

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**

**Centro de Artes e Comunicação**

**Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano**

**Flaviana Barreto Lira**

**PATRIMÔNIO CULTURAL E AUTENTICIDADE:**

**Montagem de um sistema de indicadores para o  
monitoramento**

Recife

2009

**Flaviana Barreto Lira**

**PATRIMÔNIO CULTURAL E AUTENTICIDADE:**

Montagem de um sistema de indicadores para o  
monitoramento

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU/ UFPE) como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Desenvolvimento Urbano.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virgínia Pontual

Recife

2009

**Lira, Flaviana Barreto**

**Patrimônio cultural e autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento / Flaviana Barreto Lira. – Recife: O Autor, 2009.**

**247 folhas: il., fig., tab., gráf.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2009.**

**Inclui bibliografia e anexos.**

**1. Planejamento urbano. 2. Patrimônio cultural. 3. Sítios históricos - Conservação e restauração. 4. Autenticidade (Filosofia). I.Título.**

**711.4  
711.4**

**CDU ( 2.ed. )  
CDD (22.ed.)**

**UFPE  
CAC2009-60**



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano  
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de Tese em Desenvolvimento Urbano da doutoranda **FLAVIANA BARRETO LIRA**.

Às 9.00 horas do dia 30 de abril de 2009 reuniu-se no Mini Auditório 2 - CAC, a Comissão Examinadora de tese, composta pelos seguintes professores: Virgínia Pontual (orientadora), Beatriz Mugayar Kühl (examinadora externa), Adriano Batista Dias (examinador externo), Maria de Fátima Ribeiro de Gusmão Furtado (examinadora interna) e Luiz Manuel do Eirado Amorim (examinador interno) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: "Patrimônio Cultural e Autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento", requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Prof. Virgínia Pontual, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Rebeca Júlia Melo Tavares, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 30 de abril de 2009.

- Indicação da Banca para publicação

Prof. Virgínia Pontual  
Orientadora

Prof. Beatriz Mugayar Kühl  
(Examinadora Externa - USP)

Prof. Adriano Batista Dias  
(Examinador Externo/FUNDAJ)

Prof. Maria de Fátima Ribeiro de Gusmão Furtado  
(Examinadora Interna/MDU)

Prof. Luiz Manuel do Eirado Amorim  
(Examinador Interno - MDU)

Rebeca Júlia Melo Tavares  
Secretária do Programa

Flaviana Barreto Lira  
Candidata

Aos meus pais, *Graça e Marcílio*, pelo amor incondicional e pela educação,  
e a *Virgínia Pontual*, pela confiança e pelo carinho.

## AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Virgínia Pontual, pela dedicação, seriedade e responsabilidade com que sempre me orientou, pela sua visão precisa e aguçada que tantas vezes me fez ver o que eu não conseguia em minha pesquisa, mas também pela amizade e carinho. Graças a ela encontrei a minha realização profissional.

Ao Prof. Dr. Silvio Zancheti, pela inestimável ajuda na elaboração deste trabalho e pela imensa generosidade ao compartilhar seu conhecimento. Sem as suas preciosas contribuições este trabalho não seria o que é hoje.

Ao meu pai, Marcílio Lira, pela dedicação de uma vida e pelo estímulo contínuo para buscarmos o conhecimento sempre. À minha mãe, Maria das Graças Barreto Lira, que, mesmo fisicamente ausente, me ensinou o que é amar e inscreveu em mim sua personalidade.

Ao meu marido, Luiz Eduardo, pelo amor, apoio e compreensão nos muitos momentos de ausência e cansaço. E por acreditar, sempre, que tudo iria dar certo.

Às minhas irmãs, Fernanda e Fabíola, por serem minhas melhores amigas, minhas confidentes, e por nos mantermos unidas, sempre. Ao meu sobrinho, João Pedro, por trazer tanto amor, alegria e leveza aos meus dias. A Tereza Amélia de Freitas, por cuidar de mim com todo amor e carinho.

Às queridas amigas do MDU, Aline de Figueirôa, Carol Braga e Fabiana Gameiro, por tornarem essa caminhada mais leve e prazerosa.

À amiga Rosane Piccolo, que com tanta paciência me ouviu reclamar do cansaço e do trabalho que sempre estava por vir. E pelas suas preciosas dicas para tornar este documento mais bonito.

A Elisa Zucchini e Frank Loeschau, pela amizade que supera a distância e o tempo e pelas fotos gentilmente cedidas a esta pesquisa.

Ao amigo Gustavo Macêdo, pela amizade de anos e pela enorme colaboração nesta pesquisa.

A Catarina Dourado e Fábio Cavalcanti, por serem amigos muito queridos e pelas nossas longas e importantes discussões sobre a autenticidade.

A Juliana Barreto, pela amizade construída, pelas parcerias profissionais e pela compreensão quanto às minhas ausências.

Ao estimado Paul Arenson, responsável pela Documentação, Biblioteca e Arquivo do ICCROM em Roma, que tão gentilmente me recebeu e deu total liberdade para pesquisar o acervo sob sua responsabilidade.

Ao Prof. Dr. Giovanni Carborana, diretor da Escola de Especialização em Restauro dos Monumentos da Universidade de Roma “La Sapienza”, pela seriedade e atenção com que atendeu a minha solicitação de orientação durante o período de pesquisas naquela instituição.

À Profa. Dra. Simona Salvo, da Faculdade de Arquitetura Valle Giulia da Universidade de Roma “La Sapienza”, pela gentileza e pelas suas valiosas orientações que me abriram os olhos e me fizeram ver novos caminhos a serem explorados na minha pesquisa.

À querida arquiteta Alessandra Cerroti, pelo total apoio logístico e intelectual dado durante todo o período de pesquisas em Roma.

Ao CECI (Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada), nas pessoas de Jorge Tinoco, Raquel Bertuzzi e Silvio Zancheti, por me abrir as portas e me acolher com tanta consideração e carinho.

Aos professores que participaram das bancas de projeto, ascensão e qualificação, Ana Rita Sá Carneiro, Silvio Zancheti, Natália Miranda, Fátima Furtado e Adriano Dias, agradeço pelo respeito e pela seriedade com que trataram minha pesquisa e pelas incontáveis contribuições que tanto a aprimoraram.

À Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro, pela confiança de sempre e por nos ensinar a ter humildade na construção do conhecimento.

Aos demais professores e funcionários deste Programa de Pós-Graduação, por tornarem possível a realização deste doutorado.

Aos especialistas anônimos ou não que acreditaram neste trabalho e se dispuseram a auxiliar com seu precioso conhecimento na etapa de construção do sistema de indicadores de autenticidade.

À equipe da pesquisa do Pátio de São Pedro desenvolvida pelo CECI, em nome da coordenadora Mônica Harchambois, pela gentileza e confiança em disponibilizar todo o material pesquisado.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo auxílio financeiro durante os dois anos de realização do mestrado, e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo auxílio financeiro durante o último ano do doutorado.

Enfim, agradeço a todos os meus amigos queridos, a quem amo, por estarem na minha vida.

## RESUMO

Nos últimos quarenta e cinco anos, uma noção vem sendo continuamente discutida no âmbito da conservação do patrimônio cultural: a de autenticidade. Mesmo com os avanços alcançados no sentido de construir entendimentos mais substanciais para o conceito e como deve ser realizada sua verificação, é ainda latente a necessidade de maiores aprofundamentos. Conceitualmente, pode-se afirmar que a autenticidade não foi ainda discutida satisfatoriamente, especialmente quando se tem em vista sua complexidade. A abordagem da UNESCO pauta-se na definição de atributos para a autenticidade, como se sua verificação pudesse seguir a lógica de um *checklist*. Essa forma de tratar a noção é questionada, posto que se entende que entre esses atributos há uma relação, que é responsável pela *feição* do bem cultural, e é ela que determina sua autenticidade. Em termos operacionais, a pouca precisão conceitual com que é tratada implica um problema prático: como verificar se um bem cultural é autêntico. Entende-se ser possível estabelecer procedimentos objetivos para se aferir a percepção da autenticidade, a partir do que se denomina juízo quantificado, que trata da associação de uma escala quantitativa a um julgamento qualitativo. Nesses termos, esta tese propôs-se a construir um sistema de indicadores para o monitoramento da autenticidade do patrimônio cultural. Como sistema, envolveu em sua construção questões teóricas e operacionais. No que concerne aos aspectos teóricos, para superar as limitações conceituais identificadas no âmbito da Conservação urbana, foi imprescindível estabelecer aportes de outras duas áreas de estudo que se debruçaram sobre o tema: a Teoria e crítica da arte e o Turismo cultural. A partir dessas distintas visões, foram obtidos subsídios para se reelaborar o entendimento de autenticidade dos bens culturais. Assim, primeiramente, foram definidas premissas teóricas e metodológicas balizadoras do entendimento da autenticidade e de sua operacionalização. Em seguida, foi proposta uma abordagem baseada na definição de três dimensões da autenticidade de bens culturais: a construtiva, a objetiva e a expressiva. Delimitada a conceituação, partiu-se para a definição dos procedimentos operacionais envolvidos na aplicação do sistema de indicadores, que foram estruturados a partir de quatro etapas: construção do conjunto de indicadores da autenticidade, validação dos indicadores por parte dos grupos sociais diretamente envolvidos com o bem, verificação da autenticidade do bem a partir de tais indicadores e validação dos resultados pelos grupos sociais. Todos os

procedimentos envolvidos em cada uma dessas etapas foram detalhados e o sistema foi parcialmente aplicado a um objeto empírico, o conjunto urbano constituído pelo Pátio de São Pedro dos Clérigos, Recife, Pernambuco. A sua aplicação prática possibilitou a realização de ajustes e aperfeiçoamentos e, assim, pôde ser concluída a concepção do sistema de indicadores da autenticidade de bens culturais proposto nesta tese. Com isso, espera-se que um novo caminho para a realização do julgamento da autenticidade dos bens culturais possa ser seguido, baseado em procedimentos científicos, conduzidos por especialistas e passíveis de ser repetidos ao longo do tempo.

**Palavras- chave:** autenticidade, patrimônio cultural, monitoramento, sistema de indicadores.

## ABSTRACT

In the area of conserving the cultural heritage, there is one concept that has been continuously discussed throughout the last forty-five years: that of authenticity. Even with the advances made 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. Conceptually, one can state that authenticity has not yet been discussed satisfactorily, especially when its complexity is borne firmly in mind. UNESCO's approach is based on defining attributes for authenticity, as if verifying what precisely this is could be in full accord with a logically constructed checklist. This manner of tackling this notion is called into question, given that it is understood that among such attributes there is a relationship which is responsible for the *craftsmanship* of the cultural asset and that it is this which determines its authenticity. In operational terms, the paucity of conceptual precision deployed to address authenticity gives rise to a practical problem: how can it be verified what a cultural asset is and that it is authentic. It is understood that it is possible to set out objective procedures so as to measure the perception of authenticity, founded on what is deemed quantified reasoning, which is about associating a quantitative scale with a qualitative judgment. Using these terms of reference, this thesis sets out to construct a system of indicators in order to monitor the authenticity of examples of cultural heritage. As it is a system, its construction involved theoretical and operational issues. As regards the theoretical aspects, so as to overcome the conceptual limitations identified in the area of Urban conservation, it was essential to establish that two other areas of study that ponder on these, bring insights into this topic: the Theory and critique of art and Cultural tourism. If these distinct insights are mined, what can be obtained are further means of supporting how to re-draft an understanding of the authenticity of cultural assets. Thus, first and foremost, what were defined were theoretical premises and methodological signposts on understanding authenticity and how these are made operational. Thereafter, an approach was undertaken based on the definition of three dimensions of the authenticity of cultural goods: these being termed the constructive, objective and expressive dimensions. Having thus fixed the boundaries of the conceptual framework, the next stage was to define the operational procedures involved in applying the system of indicators and these were structured in four steps: constructing the set of indicators of authenticity; having the social

groups directly involved with the asset validate these indicators; verifying the authenticity of the assets using these indicators; and validating the results obtained from the social groups. All the procedures involved in each of these steps were recorded in detail and the system was partially applied to an empirical object, the urban grouping which consists of the Patio of the *São Pedro dos Clérigos* church, in Recife, Pernambuco. This practical application of the procedures enabled adjustments and fine-tuning to be made, and this brought to a conclusion the conceptual design of indicators of the authenticity of cultural assets put forward in this thesis. As a result of this study, it is hoped that this new way of undertaking how to judge the authenticity of cultural assets may be followed, based on scientific procedures, and that this will be conducted by experts and might be repeated over time.

