo. Com isso, é possível expressar significados passados e presentes sem anular o surgimento de novos elementos e a reinterpretação dos antigos. (ZANCHETI; LORETTO, 2012, p. 9-10, tradução nossa).

Dentro dessa perspectiva, a autenticidade e a integridade aparecem como noções dinâmicas, ou seja, não estacionárias no momento da criação do artefato, devendo-se levar em consideração o fato do bem abrigar transformações em sua matéria e em seus significados. Este é **outro aspecto** que não pode ser desconsiderado no contexto contemporâneo.

O **quinto e último aspecto** está relacionado às ações de conservação (aí se incluem aquelas de manutenção e restauração) de bens culturais. As formas de compreender e intervir em bens legados do passado passou por mudanças graduais ao longo do tempo e a teorização sobre tal tema permitiu a constituição das bases do que hoje se denomina teoria da conservação (ou teoria da restauração). Não é intenção deste artigo esmiuçar tais transformações, mas apenas pontuar que, no momento presente, a via crítica do restauro, ou seja, o restauro crítico, que teve em Cesare Brandi seu precursor, ainda se mostra com a postura mais cautelosa, por buscar o equilíbrio entre as instâncias estética e histórica ao se intervir em bens de interesse cultural.

Dito isso, a teoria contemporânea, baseada no restauro crítico, define princípios a serem seguidos ao se intervir que tem a capacidade de minimizar danos à matéria. São eles: o *princípio da distinguibilidade*, isto é, a restauração deve ser sempre deixada facilmente reconhecível, de modo a não induzir o observador ao engano de confundir eventuais intervenções com o que havia anteriormente, mas sem infringir a unidade potencial do bem; o *princípio da reversibilidade ou da re-trabalhabilidade*, pautado na ideia de que a intervenção deve facilitar eventuais intervenções futuras e ser reversível se técnicas mais apuradas surgirem no futuro; e a *mínima intervenção*, que implica agir apenas sobre o que é necessário, sem desrespeitar o documento histórico e a imagem da obra.

Numa ação projetual, cujo fim é garantir a continuidade e transmissão para o futuro dos significados e valores, se visará sempre reestabelecer algum nível de integridade ao bem, o que pode afetar em diferentes medidas sua autenticidade. Portanto, o *modo* como se buscará restituir a integridade numa ação projetual terá impacto direto na autenticidade. Esses princípios são, portanto, balizadores fundamentais sobre o *como* se deve proceder para minimizar as perdas de matéria autêntica.

Alguns aspectos certamente não foram pontuados neste artigo; quanto a isso, não há dúvidas. De todo modo, não poderia ser diferente, já que a autenticidade é uma noção polissêmica e complexa. As particularidades de cada bem e o contexto sociocultural no qual se insere sempre vão impor questões particulares e desafios à avaliação das suas condições de autenticidade. Isso posto, não há respostas prontas, mas elementos a serem considerados que podem minimamente resguardar a todos que lidamos com a conservação e a gestão de bens culturais de dívidas com as gerações futuras com relação às condições do patrimônio que a eles legaremos.

Recebido em: 17/10/2018

Aprovado em: 05/11/2018

NOTAS

¹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4829/politica-de-patrimonio-cultural-material-fortalece-acoes-de-preservacao-no-brasil>. Acesso em 29 set. 2018.

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BURNETT, Kathryn. Patrimônio, autenticidade e história. In: Drummond A., Yeoman I., *Questões de qualidade nas atrações de visitação a patrimônio*. São Paulo: Roca, 2004. p. 38-52.

COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectivas, 1998.

DENSLAGEN, Wim. The artificial life of heritage. *KNOB Bulletin*, Jaargang 100, n. 3, p. 116-122, 2001.

DROSTE, Bernard von; BERTILSSON, Ulf. Authenticity and world heritage. In: LARSEN, EINAR K. (Org.). *Nara Conference on Authenticity*. UNESCO, ICCROM, ICOMOS: Japão, 1995. p. 5-6.

DUTTON, Denis. Authenticity in art. In: LEVINSON, Jerrold (org.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2003. s/p. Disponível em: <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>. Acesso em: 01 out. 2018.

FIELDEN, Bernard M., JOKILEHTO, Jukka. *Management Guidelines For World Heritage Sites*. 2. ed. Rome: ICCROM, 1998.