**Key-words:** authenticity, cultural heritage, monitoring, system of indicators

## SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO..... 14

### PARTE I: CONTEXTUALIZANDO O PROBLEMA DE PESQUISA

#### **CAPÍTULO 1 - A proteção institucional do patrimônio: os instrumentos do tombamento e da classificação**

1.1 A institucionalização da proteção dos bens culturais..... 23  
1.2 O processo de tombamento de acordo com o IPHAN..... 26  
1.3 O processo de classificação segundo a UNESCO..... 30  
Considerações parciais..... 43

### PARTE II: MARCO TEÓRICO

#### **CAPÍTULO 2 - Sistema de indicadores para o monitoramento**

2.1 Indicadores: surgimento e significado..... 46  
2.2 Função: subsidiar o monitoramento..... 48  
2.3 A construção de um sistema de indicadores..... 55  
2.4 A teoria na prática: dois exemplos de sistemas de indicadores..... 60  
    2.4.1 Atlas da sustentabilidade para os municípios da área de atuação do BNE... 61  
    2.4.2 SIT- Carta de Risco..... 65  
Considerações parciais..... 71

#### **CAPÍTULO 3 - Autenticidade: quadro teórico sob uma ótica multidisciplinar**

3.1 A noção de autenticidade: origem e significados..... 73  
3.2 A autenticidade na Teoria e crítica da arte..... 80  
3.3 A autenticidade na Conservação Urbana..... 86  
    3.3.1 Abordagens anteriores à Carta de Veneza (1964)..... 87  
    3.3.2 Da Carta de Veneza (1964) à incorporação da noção pela UNESCO..... 92  
    3.3.3 De Nara (1994) a Riga (2002): as cartas patrimoniais e a autenticidade..... 96  
    3.3.4 Olhares recentes sobre autenticidade..... 103  
3.4 A autenticidade no Turismo..... 109  
Considerações parciais..... 118

## **PARTE III: SISTEMA DE INDICADORES PARA O MONITORAMENTO DA AUTENTICIDADE**

### **CAPÍTULO 4 – A EMERGÊNCIA DE UMA ABORDAGEM TEÓRICA E METODOLÓGICA**

4.1 O sentido de uma nova abordagem.....	123
4.2 Premissas da autenticidade dos artefatos artísticos.....	124
4.3 Especificidade dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos.....	134
4.4 A autenticidade dos bens culturais.....	138
4.4.1 Dimensão construtiva.....	139
4.4.2 Dimensão objetiva.....	147
4.4.3 Dimensão expressiva.....	160
Considerações parciais.....	165

### **CAPÍTULO 5 – OPERACIONALIZADO O ARCABOUÇO TEÓRICO E METODOLÓGICO**

5.1 Balizas gerais para a operacionalização do arcabouço.....	167
5.2 Etapa 1: o processo de seleção dos indicadores de autenticidade .....	170
5.2.1 A ferramenta de consulta a especialistas para a seleção dos indicadores: o Delphi.....	172
5.2.2 Aplicando a Etapa 1: definindo os indicadores de autenticidade para o conjunto urbano do Pátio de São Pedro.....	177
5.3 Etapa 2: o primeiro momento do processo de validação social.....	197
5.4 Etapa 3: o julgamento da autenticidade do bem cultural e o cálculo dos índices dos indicadores.....	198
5.4.1 Julgando a autenticidade de bens culturais.....	199
5.4.2 Calculando os índices de perda da autenticidade.....	201
5.5 Etapa 4: o segundo momento do processo de validação social.....	204
Considerações parciais.....	207
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>209</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>214</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>228</b>

## INTRODUÇÃO

Desde a publicação da Carta de Veneza, em 1964, a noção de autenticidade passou a figurar nas discussões referentes à conservação do patrimônio cultural. Todavia, se se pode apontar um marco temporal em que essas discussões assumiram proporção global, ele se localiza no final da década de 1970. Mais precisamente, 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, conforme 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, desse modo, 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 não contemplava a diversidade de bens e expressões culturais que, potencialmente, poderia vir a ser considerada Patrimônio da Humanidade.

Enquanto na visão do Ocidente a manutenção da originalidade da matéria costuma ser o aspecto central da conservação e restauração de bens culturais, em outras culturas a autenticidade demanda novas questões e formas diversas de olhar o problema.

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 em relação aos valores dos monumentos históricos, afirma ser ela decorrente da tradição cristã do culto à relíquia. De acordo com o autor, inicialmente limitado 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.

Assim, o entendimento da UNESCO até o momento fortemente condicionado por essa herança cristã-ocidental, considerando exclusivamente aspectos de natureza material para a verificação da autenticidade dos bens culturais –*projeto, materiais, técnicas construtivas e entorno* – era tido como reducionista pela sua incapacidade de refletir a pluralidade das culturas.

Tornava-se latente a concepção de uma forma distinta de aproximar-se da autenticidade do patrimônio cultural. 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 sim interpretações da história, tampouco poderia existir uma autenticidade absoluta, porém diferentes entendimentos a seu respeito.

A resposta dos organismos internacionais de proteção veio no ano de 1994, quando foi organizada uma conferência em Nara, Japão, que reuniu especialistas de todo o mundo, para se rediscutir o entendimento da autenticidade. Os resultados dessa conferência foram consubstanciados em um documento final, que, em linhas gerais, trouxe 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 e, por essa razão, a verificação da autenticidade deve estar atrelada ao contexto espaciotemporal do bem. 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.*

Se, por um lado, a Conferência de Nara (1994) foi exitosa ao reconhecer a diversidade cultural, reelaborando o entendimento anterior de autenticidade, por outro, não avançou nas discussões de ordem teórica e metodológica necessárias à operacionalização dessa noção, tão complexa e polissêmica, no âmbito do planejamento da conservação do patrimônio cultural.

De 1994 até os dias atuais, não houve novos avanços no campo institucional. As disposições de Nara foram integralmente incorporadas às Diretrizes operacionais para a implantação da Convenção do patrimônio mundial do ano de 2005, e os países signatários de tal convenção, dentre eles o Brasil, referendaram essa abordagem.

Alguns especialistas do campo da conservação, como Paul Philippot (2002), Salvador Muñoz Viñas (2004), Jukka Jokilehto (2006a e 2006b) e Herb Stovel (2007a e 2007b), trataram recentemente em artigos e outras publicações sobre o tema da autenticidade. Philippot (2002) e Viñas (2004), numa abordagem de cunho mais crítico e filosófico, apontaram limitações quanto ao entendimento de autenticidade difundido pela UNESCO, justificaram suas razões e, com isso, trouxeram importantes reflexões, mas isoladamente não se constituem em um novo entendimento para o assunto. O mesmo sucede com as abordagens de Jokilehto (2006a e 2006b) e Stovel (2007b), no entanto, de modo distinto daqueles, estes referendaram o entendimento da autenticidade vigente e buscaram exclusivamente propor um *rearranjo* na forma de entender e tratar a questão.

Como se pode constatar, há muito por fazer no sentido de tornar a noção de autenticidade mais precisa em termos teóricos e metodológicos. E é nesse sentido que o presente trabalho se propõe a contribuir. Para tanto, a reflexão será feita na perspectiva de construir uma elaboração intelectual que sirva de suporte para as dimensões teórica e prática da Conservação urbana.

No que diz respeito à teoria, não resta dúvida de que a autenticidade está relacionada tanto com questões de natureza material como não material,<sup>1</sup> as quais derivam diretamente dos atributos e particularidades de cada bem cultural. As de ordem física, como não poderia

---

<sup>1</sup> Esta investigação tem seu foco exclusivamente no patrimônio material. Todavia, entende-se que a esta forma de patrimônio estão também associados aspectos não materiais, que resultam do modo como as pessoas se apropriam, utilizam e atribuem significados a esses bens. É, portanto, esse o sentido do termo “não material” recorrente neste documento, o qual será discutido de forma mais aprofundada no Capítulo 4.

deixar de ser, estão relacionadas com a materialidade, os aspectos objetivos, do *mundo real*. As de ordem não material emergem da relação sujeito e objeto, isto é, homem e bem cultural, e são acessadas a partir do modo como as pessoas se apropriam desses lugares por meio dos usos e dos significados atribuídos, estando, assim, inseridas no *mundo da subjetividade*, ou ainda, no *mundo da intersubjetividade*.<sup>2</sup>

Todavia, enquanto a UNESCO dispõe seus atributos de autenticidade como um *continuum*, numa lógica linear semelhante à de um *checklist*, entende-se que há entre esses atributos, e essa é uma hipótese, uma relação. E essa relação é responsável pela *feição* do bem cultural e é ela que determina sua autenticidade. Enquanto relação, pode ser, em certos casos, harmônica, ao garantir o equilíbrio entre as dimensões material e não material dos bens culturais e, em outros, tensa e conflituosa, quando uma dessas dimensões se sobrepõe à outra.

Essas questões de fundo teórico serão amplamente debatidas ao longo deste documento. Em princípio, pode-se dizer que tais formulações (e seus desdobramentos) só puderam ser construídas porque aportes teóricos de outros campos de estudos, que se debruçaram sobre o tema da autenticidade, como a Teoria e crítica da arte e o Turismo cultural, foram realizados.

Em termos metodológicos, novos aportes foram igualmente necessários, agora não mais para dar elementos destinados à construção de um entendimento teórico e metodológico, mas para traduzi-lo em variáveis empíricas, tornando-o passível de verificação.

Assim, como condição não inerente ao bem cultural, mas atribuída pelo ser humano, entende-se que a autenticidade pode ser verificada por meio de indicadores derivados de seus atributos materiais e não-materiais. Nesse ponto, duas questões se impõem: a primeira refere-se a como devem ser construídos os indicadores de autenticidade para os bens culturais, e a seguinte, de que maneira a autenticidade desses artefatos deve ser verificada a partir dos indicadores.

Quanto ao primeiro questionamento, em princípio pode-se afirmar que não é um desafio facilmente superável, pois, como substitutos dos atributos reais, os indicadores

---

<sup>2</sup> A discussão sobre o entendimento de intersubjetividade é realizada nos capítulos 3 e 4 deste documento.

precisam refletir a complexidade inerente ao bem cultural em questão. Por essa razão, na concepção de um conjunto de indicadores, além de se considerar cada atributo isoladamente, é necessário também contemplar as relações existentes – sejam elas harmônicas ou conflituosas – entre os atributos para a conformação do bem cultural.

No que se refere à verificação da autenticidade propriamente dita, entende-se ser possível e desejável o estabelecimento de procedimentos objetivos para se aferir a percepção<sup>3</sup> da autenticidade. Assim, ainda que o julgamento seja em um primeiro momento qualitativo, é possível ser-lhe associada uma escala quantitativa, transformando-o em um **juízo quantificado**. Essa é a outra hipótese deste estudo.

Por meio da definição de um conjunto de indicadores da autenticidade, na forma de um sistema de indicadores, tanto se pode realizar a autenticação de um bem cultural enquanto patrimônio, como acompanhar, por meio do monitoramento, as mudanças no tempo, às quais o bem é submetido e que afetam em diferentes níveis sua autenticidade.

O foco deste documento está na fase de monitoramento, por entender ser essa uma das lacunas centrais no planejamento da conservação, especialmente quando se consideram os bens já oficialmente reconhecidos como patrimônio cultural. Por meio da verificação periódica, pode-se averiguar o *comportamento*, no tempo, dos atributos do bem cultural diretamente relacionados a sua autenticidade. Com base nessas informações é possível tomar medidas ou construir diretrizes que evitem alterações não desejáveis nesses atributos, garantido assim a manutenção da sua autenticidade.

Apesar da clara importância dessa atividade, na esfera nacional, não existe a previsão de verificação periódica da autenticidade sob a forma de monitoramento dos bens tombados. No nível global, ainda que a UNESCO exija relatórios periódicos sobre o estado de conservação e sobre o modo como se está dando o cumprimento da Convenção do patrimônio mundial (1972) pelos países que têm bens classificados em seus territórios, não se pode dizer que haja verificação periódica da autenticidade no formato de um monitoramento.

---

<sup>3</sup> Por percepção se entende o mais básico de todos os processos cognitivos, que começa com a sensação e termina com a identificação do objeto da sensação. Ainda que seja a primeira etapa da compreensão do objeto, constitui a síntese de vários processos paralelos complexos (BUNGE, 2006). Segundo o léxico eletrônico Michaelis, a percepção define-se como ato, efeito ou faculdade de perceber; recepção, pelos centros nervosos, de impressões colhidas pelos sentidos. Nesta investigação, a autenticidade é entendida como uma condição atribuída pelo homem a partir de sua *percepção* sobre o bem cultural, e não resultante de um processo de aferição objetiva deste. Essa discussão é igualmente retomada nos Capítulos 3, 4 e 5.