GYIMÓTHY, Szilvia; JOHNS, Nick. Desenvolvendo o papel da qualidade. In: Drummond A., Yeoman I. (Org.). *Questões de qualidade nas atrações de visitação a patrimônio*. São Paulo: Roca, 2006. p. 235-256.

HARVEY, William Robert. *Authenticity and experience quality among visitors at a historic village*. 2004. 73 f. Disserta o (Mestrado em Ciência Florestal) – Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, 2004. Disponível em: <<http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-03052004-132332/unrestricted/result.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

ICOMOS National Committees of the Americas. *The declaration of San Antonio*. San Antonio, Texas: 1996. Disponível em: <http://www.icomos.org/docs/san_antonio.html>. Acesso em: 17 out. 2017.

JAMAL, Tazim; HILL, Steve. Developing a framework for indicators of authenticity: the place and place of cultural and heritage tourism. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, v. 9, n. 4, p. 353-371, 2004.

JOKILEHTO, Jukka; KING, Joseph. Authenticity and conservation: reflections on the current state of understanding. In: SAOUMA-FORERO, GALIA (org.) *Authenticity and integrity in an African context: expert meeting, Great Zimbabwe*, Zimbabwe, 26-29 May, Paris: UNESCO, 2001, p. 33-39.

JOKILEHTO, Jukka. Considerations on authenticity and integrity in World Heritage context. *City & Times*, v. 2, n. 1, 2006a, p. 1-16. Disponível em: <<http://www.ct.ceci-br.org/novo/revista/viewarticle.php?id=44&layout=html>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

_____. World Heritage: defining the outstanding universal value. *City & Times*, v. 2, n. 1, 2006b, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-45.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

LARSEN, Einar K. (org.). *Nara Conference on Authenticity*. UNESCO, ICCROM, ICOMOS: Japão, 1995.

LIRA, Flaviana. Da natureza complexa dos bens culturais: a indissociabilidade entre significância cultural, integridade e autenticidade. In: *V Encontro Internacional sobre patrimônio edificado – Arquimem ria*, 2017, Salvador. *Anais*. Salvador: Departamento da Bahia do Instituto dos Arquitetos do Brasil, 2017, s/p.

_____. *Patrimônio cultural e autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento*. Recife: EdUFPE, 2010.

LORETTO, Rosane. *As [des]venturas da integridade no Patrimônio Mundial*. 2016. 345 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LOWENTHAL, David. Authenticity: rock of faith or quicksand quagmire? *Conservation: the Getty Conservation Institute newsletter*, v. 14, n. 3, p. 5-8, 1999.

_____. *The past is a foreign country*. Cambridge: University Press, 1985.

MARTÍNEZ, Ascención Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. (La Biblioteca Azul, serie mínima).

PETZET, Michael. Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites. *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium, Zimbabwe, 27- 31 out. 2003*. Disponível em: <<http://international.icomos.org/victoriafalls2003/papers/4%20-%20Allocution%20Petzet.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

PHILIPPOT, Paul. La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione. *Arkos: scienza e restauro*, Anno 3, n. 1, p. 14-17, 2002.

PHILIPPOT, Paul. Restoration from the perspective of humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley; TALLAEY, M. K.; VACCARO, Alessandra Melucco. (Orgs.). *Historical and Philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996a, p. 216- 229.

_____. The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings. In: PRICE, N. S.; TALLAEY, M. K.; VACCARO, A. M. (Orgs.). *Historical and Philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996b, p. 366-371.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

SILVA, P. *Conservar, uma questão de decisão: o julgamento na conservação da arquitetura moderna*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

STOVEL, Herb. Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions. In: *City & Times*, v. 2, n. 3, 2007, p.21-36. Disponível em: <<http://www.ct.ceci-br.org/novo/revista/viewarticle.php?id=71&layout=abstract>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge- London: Harvard University Press, 2003.

TOMASZEWSKI, Andrzej. I valori immateriali dei beni culturali nella tradizione e nella scienza occidentale. In: VALTIERI, Simonetta (Org.). *Della bellezza ne è piena la vista!: restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*. Università degli studi Mediterranea, Reggio Calabria, Italia. Roma: Nuova Argos, 2004, p. 30-55.

UNESCO. *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Centre, 1977. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

UNESCO. *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Centre, 2013. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. 1. ed. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. *Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

ZANCHETI, Silvio; LORETTO, Rosane. Dynamic integrity: a new concept to approach the conservation of historic urban landscape (hul). In: *Textos para discussão - Série 1 – Gestão da conservação urbana*, CECl, Olinda, V.53, 2012.