Em face do exposto, o *objetivo geral* desta tese é a proposição de um sistema de indicadores para o monitoramento da autenticidade dos bens culturais. Para atingi-lo, deverá ser firmado um arcabouço teórico e metodológico para a autenticidade, a partir de uma ótica multidisciplinar, buscando estar condizente com a complexidade e polissemia dessa noção, bem como deverão ser definidos procedimentos operacionais para sua verificação. Com isso, espera-se construir um instrumento que seja útil na verificação individualizada da autenticidade de cada bem cultural, a partir das particularidades de seus atributos físicos e intangíveis.

Para tanto, a metodologia adotada para a construção desta investigação estruturou-se em três etapas, a seguir descritas.

Na primeira, foi realizada uma análise do modo como estão estruturados os sistemas de proteção nacional, conduzido pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e internacional, conduzido pela UNESCO.

Na seguinte, procedeu-se a uma investigação teórica estruturada a partir da identificação de três eixos investigativos: teoria e método da construção de sistemas de indicadores, monitoramento do patrimônio cultural, e autenticidade. Cada eixo investigativo demandou uma revisão da literatura específica.

Na última, tomando como base todo o referencial levantado na segunda parte da pesquisa, foi proposto o sistema de indicadores para o monitoramento da autenticidade.

As etapas metodológicas definiram a estrutura deste documento, que se encontra dividida em três partes: **Parte I: Contextualizando o problema de pesquisa**; **Parte II: Marco Teórico**; e **Parte III: Sistema de indicadores para o monitoramento da autenticidade**.

A Parte I é composta de um capítulo intitulado “**A proteção institucional do patrimônio: os instrumentos do tombamento e da classificação**”, no qual se procede a uma breve análise sobre o instrumento do tombamento, aplicado pelo IPHAN, e o da classificação, aplicado pela UNESCO. Essa análise objetiva traçar um quadro sintético do embasamento conceitual que fundamentou a construção desses instrumentos, bem como a forma como eles são operacionalizados. A classificação e o tombamento são avaliados do ponto de vista da forma de tutela aplicada aos bens que se propõem salvaguardar, focando,

especificamente, no modo como a questão do monitoramento e da autenticidade é respondida em cada um deles.

A Parte II é constituída de dois capítulos.

O primeiro deles, denominado “**Sistema de indicadores para monitoramento**”, está estruturado em quatro partes, nas quais se discute o surgimento e o significado dos indicadores, a sua função no monitoramento, como se constroem sistemas de indicadores e, por fim, são analisados dois sistemas de indicadores, um voltado para o monitoramento da sustentabilidade municipal, elaborado pelo Banco do Nordeste do Brasil, e o outro para os riscos que afetam o patrimônio cultural, elaborado pelo ISCR (*Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*), localizado na Itália.

O seguinte, “**Autenticidade: quadro teórico sob uma ótica multidisciplinar**”, aprofunda a discussão sobre a autenticidade a partir de aportes das três distintas áreas de estudo que se debruçam sobre o tema da autenticidade: Teoria e crítica da arte, Conservação urbana e Turismo cultural. Nesse capítulo, primeiramente é realizada uma discussão sobre a etimologia da palavra autenticidade e os diversos sentidos no quais pode ser aplicada, e, em seguida, é apresentado um panorama teórico sobre a forma como essa noção é tratada em cada um das áreas mencionadas. Com isso, pretende-se que, a partir de uma série de visões fragmentadas e aparentemente desconexas, se possa refletir sobre a autenticidade de modo a compreender suas diversas facetas e sentidos. É desse conjunto de reflexões que se espera derivar um entendimento da autenticidade, ao mesmo tempo teórico e operacional, aplicável ao patrimônio cultural.

A parte III, por sua vez, é subdividida em dois capítulos.

No primeiro capítulo dessa parte, cujo título é “**A emergência de uma abordagem teórica e metodológica**”, é apresentado o entendimento teórico acerca da autenticidade do patrimônio cultural a ser adotado no sistema de indicadores. Primeiramente, são definidas as premissas teóricas e metodológicas para a compreensão da autenticidade dos objetos artísticos. Em seguida, a partir da discussão sobre as particularidades impostas pelos artefatos arquitetônicos e urbanísticos, é construído um entendimento sobre a autenticidade de bens culturais, baseado na definição de três dimensões: a construtiva, a objetiva e a expressiva. É importante ressaltar que o objetivo do capítulo não é chegar a uma definição

única e peremptória para a noção, mas buscar compreender em que consiste, quais as suas variações e como ela é levada em consideração ao se intervir em bens culturais.

O último capítulo deste documento intitula-se “**Operacionalizando o arcabouço teórico e metodológico**”. Nele são apresentados os procedimentos operacionais necessários à aplicação do sistema de indicadores de autenticidade proposto, os quais se dividem em quatro etapas: construção do conjunto de indicadores e definição de seu peso e de sua importância por especialistas; validação da etapa anterior pelos grupos sociais diretamente envolvidos com o bem em questão; julgamento da autenticidade por meio do conjunto de indicadores e cálculo dos índices de perda da autenticidade; validação dos resultados pelos grupos sociais. A primeira etapa do sistema, referente à construção dos indicadores e à definição dos pesos, será aplicada de modo experimental no conjunto urbano do Pátio de São Pedro, localizado em Recife- PE. Os resultados dessa aplicação serão também discutidos neste capítulo.

Nas conclusões gerais, será construída uma reflexão acerca do problema colocado. Para tanto, buscar-se-á analisar como o sistema proposto, em suas dimensões teórico-metodológica e operacional, pode preencher a lacuna inicialmente identificada a respeito do entendimento e da aplicação da autenticidade no campo da Conservação urbana, bem como as dificuldades e limitações que poderão impor-se. À medida que tal análise for sendo realizada, serão também rediscutidas as hipóteses lançadas neste documento, com o intuito de ver em que medida elas se mostram pertinentes. No final, serão tecidas considerações de caráter mais geral sobre a tese, buscando identificar seus possíveis desdobramentos, bem como os caminhos por ela abertos.

## **PARTE I: CONTEXTUALIZANDO O PROBLEMA DE PESQUISA**

## **1. A PROTEÇÃO INSTITUCIONAL DO PATRIMÔNIO: OS INSTRUMENTOS DO TOMBAMENTO E DA CLASSIFICAÇÃO**

O presente capítulo apresenta uma discussão mais aprofundada sobre o contexto em que se insere o problema teórico abordado nesta tese: a ausência de um entendimento consolidado a respeito do que significa a autenticidade dos bens culturais e como deve ser monitorada. Para tanto, traz inicialmente um breve histórico sobre a institucionalização da proteção dos bens culturais nos níveis nacional e global. Em seguida realiza uma discussão acerca da concepção e aplicação, pelo IPHAN e pela UNESCO, dos instrumentos de tombamento e classificação, respectivamente. Com isso, objetiva-se traçar um quadro sobre como é dada a tutela e a salvaguarda do patrimônio e, principalmente, compreender como são tratadas as questões relativas à autenticidade e ao monitoramento dos bens culturais dentro dos sistemas de proteção patrimonial adotados por cada um desses organismos.

### **1.1 A institucionalização da proteção dos bens culturais**

O termo patrimônio, em sua origem, está ligado à idéia de herança e posse, que é transmitida de pai para filho (CHOAY, 2001). O patrimônio, entendido como bem de uma coletividade (sociedade), só surge no século XV. A partir desse momento, a noção de patrimônio histórico passa a estar fundamentalmente vinculada à construção, por parte da sociedade moderna nascente, de uma imagem de si mesma, enriquecida por dados genealógicos vinculados à antiguidade. Segundo Choay (2001), além de funcionar como um espelho que auxiliou a sociedade moderna a construir sua imagem, a descoberta das antiguidades representou também a descoberta da arte como atividade autônoma, desligada de sua tradicional vinculação à religião cristã.

Estudos mais sistemáticos sobre a conservação do patrimônio cultural só começam a ser desenvolvidos no século XIX. Nesse momento são publicadas importantes obras sobre o assunto e a França, de modo pioneiro, implanta ações institucionais para a proteção do patrimônio. Todavia, é apenas no século XX que, em grande parte dos países, as políticas

preservacionistas se consubstanciam em lei, motivadas especialmente pela publicação da Carta de Atenas,<sup>4</sup> no ano de 1931.

A publicação desse documento pode ser também considerada um marco na internacionalização das discussões sobre o patrimônio. Embora organizado por países europeus, teve inegável influência na estruturação de sistemas de proteção ao patrimônio cultural em países de todo o mundo.

Em se tratando do Brasil, ainda na década de 1930, a preservação do patrimônio é oficializada com a criação, no ano de 1936, do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), cuja função inicial era a criação de uma lei federal para regulamentar a preservação do patrimônio nacional. No ano seguinte, é, então, aprovado o Decreto-Lei nº. 25, ainda hoje em vigor, no qual estão claramente expressos os preceitos contidos na Carta de Atenas (1931). São adotadas dessa carta a noção de patrimônio histórico e artístico e a responsabilidade atribuída ao poder público pela sua proteção. É por meio desse decreto que é instituído e regulamentado o tombamento, ainda hoje o principal instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural no Brasil.

Na esfera internacional, a Segunda Guerra Mundial provocou uma descontinuidade nas discussões nesse campo. A retomada se dará a partir de 1945, quando é fundada a UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura).

Para auxiliar na implantação das políticas em relação ao patrimônio cultural conduzidas pela UNESCO, duas organizações<sup>5</sup> foram criadas: o ICCROM (Centro Internacional para o Estudo, Preservação e Restauração do patrimônio mundial), em 1959, e o ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), em 1964. Tais organizações deram um passo fundamental na instituição de uma rede internacional voltada para a reflexão acerca das questões referentes ao entendimento de patrimônio cultural e das formas de sua conservação e salvaguarda.

---

<sup>4</sup> A Carta de Atenas entende o patrimônio como algo monumental, de valor excepcional, e faz uso de termos como *monumento*, *estatuária monumental*, *escultura monumental* para descrevê-lo. O contexto político dessa época, com a instauração de governos autoritários no mundo, e no Brasil com o Estado Novo, pode auxiliar na compreensão desse entendimento presente na carta. Nesse momento, as ações patrimoniais institucionais estavam direcionadas para a proteção dos chamados monumentos nacionais, que serviam de instrumentos para a afirmação do triunfo e do poder do Estado.

<sup>5</sup> No âmbito do patrimônio natural, foi fundada a IUCN (União Internacional para a Conservação da Natureza e seus Recursos), no ano de 1956.

Assim, na ocasião da criação do ICOMOS, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, foi elaborado um documento ainda hoje balizador da conservação e restauração em todo o mundo: a Carta de Veneza (1964).

Pode-se dizer que houve uma grande modificação quanto ao entendimento de patrimônio da Carta de Atenas (1931) para a Carta de Veneza (1964), cuja concepção é ampliada do monumento isolado para os conjuntos urbanos, rurais e edificações modestas que tenham adquirido valor cultural. Além disso, a Carta de Veneza (1964) definiu posturas sobre o modo de intervir no patrimônio, as quais têm um rebatimento claro na prática da conservação e do restauro desde então.

O passo definitivo para a construção de um sistema global de proteção ao patrimônio cultural se deu em 1972, na Conferência das Nações Unidas em Estocolmo - Suécia. É nessa ocasião que é proposta e institucionalizada a noção de patrimônio mundial, com a aprovação, pela UNESCO, da “Convenção sobre a proteção do patrimônio cultural e natural mundial”, comumente chamada Convenção do patrimônio mundial.

De acordo com Aplin (2002), enquanto noção, o patrimônio mundial remonta a períodos anteriores à aprovação da convenção. Segundo esse autor, o sentido da frase “as sete maravilhas do mundo” indica uma aceitação desse conceito em tempos antigos. Viñas (2004), ao tratar dessa noção, afirma ser ela originada do reconhecimento da existência de objetos cuja “eficácia simbólica” é tão poderosa que se estende, praticamente, à totalidade da humanidade.

Tratando especificamente da convenção, Aplin (2002) dispôs que sua elaboração visou a atender ao objetivo de estabelecer um sistema efetivo de proteção coletiva do patrimônio cultural e natural<sup>6</sup> de interesse universal, organizando uma base permanente e constantemente atualizada, seguindo com métodos científicos modernos.

---

<sup>6</sup> De acordo com a Convenção do patrimônio mundial (1972), as propriedades listadas podem ser naturais ou culturais. Em se tratando do patrimônio cultural, objeto desta pesquisa, os bens podem ser classificados como: *monumentos*: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; *conjuntos*: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; *sítios*: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, incluindo os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. Recentemente os chamados sítios mistos, obras conjugadas do homem e da natureza, tem ganhado representatividade na Lista, sendo também

Dentre outras motivações expostas na convenção, a noção de patrimônio mundial e a institucionalização de sua proteção surgem em resposta a dois fatos principais: o primeiro diz respeito à constatação de que determinados bens do patrimônio cultural e natural são detentores de um valor universal excepcional; o segundo, decorrente desse primeiro, é que a proteção desse patrimônio, no âmbito nacional, é muitas vezes insatisfatória devido à magnitude dos meios necessários e à insuficiência dos recursos financeiros, científicos e técnicos do país em cujo território se localiza o bem a ser salvaguardado.

O procedimento da classificação, oficializado pela inscrição de um bem cultural na Lista do patrimônio mundial, foi o caminho adotado pelo UNESCO para promover a salvaguarda do patrimônio de interesse universal excepcional espalhado pelo mundo.

Construído esse breve histórico, parte-se agora para a discussão sobre a aplicação pelo IPHAN e pela UNESCO dos instrumentos de tombamento e classificação, respectivamente. Para isso, será apresentado um quadro sobre como se dá a identificação, tutela e salvaguarda dos bens culturais por cada um desses órgãos. Por meio dessa exposição objetiva-se especialmente compreender em que medida as noções de autenticidade e monitoramento se fazem presentes em cada um desses sistemas de proteção ao patrimônio cultural.

## **1.2 O processo de tombamento de acordo com o IPHAN**

Segundo o jurista Hely Lopes Meirelles (1991), as expressões “Livro do Tombo” e “tombamento” provêm do direito português, para o qual a palavra “tombar” significa inventariar ou inscrever nos arquivos do Reino, guardados na Torre do Tombo.

O tombamento é um instrumento jurídico, posto ser legalmente definido, e técnico-institucional, uma vez que é aplicado por técnicos, capacitados para esse fim, de um órgão público. É uma forma de intervenção do Estado na propriedade privada, podendo ser definido como a submissão de certo bem público ou particular a um regime especial de uso, gozo, disposição ou destruição, em razão de seu valor histórico, cultural, artístico,

---

denominados de paisagem cultural. Os bens incluídos pela UNESCO no entendimento de patrimônio cultural serão denominados nessa tese de bens culturais.

paisagístico, dentre outros. A sua finalidade é a proteção de uma identidade coletiva, sendo essa a razão que justifica a intervenção do poder público na propriedade privada.

Qualquer pessoa, física ou jurídica, pode solicitar o tombamento de bens culturais ao IPHAN, hoje vinculado ao Ministério da Cultura. Feita a solicitação, iniciam-se os trâmites administrativos que culminam, se decidido pelo tombamento, com a inscrição do bem no Livro do Tombo.

Segundo Di Pietro (2003), o tombamento é um procedimento administrativo que não se realiza em apenas um ato, mas em uma sucessão de atos. Assim, os trâmites administrativos se subdividem em três fases: *instaurativa ou introdutória* (identificação dos valores do bem e momento aberto para a contestação do proprietário e/ou vizinhos do bem quanto ao pedido); *instrutória* (particulares podem entrar com um pedido a favor ou contra o tombamento); *deliberativa ou constitutiva* (momento da elaboração do parecer pelo Conselho Consultivo do órgão responsável pelo tombamento).

Concluídos esses procedimentos e decidido pelo tombamento, a sua efetivação só é dada após o registro do objeto tombado no Livro do Tombo que, de acordo com art. 4º do Decreto-Lei nº. 25 de 1937, subdivide-se em: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Livro do Tombo Histórico, Livro do Tombo das Belas-Artes (atualmente em desuso) e Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Um bem só pode ser tombado se for detentor de um valor nacional, ou seja, se estiver vinculado a um período, fatos históricos ou expressão artística que tenham significado para toda a sociedade brasileira, não podendo, portanto, seu valor ser circunscrito ao município ou ao estado em que se encontra.

Além disso, enquanto a inclusão de um bem na Lista do patrimônio mundial está vinculada à identificação do valor universal excepcional, como será exposto, o IPHAN considera que, para um bem ser tombado, deve ser detentor de um valor de excepcionalidade ou de um valor de exemplaridade.<sup>7</sup>

O valor de excepcionalidade é atribuído àqueles bens raros, dos quais há poucos exemplares, e aos de excepcional valor histórico, artístico, paisagístico, dentre outros. Já o

---

<sup>7</sup> Informação técnica dada pelo historiador e técnico do IPHAN, Adler Homero Fonseca de Castro, durante seminário interno organizado pela 5ª Superintendência Regional do IPHAN, em outubro de 2006.

valor de exemplaridade é atribuído aos bens que exemplificam uma etapa do desenvolvimento socioeconômico e cultural da sociedade brasileira, como, por exemplo, o tombamento de um engenho de cana-de-açúcar ou de linhas férreas e estações ferroviárias.

Assim, cabe ao IPHAN a atribuição de conferir um título que reconhece legalmente os valores e significações de um bem cultural como representante de uma nação, conferindo, também no nível simbólico, um *status* diferenciado ao bem, transformando-o em *bem patrimonial*. Ao se referir à seleção dos bens patrimoniais, Fonseca (2005) afirma que:

A constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais é uma prática característica dos Estados modernos que, através de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público. Pelo valor que lhes é atribuído enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras (FONSECA, 2005, p. 21).

Sobre um bem tombado incide legalmente um regime de tutela, cabendo ao IPHAN a sua vigilância e proteção.<sup>8</sup> Sobre o assunto, Millet (1988) dispõe:

A efetivação da preservação dos bens culturais só se encontra socialmente definida, ou seja, só aparece como fato social, quando o Estado assume a sua proteção e, através da sua ordenação jurídica, os institui e delimita oficialmente enquanto bem cultural, regulamentando o seu uso, a finalidade e o caráter desses bens dentro de leis específicas de propriedade, zoneamento, uso e ocupação do solo (MILLET, 1988, p. 18).

Desde sua institucionalização, em 1937, até os dias atuais, o tombamento, enquanto instrumento de tutela e salvaguarda, não passou por nenhuma reformulação ou atualização. Na verdade, todas as mudanças por que passou o sistema nacional de proteção podem ser situadas na etapa de identificação do bem enquanto patrimônio, estando relacionadas com a ampliação do conceito de patrimônio, fato que trouxe como consequência uma “expansão tipológica”<sup>9</sup> do quadro de bens tombados no nível federal.

---

<sup>8</sup> De acordo com o Decreto Nº 5.040/2004, o IPHAN tem por finalidade institucional proteger, fiscalizar, promover, estudar e pesquisar o patrimônio cultural brasileiro. Já às Superintendências Regionais compete: executar as ações de identificação, inventário, proteção, conservação e promoção do patrimônio cultural, no âmbito da respectiva jurisdição; analisar e aprovar projetos de intervenção em áreas ou bens protegidos; exercer a fiscalização, determinar o embargo de ações que contrariem a legislação em vigor e aplicar sanções legais, bem como proceder à liberação de bens culturais, exceto os protegidos; participar, com os Departamentos, da elaboração de critérios e padrões técnicos para a conservação e intervenção no patrimônio cultural; e instruir as propostas de tombamento de bens culturais de natureza material e, eventualmente, de registro de bens culturais de natureza imaterial.

<sup>9</sup> Sobre o assunto, Choay (2001) afirma: “[...] impõe-se uma expansão tipológica do patrimônio histórico: um mundo de edifícios modestos, nem memoriais, nem prestigiosos, reconhecidos e valorizados por disciplinas

A publicação do Decreto-Lei nº 3.551, de 4 de Agosto de 2000 que institui o registro de bens culturais de natureza intangível como constituintes do patrimônio cultural brasileiro é o exemplo mais eloquente dessa transformação no tempo da abordagem federal, que sempre se voltou para a proteção do chamado patrimônio de “pedra e cal”. Sob esse aspecto, a atuação do IPHAN atualizou-se e entrou em sintonia com o entendimento contemporâneo do que pode ser considerado patrimônio cultural.

Excetuando-se o referido Decreto-Lei nº 3.551, essa atualização do entendimento de patrimônio não foi acompanhada por uma revisão mais ampla que contemplasse a atualização e o aperfeiçoamento dos procedimentos de tutela e conservação do bem tombado. Ainda que um conjunto de leis, decretos e portarias tenha sido publicado desde 1937, nenhum desses documentos propõe modificações ao Decreto-Lei nº. 25/37 ou revêem sua abordagem.

No que concerne à noção de autenticidade, não há nenhum documento produzido oficialmente por esse órgão que explicita qual o seu entendimento sobre o assunto. Não há dúvida de que, na atuação prática, o corpo técnico do IPHAN considere a autenticidade uma questão chave, seja no processo de identificação patrimonial, seja na definição das ações de conservação para o bem tombado. Todavia, o descompasso entre a prática e a atualização do corpo teórico e normativo que regulamenta a atuação dessa instituição dificulta substancialmente a análise do modo como o IPHAN entende e operacionaliza a noção.

Nesse sentido, uma verificação mais aprofundada só seria possível por meio de pesquisa empírica, que envolveria a análise dos dossiês de tombamento e outros tipos de documentos. No entanto, não está no escopo desta tese a realização de tal estudo. Por isso, pode-se constatar, a partir de uma análise de caráter mais geral, que não há uma sistematização, nem do entendimento de autenticidade, nem da forma de verificá-la na prática do IPHAN.

Especificamente em relação ao monitoramento dos bens tombados, não há legalmente ou oficialmente a previsão de nenhuma ação nesse sentido. O corpo normativo federal considera ser atribuição do IPHAN apenas a fiscalização dos bens tombados, e não o seu monitoramento. Por não ter, normalmente, uma periodicidade definida e não seguir um

---

novas, como a etnologia rural e urbana, a história das técnicas, a arqueologia medieval, foram integrados ao corpus patrimonial.” (CHOAY, 2001, p.209).

formato padrão, a fiscalização não permite um acompanhamento regular das pressões e transformações, tanto de ordem antrópica como natural, a que o bem é submetido.

Outro fator agravante é que, em virtude, muitas vezes, de limitações institucionais, se não houver uma motivação específica para a fiscalização, como uma denúncia ou realização de obras, um bem tombado pode passar um período indefinido sem ser objeto de qualquer acompanhamento. Em decorrência disso, muitos dos bens tombados acabam por perder os atributos físicos e os valores que o fizeram ser reconhecidos como patrimônio, perdendo-se, com isso, também a razão de seu tombamento.

Para esse quadro corrobora o fato de o tombamento não ser um instrumento classificatório, isto é, não há tipos distintos de tombamento, bem como não há formas distintas de tutela desses bens. Desse modo, a atuação do IPHAN diverge consideravelmente da atuação da UNESCO.

Em virtude desse fato, a inscrição dos bens em um dos Livros do Tombo é um procedimento eminentemente formalista, que impõe limitações à propriedade privada quanto ao uso, e não garante formas específicas de promover sua salvaguarda. A tutela dos bens patrimoniais, em consequência, tende a recair no subjetivismo, seguindo caminhos que variam de acordo com a interpretação de cada técnico.

Assim, se por um lado o tombamento pode ser considerado eficaz no que diz respeito à identificação patrimonial, a sua aplicação é insuficiente para a garantia da salvaguarda dos bens. A razão disso é a ausência, no escopo desse instrumento, de mecanismos que promovam a preservação dos valores e atributos que investiram o bem de um interesse patrimonial.

### **1.3 O processo de classificação segundo a UNESCO**

O processo de classificação de um bem cultural à Lista do patrimônio mundial conduzido pela UNESCO envolve uma série de mecanismos complexos e multifacetados. De modo distinto do tombamento, à sua concepção está atrelada não só a função de reconhecer oficialmente um bem cultural como patrimônio da humanidade, mas também a de promover a sua salvaguarda. Para tanto, está prevista uma série de instrumentos, tais como auxílios

técnicos e financeiros e a realização de monitoramentos periódicos dos bens inscritos na referida lista.

A operacionalização desse instrumento exigiu que a UNESCO, por meio do Centro do patrimônio mundial (*World Heritage Centre - WHC*), criasse uma estrutura administrativa, um corpo teórico-conceitual e um corpo instrumental, que, em diferentes graus, vêm sendo modificados e atualizados desde 1972.

Em parceria com as referidas organizações ICOMOS e ICCROM, foi elaborada a Convenção do patrimônio mundial (1972), com a dupla função de estabelecer os fundamentos embasadores da noção de patrimônio mundial e de definir os mecanismos administrativos necessários à operacionalização do instrumento da classificação.

Os procedimentos operacionais para a aplicação dos mecanismos estabelecidos na Convenção do patrimônio mundial estão dispostos nas “Diretrizes operacionais para a implantação da Convenção do patrimônio mundial” (*Operational guidelines for the implementation of the world heritage Convention*), as quais são periodicamente revisadas de modo a refletir conceitos, procedimentos e metodologias atuais. A última revisão data do ano de 2008.

Analisando primeiramente a estrutura administrativa, pode-se afirmar que ela se subdivide em três níveis. No primeiro, estão as duas organizações vinculadas oficialmente à UNESCO por meio da Convenção do patrimônio mundial: o ICOMOS, organização não-governamental, e o ICCROM, organização intergovernamental. É por intermédio dessas organizações que se estabelece a relação entre a UNESCO e os estados-membros.

No nível seguinte, está o Bureau do patrimônio mundial, cuja sede é em Paris, composto por um corpo técnico e outro administrativo, ambos fixos.

No último nível, encontra-se o Comitê do patrimônio mundial, a instância deliberativa dentro da estrutura administrativa. O comitê, que se reúne a cada seis meses, é composto por 21 membros, um de cada estado-membro, selecionados a cada dois anos em assembléia, da qual participam representantes dos países signatários da Convenção.

A inclusão de um bem na Lista do patrimônio mundial<sup>10</sup> tramita por essas três instâncias. Para ter um bem inscrito nessa Lista, os estados-membros devem preparar uma “lista tentativa” de bens culturais que considerem de valor universal excepcional e encaminhá-la ao Centro do patrimônio mundial, que verifica se a solicitação de inclusão está completa.

Após essa verificação, o processo deve seguir para o ICOMOS, que forma dois grupos, sendo um para a verificação do valor universal excepcional do bem e o outro para realizar uma missão *in loco*. Cada um desses grupos produz um relatório que deverá ser discutido pelo Comitê executivo do ICOMOS e encaminhado, em seguida, para avaliação do Comitê do patrimônio mundial, já com o *status* de recomendação coletiva do ICOMOS. Esse comitê, por meio de votação, delibera sobre a inclusão ou não do bem na Lista do patrimônio mundial.

Além dessa atribuição, essas três instâncias administrativas têm a incumbência de promover o cumprimento da Convenção do patrimônio mundial pelos países signatários. Para tanto, são responsáveis, em diferentes níveis, pela realização de projetos, conferências e *workshops*, pela disponibilização de recursos financeiros e técnicos para os estados-membros necessitados, pela aplicação de instrumentos de caráter preventivo, como monitoramentos periódicos e a inclusão de bens ameaçados na Lista do patrimônio mundial em perigo.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Jokilehto (2006b), de forma bastante detalhada, define os passos para a instrução do processo de classificação: Identificação preliminar do bem: quais fatores embasaram a fundação e desenvolvimento do lugar? Essa etapa deve ser fundamentada em pesquisas históricas e culturais e no conhecimento do sítio e de seu entorno; Quadro temático: quais os aspectos de natureza universal são mais relevantes? A importância do sítio deve estar associada a um ou mais aspectos do quadro temático (associações culturais, expressões ou criatividade, respostas espirituais, utilização de recursos naturais, movimento de pessoas, desenvolvimento de tecnologias); Quadro cronológico-temporal: é necessário responder se o bem representa uma resposta excepcional em relação ao seu contexto cronológico-temporal; Quadro tipológico: depois de um levantamento preliminar na área, é necessário haver um aprofundamento da pesquisa de modo a identificar quais os bens são exemplares ou o exemplar mais importante de determinado tipo; Critério do patrimônio mundial: considerando as análises anteriores, define-se o critério mais adequado para o bem ser classificado; Autenticidade e integridade: é necessário identificar as condições de integridade especialmente em relação às paisagens culturais e às grandes áreas urbanas. Os bens identificados devem ser testados ainda em relação à sua autenticidade, isto é, ao nível de verdade histórica e cultural; Gestão: depois de identificado o bem e seus significados, é necessário estabelecer um sistema de gestão apropriado e planos de conservação, considerando-se também a definição de áreas de entorno e a construção de uma declaração de significância.

<sup>11</sup> Os bens classificados podem ser inscritos na Lista do patrimônio mundial em perigo por diversas razões, tais como: ameaças ambientais, como danos de tornados ou furacões; ameaças humanas relacionadas com o desenvolvimento, incluindo vias em áreas naturais, mudanças nas condições hidrológicas, invasão de áreas selvagens, desmatamento de árvores, pressões dos visitantes; guerras e rebeliões civis; ausência de administração, planos de conservação, legislação e suporte burocrático adequados (APLIN, 2001). A inclusão na Lista do patrimônio mundial em Perigo pode ser solicitada pelo estado-membro onde o bem se encontra, ou por representações das organizações não-governamentais, a UICN, o ICOMOS e o ICCROM. A aprovação da inclusão ou da retirada de um bem cultural dessa lista é atribuição do Comitê do Patrimônio mundial. Segundo Aplin

Ao ICCROM cabe o papel de atuar como principal parceiro do Centro do patrimônio mundial na realização de pesquisas, documentação, assistência técnica, treinamento e programas de conscientização do público. O ICOMOS, por sua vez, tem a missão de promover a aplicação de teorias, metodologias e técnicas científicas para a conservação do patrimônio cultural e arqueológico. Como já foi exposto, também é do ICOMOS a responsabilidade pela avaliação dos bens sugeridos para a inscrição na Lista do patrimônio mundial.

Tratando agora do corpo teórico-conceitual, pode-se afirmar que é por meio das cartas patrimoniais e também das Diretrizes operacionais (2008) que são apresentados os entendimentos que norteiam a atuação da UNESCO no campo do patrimônio cultural.

Rowney (2004), ao discorrer sobre as cartas patrimoniais, afirma que em seus conteúdos está expressa uma “destilação” da filosofia da conservação do momento. Nas revisões periódicas das diretrizes operacionais, é frequente a incorporação do que é apresentado nas cartas, transformando esse conteúdo teórico em balizas práticas para a conservação. Há também situações em que as diretrizes operacionais trazem novos conceitos e entendimentos que são, em seguida, discutidos e aprofundados nas cartas patrimoniais. Pode-se afirmar, portanto, que as cartas patrimoniais e as diretrizes operacionais se retroalimentam.<sup>12</sup>

Tratando agora dos fundamentos teóricos que embasam a noção de patrimônio mundial, pode-se dizer que três são as noções centrais: valor universal excepcional (*outstanding universal value* - OUV), autenticidade e integridade.

---

(2001), esse é um dos mecanismos que o comitê tem para demonstrar sua desaprovação em relação ao modo como o estado-membro está lidando com as responsabilidades a ele atribuídas por meio da Convenção do patrimônio mundial.

<sup>12</sup> A discussão sobre autenticidade, por exemplo, foi iniciada de forma ainda incipiente na Carta de Veneza (1964). Posteriormente, no ano de 1977, a noção de autenticidade é incorporada às Diretrizes operacionais do patrimônio mundial, passando a ser um dos requisitos para a inscrição de um bem na Lista do patrimônio mundial. No ano de 1994, é realizada a Conferência de Nara sobre autenticidade, que se propõe a discutir essa noção a partir da ótica da UNESCO. Nessa conferência, é produzido um documento, comumente chamado de Carta de Nara, no qual está proposta uma ampliação do entendimento de autenticidade - antes focado apenas na dimensão física do bem- de modo a envolver também aspectos não materiais do patrimônio. Essa ampliação é incorporada na revisão das Diretrizes operacionais do patrimônio mundial, por ocasião de sua revisão no ano de 2005.

A discussão acerca do valor universal excepcional,<sup>13</sup> requisito primordial para a inscrição de um bem na Lista do patrimônio mundial, é complexa e questionada, por muitos pesquisadores do tema, quanto à sua pertinência.

Uma das críticas à exigência do OUV para um bem ser incluído na Lista do patrimônio mundial é apontada por Aplin (2002), que considera essa uma noção desconexa na vida cotidiana de uma sociedade:

Não é apenas a grandiosidade ou a excepcionalidade que contribuem para o nosso patrimônio; afinal, a maior parte das pessoas tem uma vida mundana, não excepcional. E as pessoas comuns são da maior importância em qualquer processo evolutivo local, regional ou nacional, enquanto que paisagens, ecossistemas e edificações com aspecto nada extraordinário são crucialmente importantes [...] (APLIN, 2002, p. 10, tradução nossa).<sup>14</sup>

Em encontro de especialistas do patrimônio natural e cultural, o *Global Strategy Natural and Cultural Expert Meeting*, ocorrido no ano de 1998, em Amsterdã, essa noção foi tratada da seguinte forma:

O requerimento de um valor excepcional universal [caracterizando o patrimônio cultural e natural] deve ser interpretado como uma resposta excepcional aos assuntos de natureza universal compartilhados por todas as culturas humanas. Em relação ao patrimônio natural, essas questões são contempladas pela diversidade bio-geográfica; em relação à cultura, pela criatividade humana e pela diversidade cultural que surge daí (v. DROSTE *et al.*, 1998, p. 221 *apud* JOKILEHTO, 2006a, p. 3, grifo do autor, tradução nossa).<sup>15</sup>

Abordagem semelhante a essa é apontada por Jokilehto (2006b) ao analisar a questão:

---

<sup>13</sup> Segundo as Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008), os critérios para que um bem cultural seja detentor de valor universal excepcional são: i. representar uma obra-prima do gênio criativo humano; ou, ii. ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, do planejamento urbano ou do paisagismo; ou, iii. aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido; ou, iv. ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade; ou, v. constituir um exemplo excepcional de *habitat* ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que se tenham tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis; ou, vi. estar associado diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com ideias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional (o Comitê considera que esse critério não deve justificar a inscrição na Lista, salvo em circunstâncias excepcionais e na aplicação conjunta com outros critérios culturais ou naturais).

<sup>14</sup> Citação no idioma original: “[...] Is not only the grandiose or outstanding that contribute to our heritage; after all, much of most people’s lives is mundane, not outstanding. And ordinary people are of major importance in any local, regional, or national cultural evolutionary process, while quite ordinary-looking landscapes, ecosystems, and buildings are crucially important. [...]” (APLIN, 2002, p. 10).

<sup>15</sup> Citação no idioma original: “[...]The requirement of outstanding universal value should be interpreted as an outstanding response to issues of universal nature common to or addressed by all human cultures. In relation to natural heritage, such issues are seen in bio-geographical diversity; in relation to culture in human creativity and resulting cultural diversity [...]” (v. DROSTE *et al.*, 1998, p. 221 *apud* JOKILEHTO, 2006a, p. 3).

[...] Como parte deste universo humano um bem patrimonial obtém 'valor universal' desde que seja uma expressão verdadeira e autêntica de uma cultura particular. Em relação ao patrimônio mundial, 'excepcional' pode ser interpretado como: o melhor e/ou o mais representativo exemplo ou exemplos de uma certa categoria de patrimônio (JOKILEHTO, 2006b, p.3, tradução nossa).<sup>16</sup>

Há pertinência em ambas as abordagens. Aplin (2002) está correto quando defende a falta de conexão aparente que a exigência do valor universal excepcional representa em relação a um patrimônio cultural produzido, muitas vezes, por pessoas comuns. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que essa exigência é um anacronismo quanto ao entendimento contemporâneo de patrimônio cultural, difundido pela Carta de Veneza (1964), que refuta sua vinculação exclusiva às obras monumentais ou excepcionais.

Por outro lado, uma interpretação mais cuidadosa do conteúdo das Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008) valida o entendimento de Jokilehto (2006b). Nos critérios para a atribuição de valor universal excepcional, estabelecidos nas Diretrizes operacionais, estão incluídas tanto obras vernáculas como sítios monumentais. Portanto, pode-se constatar que o fio conector dessa diversidade tipológica é o fato de se tratar de **respostas excepcionais** a problemas que variam de acordo com os diversos contextos sociais, culturais, econômicos e políticos.

O problema maior que se impõe à operacionalização do entendimento de valor universal excepcional não diz respeito à sua validade enquanto conceito, mas sim a pouca precisão com que ele ainda é tratado na Convenção e nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008). Choay (2001), ao abordar a questão, afirma ser essa uma noção vaga e difícil de aplicar. Segundo a autora, critérios como "representar uma obra notável do gênio criativo humano" ou "obras artísticas ou literárias de excepcional valor universal", são evasivos e pouco claros no que concerne à explicitação dos atributos físicos e valores que os bens culturais devem ter para ser considerados patrimônio mundial.

Aparentemente, alguns bens ou sítios não deixam dúvidas de que a eles pode ser atribuído um valor universal excepcional; no entanto, há outros em que isso pode não ser facilmente perceptível. É nesses últimos que se torna mais latente a dificuldade de operacionalizar essa noção.

---

<sup>16</sup> Citação no idioma original: "[...]As part of this human universe, a heritage resource will obtain "universal value" so far as it is a true and authentic expression of a particular culture. In relation to World Heritage, "outstanding" can be interpreted as: the best and/or most representative example or examples of a kind of heritage" (JOKILEHTO, 2006b, p.3).

Visando solucionar esse problema, no ano de 1994, o Comitê aprovou e desde então vem implementando uma estratégia global para aprimorar a representatividade da Lista do patrimônio mundial, estimulando os estados-membros a apresentarem propostas de classificação de tipologias de bens pouco ou não representados na lista. Por meio dessa estratégia, objetiva-se clarear o entendimento de valor universal excepcional e dar um primeiro passo para superar a visão de que o patrimônio mundial é promovido pelas nações dominantes do ponto de vista econômico e político, e que os bens listados só representam a cultural eurocêntrica, cristã e monumental.

No entanto, conforme informa Jokilehto (2006b), o reconhecimento desses tipos de bens ou sítios ainda não é fácil, em virtude do caráter de novidade dessas propostas e da falta de pesquisa na área. Aliado a isso existe a dificuldade, encontrada pelos estados-membros, de definir e desenvolver um sistema de gestão e proteção adequado para esses bens, condição também fundamental para a inscrição de um bem na Lista do patrimônio mundial.

Todavia, a falta de precisão dos critérios de atribuição do valor universal excepcional não afeta a originalidade do modo como a UNESCO concebeu sua aplicação. A exigência de que um bem atenda a um dos seis critérios para ser inscrito na Lista do patrimônio mundial não se constitui num simples formalismo do processo de identificação patrimonial. Ela traz implicações quanto ao modo como os estados-membros devem proceder à tutela e salvaguarda desses bens. De acordo com o critério de inscrição, portanto, é possível graduar o nível de transformação tolerada para que o bem não perca seus atributos e valores excepcionais.

Se um bem foi inscrito por meio do critério iv,<sup>17</sup> por exemplo, as medidas de proteção implantadas pelo estado-membro devem garantir a manutenção completa do desenho de uma tipologia particular.

As medidas de proteção devem ser absolutamente distintas quando um bem é classificado segundo o critério v, no qual estão inseridas as manifestações vernáculas. Isto porque, em se tratando de sítios de tal natureza, a manutenção do valor universal excepcional não reside em conservar as construções intactas, mas na garantia da continuidade das tradições, do espírito e dos sentimentos característicos do lugar.

---

<sup>17</sup> Para a descrição dos critérios, ver nota de rodapé número dez.

Ao tratar agora das noções de autenticidade e integridade, as Diretrizes operacionais (2008) estabelecem que o atendimento a esses critérios é um requisito igualmente fundamental para a inscrição de bens na Lista do patrimônio mundial. A atribuição do valor universal excepcional e a satisfação de critérios de autenticidade e integridade é uma condição denominada por alguns autores de OUV-AI (*outstanding universal value- authenticity and integrity*).

Para Jokilehto (2006b), os conceitos de autenticidade e integridade diferem entre si. A autenticidade se relaciona com o patrimônio como um qualificador ou condição qualificadora e é aplicada exclusivamente ao patrimônio cultural. A integridade refere-se à identificação das condições funcionais e históricas de um sítio cultural ou natural. Os dois conceitos podem ser tidos como complementares; no entanto, um não substitui o outro.

Stovel (2007b), ao discutir sobre os dois conceitos, explicita que comumente os significados que se lhes atribuem se confundem. Tanto a autenticidade como a integridade são comumente utilizados como a “habilidade de um bem de carregar significados”, e a integridade é empregada também “como a habilidade dos gestores do bem de segurar ou manter o significado do bem”.

É buscando esclarecer o significado dessas duas noções, fundamentais para a aplicação do sistema de proteção patrimonial conduzido pela UNESCO, que será realizada a seguir uma pequena discussão sobre o significado e uso de cada uma delas no contexto do patrimônio mundial.

A autenticidade de um bem cultural, segundo as Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008), pode ser acessada por meio dos seguintes atributos: 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. Segundo esse documento:

Art 85. Quando as condições de autenticidade são consideradas na elaboração de uma proposta para a classificação de um bem, o estado-membro deve primeiramente identificar todos os atributos relevantes e significantes da autenticidade do mesmo. A declaração de autenticidade

deve avaliar o nível no qual essa está presente ou é expressa em cada um desses atributos significantes (UNESCO, 2008, p. 22, tradução nossa).<sup>18</sup>

Nas Diretrizes operacionais (2008) não são definidas outras orientações que auxiliem na aplicação da autenticidade nos procedimentos de identificação do patrimônio. Não há, no escopo desse documento, e de nenhum outro produzido pela UNESCO, uma explicitação detalhada do significado de cada um desses atributos, nem da forma como devem ser verificados.

Isso demonstra que, mesmo se a UNESCO desempenha um papel fundamental na promoção do debate sobre a autenticidade no âmbito global, a operacionalização dessa noção, também na esfera internacional, não está consolidada, nem em termos teóricos, nem operacionais. Essa discussão será retomada no capítulo sobre a autenticidade.

A noção de integridade, inicialmente apenas dirigida ao patrimônio natural, passou a ser aplicada de igual modo aos bens culturais como parte de um esforço para aproximar o tratamento dessas duas categorias de patrimônio. É por tal motivo, conforme informa Stovel (2007b), que o uso da noção de integridade no patrimônio cultural é, de certa forma, moldada pelo seu uso no patrimônio natural.

Apesar de também suscitar debates e questionamentos, a noção de integridade é mais facilmente operacionalizada que a de autenticidade. Sobre a noção, é estabelecido nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008) que:

Art 88. Integridade é uma medida da inteireza e do estado intacto do patrimônio natural e/ou cultural e seus atributos. Verificar as condições de integridade requer uma avaliação da medida 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 manifestam os significados desse bem; c) tenha sofrido efeitos adversos do desenvolvimento e/ou de negligência (UNESCO, 2008, p. 23, tradução nossa).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Citação no idioma original: "85. When the conditions of authenticity are considered in preparing a nomination for a property, the State Party should first identify all of the applicable significant attributes of authenticity. The statement of authenticity should assess the degree to which authenticity is present in, or expressed by, each of these significant attributes" (UNESCO, 2008, p. 22).

<sup>19</sup> Citação no idioma original: "88. Integrity is a measure of the wholeness and intactness of the natural and/or cultural heritage and its attributes. Examining the conditions of integrity, therefore, requires assessing the extent to which the property: a) includes all elements necessary to express its outstanding universal value; b) is of adequate size to ensure the complete representation of the features and processes which convey the property's significance; c) suffers from adverse effects of development and/or neglect" (UNESCO, 2008, p. 23).

Para se avaliar a inteireza, Stovel (2007b) propõe que se pergunte: “Estão presentes todos os elementos necessários para contar a história completa do sítio?”. Quanto ao nível em que se encontra intacto, o autor sugere que se verifique a condição do bem em relação à existência de perigos e riscos no seu entorno.

Ao discorrer sobre o assunto, Jokilehto (2006a) propõe uma abordagem distinta da que está estabelecida nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008). Segundo esse autor, a avaliação da integridade envolve três dimensões: a sociofuncional, a estrutural e a visual.

A integridade sociofuncional, ainda de acordo com o autor, está relacionada com a identificação de funções e processos nos quais a evolução do bem ao longo do tempo foi baseada, como àqueles associados com a interação da sociedade, funções espirituais, utilização de recursos naturais e movimento de pessoas. A integridade estrutural, por sua vez, refere-se àquilo que sobreviveu no tempo dos elementos espaciais que documentam tais funções e processos. Os aspectos estéticos representativos de uma área estão relacionados com a integridade visual.

Segundo Jokilehto (2006a), é tomando como base essas três dimensões da integridade que devem ser desenvolvidos os sistemas de gestão, de modo a garantir a manutenção dos valores e atributos físicos do bem cultural.

Para facilitar a compreensão da vinculação entre essas três dimensões da integridade, Jokilehto (2006a) cita o processo de classificação da cidade de Assis, na Itália, ao título de patrimônio mundial. Em um primeiro momento, foram incluídas na lista apenas a Basílica de São Francisco e a cidade medieval cercada pela muralha. Posteriormente, a classificação foi revisada, e foram incluídos também monumentos fora da cidade, os quais tiveram importância fundamental para a formação espiritual do santo e para a fundação da ordem franciscana.

Com esse exemplo, o autor pretende mostrar que, a partir do entendimento da integridade sociofuncional do sítio, foi definida uma nova unidade especial – isso em relação ao novo polígono de classificação proposto –, a qual interferiu diretamente na análise da integridade estrutural e visual do sítio, ou seja, a compreensão da integridade sociofuncional de um sítio ou bem cultural oferece subsídios para se analisar sua integridade estrutural que, por sua vez, tem direta relação com sua integridade visual ou estética. Os três aspectos

podem ser interpretados como camadas que se sobrepõem e que, unidas, revelam a medida da integridade do bem.

Realizada essa breve discussão sobre as noções de valor universal excepcional, autenticidade e integridade, parte-se agora para o estudo do corpo instrumental implantado pela UNESCO para a operacionalização da classificação.

A partir da inclusão de um bem na Lista do patrimônio mundial, passam a incidir sobre ele instrumentos de fiscalização e monitoramento. Todavia, ainda é válido ressaltar que, embora a UNESCO fiscalize periodicamente os bens classificados, é do estado-membro a atribuição de gerir e garantir a salvaguarda dos bens localizados em seu território.

Por tal razão, nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008) é estabelecido que, para a candidatura de um bem ser aceita, além de atender aos requisitos do OUV-AI, é necessário o estado-membro dispor de um sistema administrativo e legal que garanta sua tutela e salvaguarda.

Uma vez o bem incluído na lista, está estabelecido nas Diretrizes operacionais (2008) que os estados-membros, a cada seis anos, devem submeter à Conferência Geral da UNESCO, por meio do Comitê do patrimônio mundial, relatórios periódicos (*periodic report*) a seu respeito.

A realização desse relatório visa ao atendimento de quatro objetivos: avaliar a aplicação da Convenção do patrimônio mundial (1972) pelo estado-membro; acompanhar o estado de conservação do bem por meio de uma análise descritiva da manutenção/transformação do OUV-AI; garantir informações atualizadas sobre os bens classificados, de modo a registrar circunstâncias e tendências de transformação; garantir um mecanismo regional de cooperação e troca de informações e experiências entre os estados-membros envolvidos na implementação da Convenção do patrimônio mundial (1972).

Para tanto, Selfslagh (2004) sugere que as seguintes perguntas sejam respondidas: Quais eram as condições do bem quando foi inscrito na Lista do patrimônio mundial? O que aconteceu ou está acontecendo? Onde exatamente está acontecendo? No bem ou na zona de entorno (de preservação)? Como o sistema de proteção/ administração opera nessas circunstâncias? Quais as medidas corretivas tomadas pelo Estado-membro, se houver? Como medir o progresso dessa situação?

Segundo Selfslagh (2004), a condição do bem no momento de sua inscrição na Lista do patrimônio mundial deve ser incluída nos dados e usada como referência para a interpretação dos resultados do relatório periódico.

É em razão disso que Stovel (2004) afirma ser o processo de classificação e o relatório periódico os dois lados de uma mesma moeda. De acordo com esse autor, o processo de classificação é entendido simplesmente como a primeira fase da coleta de dados, oferecendo os parâmetros de base para uma futura revisão. O relatório periódico, por sua vez, é entendido como uma segunda, terceira ou última fase de revisão dos dados coletados para o documento de classificação.

Portanto, se por um lado os relatórios periódicos possibilitam o acompanhamento efetivo da conservação dos bens classificados, por outro permitem uma avaliação contínua da implantação da Convenção do patrimônio mundial (1972) pelos estados-membros. Tendo em mãos essas informações, a UNESCO possui condições de identificar as falhas e os pontos positivos da atuação do estado-membro, como também de fazer uma autoavaliação da estruturação do seu sistema de proteção patrimonial.

Ao tratar dos relatórios periódicos, Boccardi (2004) alerta para o fato de que eles não substituem o monitoramento realizado no contexto da gestão do sítio, a ser realizado pela equipe local e em uma base contínua construída a partir da medição da realidade por indicadores:

Claramente, este não é o caso dos questionários do Relatório Periódico, que principalmente requerem respostas sim ou não, ou discutem se o Estado-membro considera que o sítio tem mantido seus valores originais e a integridade, qual a declaração ou significância que seria mais apropriada, quais os projetos que estão em curso ou estão previstos, quais são as necessidades do sítio em termos de financiamento e recursos humanos, etc. Nenhuma justificativa ou evidências materiais colhidas em campo é requerida para confirmar essas declarações [...] (BOCCARDI, 2004, p.40, tradução nossa).<sup>20</sup>

Como o nome já indica, o relatório periódico é consubstanciado no formato de um texto descritivo e, ainda que traga informações periódicas sobre o estado de conservação do bem ou sítio cultural, não pode ser considerado um tipo de monitoramento.

---

<sup>20</sup> Citação no idioma original: "Clearly, this is not the case for Period Reporting questionnaires, which mainly require Yes-or-No answers, or discuss whether the State-Party considers that the site has maintained its original values and integrity, what statement or significance would be more appropriate, are ongoing and are foreseen, what are the needs of the Site in terms of funding and human resources, etc. No justification or material evidence collected on the ground is requested to confirm these statements [...]" (BOCCARDI, 2004, p.40).

Outro mecanismo, definido pela primeira vez nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial do ano de 1994, é o chamado monitoramento reativo (*reactive monitoring*). Aplicado anualmente nos bens classificados que se encontram em situação de risco, o seu objetivo é possibilitar que todas as medidas possíveis sejam tomadas para prevenir a retirada do título de patrimônio mundial atribuído a um bem.

Por meio desse mecanismo, missões, com representantes do ICOMOS e de outros setores vinculados à UNESCO, levantam o estado de conservação de um bem que está sob ameaça. O Comitê do patrimônio mundial requer que os relatórios das missões incluam: a indicação das ameaças ou de modificações significantes na conservação do bem desde o último relatório remetido ao comitê; uma lista de considerações anteriores do comitê sobre o estado de conservação do bem; e informações sobre qualquer ameaça, dano ou perda do valor universal excepcional, integridade ou autenticidade, em razão dos quais o bem foi inscrito na Lista do patrimônio mundial.

É pressuposto para ser inscrito na Lista do patrimônio mundial em Perigo e, também, para que se proceda a eventuais exclusões de bens da Lista do patrimônio mundial, a realização do monitoramento reativo.

A efetivação dessa forma de monitoramento não visa à prevenção da ocorrência do dano, mas à avaliação periódica de uma situação em curso, cujo objetivo é verificar, em que medida, o dano afetou o valor universal excepcional, a integridade e a autenticidade do bem. Sua duração depende da solução do problema ou da constatação de que não há solução.

A depender do resultado alcançado com a aplicação desse monitoramento, a UNESCO pode chegar às seguintes constatações: i. que o bem não foi seriamente deteriorado, não sendo, portanto, necessária qualquer ação; ii. que o bem foi seriamente deteriorado, devendo ser incluído na Lista do patrimônio mundial em Perigo; iii. que o bem está deteriorado a ponto de as características que motivaram sua classificação estarem irreversivelmente perdidas, devendo ser excluído da Lista do patrimônio mundial.

Com as informações colhidas em campo pelas missões, a UNESCO tem condições de indicar as medidas a serem tomadas pelo estado-membro, especialmente para os bens incluídos na segunda situação acima descrita. Dentre essas medidas, a UNESCO pode, inclusive, disponibilizar recursos de natureza financeira, por meio do Fundo do patrimônio

mundial,<sup>21</sup> e técnica. Para a concessão desse auxílio, a contrapartida esperada é que o estado-membro aprimore a proteção dos bens, dentre outras coisas, pelo desenvolvimento e uso de métodos científicos modernos.

O relatório periódico e o monitoramento reativo buscam, portanto, possibilitar que se tomem todas as medidas possíveis para aprimorar a implantação da Convenção do patrimônio mundial (1972) pelos estados-membros e evitar a perda definitiva do título de patrimônio da humanidade. No entanto, nenhum desses mecanismos substitui a realização de monitoramentos periódicos que verifiquem as condições de autenticidade e integridade do bem.

### **Considerações parciais**

A análise realizada neste capítulo possibilita constatar que há diferenças consideráveis no *modus operandi* dos sistemas de proteção nacional e global. Indiscutivelmente, a atuação da UNESCO na proteção ao patrimônio da humanidade conta com uma estrutura mais complexa e eficiente quando comparada à do IPHAN. Pode-se dizer que isso se deve especialmente a três fatores: a inscrição de um bem na Lista do patrimônio mundial é um ato classificatório, pois a forma como devem ser conduzidas as ações preservacionistas e a conservação do bem precisam considerar o critério a partir do qual se deu sua inscrição; os procedimentos envolvidos na aplicação do instrumento estimulam a construção de uma gestão da conservação com certos níveis de qualidade pelos estados onde os bens se encontram; seu corpo teórico e instrumental é sempre atualizado, buscando estar em constante sintonia com os avanços na área e com as novas demandas sociais, ambientais, culturais e econômicas.

Todavia, não se pode deixar de reconhecer que há muitas questões dentro desse sistema que ainda demandam aprofundamentos, e uma delas, certamente, diz respeito ao entendimento do que é autenticidade e de como pode ser realizada sua verificação.

Assim, se por um lado a abordagem da UNESCO reconhece e valida a importância dos aspectos de natureza não material para a autenticidade dos bens culturais, convergindo

---

<sup>21</sup> O Fundo do patrimônio mundial foi instituído pela Convenção do patrimônio mundial (1972) e, posteriormente, regulamentado pelas diretrizes operacionais.

para o entendimento proposto nesta tese e inicialmente tratado na introdução, por outro não se aprofundou a definição de procedimentos para verificá-la no momento do reconhecimento do OUV-AI de um bem cultural ou durante a elaboração dos relatórios periódicos.

Essa falta de precisão traz como consequência o predomínio de julgamentos subjetivos – em que apenas a visão do (s) técnico (s) tende a ser levada em consideração –, realizados a partir de critérios variáveis. Desse modo, não se pode dizer que há um efetivo acompanhamento no tempo da autenticidade dos bens incluídos na Lista do patrimônio mundial.

Na esfera nacional, como já foi exposto, as *ausências* são ainda maiores, isso porque, além de não haver um entendimento oficial do IPHAN sobre a autenticidade do patrimônio cultural, não está prevista, no corpo normativo que regulamenta a ação desse órgão, nenhuma forma de acompanhamento periódico do bem cultural e das transformações a que é submetido, nos moldes de um monitoramento ou mesmo de um *relatório periódico*.

É considerando esse quadro que a presente pesquisa se propõe expandir a discussão sobre a autenticidade e sobre o modo como se pode dar o seu monitoramento. Para tanto, serão construídos, nos capítulos seguintes, panoramas teóricos atualizados sobre o que são e como se constroem sistemas de indicadores para o monitoramento e sobre a noção autenticidade.

Essas discussões servirão de base para atender ao objetivo desta pesquisa, qual seja, a construção de um sistema de indicadores da autenticidade, o que permitirá que se vá ao encontro de uma lacuna identificada no campo da Conservação urbana: o monitoramento da autenticidade do patrimônio cultural.

**PARTE II: MARCO TEÓRICO**

## 2. SISTEMA DE INDICADORES PARA O MONITORAMENTO: QUADRO TEÓRICO E METODOLÓGICO

Este capítulo discute o que são, para que servem e como se constroem sistemas de indicadores. Para tanto, está dividido em quatro seções. A primeira apresenta uma breve análise do surgimento e significado dos indicadores. A seguinte discorre sobre em que consiste o monitoramento, focando o do patrimônio cultural, e qual papel desempenham os indicadores nessa atividade. A terceira seção traz uma discussão sobre como são construídos os sistemas de indicadores. Na última, são analisados dois sistemas: o de indicadores municipais de sustentabilidade, desenvolvido pelo Banco do Nordeste do Brasil para a construção de um atlas da sustentabilidade de sua área de atuação; e o SIT Carta de Risco, desenvolvido pelo ISCR (*Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*), na Itália, para monitorar os riscos que afetam o patrimônio cultural. Com a discussão realizada nessas quatro seções, pretende-se construir um entendimento teórico e metodológico sobre o assunto, de modo que o mesmo sirva de base para a formulação do sistema de indicadores para monitoramento da autenticidade proposto nesta tese.

### 2.1 Indicadores: surgimento e significado

Como termo, indicador origina-se do latim *indicare*, que significa descobrir, apontar, anunciar, estimar (HAMMOND *et al. apud* BELLEN, 2007).

Enquanto conceito, cujo marco inicial remonta aos anos de 1920 e 1930, indicador pode ser entendido como uma variável que está relacionada a outra variável, que não pode ser diretamente observada. Sobre o assunto, Bellen (2007) dispõe:

Uma variável é uma representação operacional de um atributo (qualidade, característica, propriedade) de um sistema. Ele não é o próprio atributo ou atributo real, mas uma representação, imagem ou abstração dele. Quanto mais próxima a variável se coloca do atributo em si [...] é consequência da habilidade do investigador e das limitações e propósitos da investigação (BELLEN, 2007, p. 42).

Bunge (2002, p. 190) descreve ainda o indicador como sintoma, ou seja, “propriedade observável ou evento visto como uma manifestação de uma propriedade ou evento inobservável.” Segundo o autor, o desvio de uma agulha magnética no vácuo *indica* a

presença, ou de um campo magnético, ou de uma corrente elétrica; a febre pode *indicar* infecção ou superaquecimento.

Em meados dos anos de 1960, como resposta à demanda emergente pela organização de instrumentos de acompanhamento das transformações sociais e dos impactos das políticas públicas, os estudos sobre indicadores adquirem corpo científico.

Atualmente, segundo Januzzi (2006), vive-se uma verdadeira emergência da “cultura dos indicadores” e das avaliações permanentes, sistemáticas e consistentes. Três fatores foram essenciais para essa difusão: o avanço do processo de democratização; o aumento do acesso às fontes de informação; e a cobrança social por maior clareza quanto aos resultados das políticas públicas. Sobre o assunto o autor afirma:

Os indicadores sociais deixaram de figurar apenas nos diagnósticos e relatórios governamentais ganhando um papel mais relevante nas arenas de discussão político- social da sociedade brasileira nessa virada de século (JANUZZI, 2006, p. 11).

Os indicadores têm a função de dar significados empíricos a conceitos complexos. Januzzi (2006), ainda que centrado nos indicadores sociais, constrói uma definição completa sobre o que são e como são aplicados os indicadores de uma maneira geral:

Um Indicador Social é uma medida em geral quantitativa dotada de significado social substantivo, usada para substituir, quantificar ou operacionalizar um conceito social abstrato, de interesse lógico (para a pesquisa acadêmica) ou programático (para a formulação de políticas). É um recurso metodológico, empiricamente referido, que informa algo sobre um aspecto da realidade social ou sobre mudanças que estão se processando na mesma (JANUZZI, 2006, p. 15).

Carley (1985), também ao estudar os indicadores sociais, afirma serem eles, ao mesmo tempo, substitutos e medidas. São substitutos porque não representam a si mesmos. Ao contrário, traduzem conceitos abstratos ou não-mensuráveis em termos operacionais. Enquanto medidas, os indicadores referem-se às informações que, em termos conceituais, são quantificáveis, passíveis de ser expressas por meio de alguma escala ordenada (CARLEY, 1985).

Para Bellen (2007), a transformação de uma qualidade em um número tem origem na necessidade da sociedade de trabalhar com ferramentas eficientes que orientem o processo decisório. Nesse sentido, a construção de indicadores possibilita que conceitos sejam

expressos quantitativamente, “como taxas, proporções, médias, índices, distribuição por classes e também por cifras absolutas” (JANUZZI, 2006, p. 16).

A utilização de indicadores permite obter informações sobre o cumprimento de determinadas metas, medir e avaliar mudanças, detectar tendências ou fenômenos que não estejam ainda claramente detectáveis, dentre outros. Por meio de sua utilização, em séries repetidas ao longo do tempo, é possível realizar o monitoramento de um dado aspecto.

Portanto, em qualquer processo de monitoramento, é necessária a escolha de indicadores específicos que, em seu conjunto, constituem um sistema. A definição desse sistema tem estreita relação com o que se deseja monitorar, ou seja, com o foco do monitoramento. Antes de iniciar a discussão sobre os procedimentos metodológicos envolvidos na construção de sistemas de indicadores, será abordado, na seção seguinte, em que consiste a atividade de monitorar e sob quais formas pode ser aplicada ao foco de estudo desta pesquisa, o patrimônio cultural.

## **2.2 Função: subsidiar o monitoramento**

O monitoramento é, fundamentalmente, uma atividade que envolve a medição e a avaliação de mudanças. Monitorar significa observar se algo está acontecendo e de que maneira está se desenvolvendo ou progredindo. Sobre o assunto, Pórreca (2000) dispõe:

Monitoramento é o estudo e o acompanhamento - contínuo e sistemático - do comportamento de fenômenos, eventos e situações específicas, cujas condições desejamos identificar, avaliar e comparar. Dessa forma, é possível estudar as tendências ao longo do tempo, ou seja, verificar as condições presentes, projetando situações futuras. [...] Independentemente da duração dessa atividade, um dos principais produtos do monitoramento é uma avaliação que permita compreender os resultados qualitativos e quantitativos e a aplicação dos mesmos para vários usos e usuários (PÓRRECA, 2000, sem paginação).

O monitoramento é essencial ao planejamento de ações e à gestão. Funciona como uma atividade preventiva, ao permitir um maior controle sobre as mudanças e tendências de transformação. Envolve a medição de qualidades e condições nas quais os responsáveis pelo gerenciamento ou gestão precisam centrar esforços, tanto no sentido da manutenção de ações que estão dando certo, como na prevenção de riscos ou ameaças potenciais ao que está sendo

monitorado. Portanto, por meio de sua aplicação, é possível evitar danos futuros e aplicar medidas de correção de curso.

Apesar da importância, as etapas de monitoramento e avaliação são as mais negligenciadas no processo de planejamento e gestão (FURTADO, 2002). Normalmente são mencionadas juntas, como sendo uma atividade única, mas elas “têm objetivos distintos e devem ser implementados por pessoas diferentes” (FURTADO, 2002, p. 163).

Schiffer (2004), ao citar Abbot e Guijt, dá uma importante contribuição para a distinção dessas duas atividades:

A avaliação pode ser diferenciada do monitoramento no sentido compreendido por Abbot e Guijt (1998: 13). A avaliação se relaciona ‘no final das contas, ao julgamento de uma situação e ao mérito ou valor de uma intervenção’, enquanto o monitoramento ‘se relaciona à coleta de informações regulares que podem permitir uma avaliação, mas não está necessariamente focado no alcance de uma conclusão sobre a efetividade global ou direção de um programa. O monitoramento está focado em avaliar tendências, em examinar diferenças entre um momento e o próximo, desenhando algumas conclusões interinas’ (ABBOT; GUIJT, 1998 *apud* SCHIFFER, 2004, p. 112, tradução nossa).<sup>22</sup>

A atividade de monitoramento pode ser aplicada a diferentes objetos, a partir de diversos aspectos. No caso do meio ambiente, o monitoramento pode estar focado no estado e nas tendências dos recursos ambientais, na situação socioeconômica da área em estudo, no desempenho das instituições para o cumprimento das suas atribuições, dentre outros aspectos (PÓRRECA, 2000). Quando se deseja monitorar as condições sociais de uma determinada localidade, poderão ser monitorados aspectos educacionais, culturais, de saúde, de infra-estrutura, de trabalho e renda, etc.

Em relação às ferramentas necessárias à operacionalização do monitoramento, BOCCARI (2004) entende que sua escolha deve levar em consideração as condições, tanto físico-materiais, como as humanas, do local onde será realizado.

Segundo Aalund (2004), nas culturas ocidentais, o processo de monitoramento comumente faz uso de ferramentas tecnológicas e de sistemas programados,

---

<sup>22</sup> Citação no idioma original: “Evaluation can be distinguished from monitoring in the sense understood by Abbot and Guijt (1998: 13). Evaluation is “ultimately about judging a situation and the merit or worth of an intervention”, whereas monitoring is “about collecting information regularly that might feed into an evaluation, but it is not necessarily focused on reaching any conclusion about the overall effectiveness and direction of a programme. Monitoring focuses on assessing trends, examining differences between one moment and the next and drawing some interim conclusions” (ABBOT; GUIJT, 1998 *apud* SCHIFFER, 2004, p. 112).

prioritariamente desenvolvidos por *experts* de países desenvolvidos, a exemplo do SIG (Sistema de Informações Geográficas). Todavia, ferramentas mais simples, tais como fotos, vídeos, desenhos, entrevistas, relatórios escritos, podem ser igualmente eficazes. O fundamental é a adequação dos instrumentos e tecnologias utilizados, tanto na fase de coleta de dados, como no tratamento das informações, às condições socioeconômicas da sociedade em que o monitoramento será realizado e ao objeto a ser monitorado.

Quanto ao formato, é consenso entre os autores estudados que se deve utilizar um modelo padrão de monitoramento, repetido ao longo do tempo, que permita a realização das comparações entre uma situação anterior e a atual.

Em se tratando especificamente do monitoramento do patrimônio cultural, Stovel (2002) dá uma contribuição relevante ao afirmar que:

No campo do patrimônio, e na verdade em todos os campos no quais ele é aplicado, o monitoramento é executado com o objetivo de se obterem informações que permitam a 'correção de curso' - a definição de ações corretivas ou estratégias para melhorar o desempenho de planos ou de condições ambientais [...]. Embora o monitoramento possa ser episódico em natureza e foco - limitado à medição e à avaliação de problemas percebidos, geralmente, com relação aos bens patrimoniais individuais, ele é entendido como uma atividade que é parte integral e contínua do ciclo de gerenciamento de um bem (STOVEL, 2002, p. 175).

O monitoramento do patrimônio cultural, como foi visto no capítulo anterior, ainda não foi satisfatoriamente incorporado a muitos dos sistemas de proteção patrimonial em todo o mundo.<sup>23</sup> Um fato que pode corroborar isso é a visão de que o monitoramento é um controle externo imposto que expõe os pontos de vulnerabilidade da gestão. Ao contrário disso, essa atividade deve ser vista como uma importante fonte de informação para o processo de gestão e planejamento da conservação, pois possibilita que essa se pautem na manutenção e na prevenção, em detrimento das intervenções curativas ou restaurativas.

Stovel (2002) identifica três focos possíveis para o monitoramento do patrimônio cultural: o exame da eficácia das ações para melhorar a gestão e a conservação dos sítios, o exame do estado de conservação dos recursos patrimoniais e o exame das forças externas e das pressões que afetam o sítio.

---

<sup>23</sup> Esse fato se reflete, inclusive, na falta de referências bibliográficas sobre o assunto. Em razão disso, muitos dos autores precisam fazer aportes do monitoramento do patrimônio natural, esse já muito mais desenvolvido.

O monitoramento da eficácia da gestão e/ou das ações de conservação dos bens culturais<sup>24</sup> visa, fundamentalmente, auxiliar no ajuste de estratégias para melhor atender aos alvos e objetivos previamente definidos. Segundo Furtado (2002), esse tipo de monitoramento deve, necessariamente, ser parte integrante da etapa de controle do planejamento da gestão, de planos e de ações.

Para Mapstone (2004), a efetividade da gestão deve ser monitorada e avaliada por meio dos seus três objetivos principais: objetivos administrativos (monitorando o nível em que estão sendo cumpridas no tempo as metas pré-estabelecidas no planejamento inicial), objetivos do processo de gestão (monitorando as mudanças de padrão, tais como de uso, ocupação e comportamento, em relação às zonas protegidas e ao nível de aceitação pela comunidade), resultados esperados da gestão (medição do nível de redução ou melhoramento daqueles impactos que motivaram a implementação das ações).

Para tal tipo de monitoramento, Stovel (2002) sugere o uso de “indicadores de resposta”, relacionados com a eficácia das estratégias implantadas. Para tanto, é fundamental que “metas numéricas tenham sido estabelecidas na etapa de planejamento do projeto ou ação, para serem atingidas em datas pré-determinadas.” (FURTADO, 2002, p. 164). Por conseguinte, os indicadores serão construídos de modo a possibilitar que seja monitorado o cumprimento no tempo dessas metas e sua qualidade.

Tratando-se agora do monitoramento do estado de conservação, Stovel (2002) entende que ele deve estar focado tanto nas condições físicas, como nos significados, valores e mensagens atribuídos ao bem cultural. Segundo esse autor, um monitoramento que esteja centrado exclusivamente na dimensão material do bem cultural, não é suficiente para abarcar a natureza complexa desse objeto:

Certamente é essencial no exame de sítios a documentação da deterioração/melhoramentos/modificações ocorrentes nos bens e nos seus elementos construtivos. Entretanto, do ponto de vista patrimonial, é importante efetuar essas investigações de monitoramento no contexto do significado geral do sítio, para entender como mudanças físicas diminuiriam ou melhorariam os valores patrimoniais específicos pelos quais o sítio é reconhecido (STOVEL, 2002, p. 177).

---

<sup>24</sup>Por se distanciar do objeto de estudo desta investigação, o presente capítulo se limitará a fazer apenas essa breve contextualização da aplicação dessa forma de monitoramento, não construindo uma discussão mais substancial sobre seus objetivos, procedimentos e métodos.

Em razão disso, é fundamental, antes de se montar um sistema de monitoramento do estado de conservação, a elaboração, juntamente com historiadores, gerentes do sítio, arquitetos e outros profissionais, de uma análise da relação entre os valores intangíveis e os atributos tangíveis do bem. Tal análise deve explicitar quais os principais valores e significados atribuídos ao longo do tempo e de que forma eles contribuíram ou estão relacionados com o desenvolvimento estético, tecnológico, socioeconômico e cultural da sociedade (STOVEL, 2002).

Uma razão que contribui para tornar complexa a operacionalização dessa forma de monitoramento é o fato de os bens culturais serem únicos. O monitoramento desses bens, portanto, está relacionado com o acesso a um *status* absoluto de seus valores e atributos físicos. Dito de outra forma, como esses sítios são exemplares únicos (só há uma Veneza ou uma Bruges, por exemplo), não há como compará-los e acessar um *status* relativo dos valores (MAPSTONE, 2004).

Em razão disso, só é possível acessar o *status* dessas áreas acessando a sua forma de mudança ao longo do tempo, e fazendo, com isso, um julgamento sobre como os atributos físicos e valores estão sendo preservados ao longo do tempo. De acordo com Mapstone (2004), para se fazer esse tipo de verificação, é preciso que os valores, as expectativas sobre o estado futuro do bem e as mudanças consideradas inaceitáveis estejam claramente definidas.

Por essa razão, para a operacionalização dessa forma de monitoramento, é necessário estabelecer um marco referencial no tempo quanto ao estado de conservação do bem, o qual servirá de base para a verificação do seu estado atual. Boccardi (2004) denomina esse momento de *base-line*.

Assim, no caso dos bens tombados pelo IPHAN, poderia ser adotado como marco referencial o estado no qual o bem se encontrava no momento de seu tombamento. No caso dos bens classificados pela UNESCO, o marco pode vir a ser o momento de inscrição do sítio na Lista do patrimônio mundial.

Como a verificação do estado de conservação dos bens culturais é uma questão de avaliação das mudanças ao longo do tempo, somente após um período de aplicação do monitoramento é que é possível tomar decisões sobre as medidas mais acertadas a serem aplicadas ao sítio. Em razão disso, afirma Mapstone (2004), a importância maior do desenho do monitoramento está na frequência e no tempo que deverá durar. Inferências sobre como

os valores estão mudando e em que medida essa mudança implica a perda ou manutenção dos atributos físicos e significados do bem, só é possível em um período médio (anos) ou longo (décadas), exceto em mudanças decorrentes de catástrofes.

Boccardi (2004) sintetiza precisamente em que consiste o monitoramento do estado de conservação e como deve ser sua estrutura, ao dispor que:

Monitoramento [do estado de conservação] deve se centrar nas mudanças de um sítio ao longo de um determinado período de tempo, a partir de indicadores específicos que nos informem até qual nível o sítio tem preservado os seus valores patrimoniais originais. O monitoramento deve ser realizado utilizando uma metodologia de avaliação padronizada que possa ser repetida ao longo do tempo e permita comparações, dependendo do tipo de processo a ser observado, de modo a reduzir, tanto quanto possível, a subjetividade. Deve ser em forma de fotos, vídeos, desenhos, entrevistas, relatórios escritos, etc. Todas essas observações devem ser comparadas com um estado definido de conservação, já verificado numa época anterior (*base-line*) [...] (BOCCARDI, 2004, p.40, tradução nossa).<sup>25</sup>

Em tal tipo de monitoramento, devem ser utilizados os “indicadores de estado” (STOVEL, 2001), que são aqueles focados na medição da situação existente.

Partindo-se agora para a discussão da terceira e última forma de monitoramento identificada por Stovel (2002), cujo foco são as forças externas e as pressões que afetam o sítio, pode-se afirmar que sua realização está pautada no fato de que o patrimônio cultural, em sua dimensão física, está sujeito a processos de deterioração e degradação causados por fatores diversos. O monitoramento desses processos envolve a análise do ‘risco’<sup>26</sup> (STOVEL, 2002).

Segundo Castro (2000), o conceito de risco “inclui a probabilidade de ocorrência de um acontecimento natural ou antrópico e a valorização, por parte do homem, no que diz respeito aos seus efeitos nocivos (vulnerabilidade)”. O risco é, então, entendido como o

---

<sup>25</sup> Citação no idioma original: “Monitoring should look at changes on a site over a given period of time, based on specific indicators that tell us to which extent the property has preserved its original heritage values. Monitoring should be carried out using a standardized methodology and measurements that can be repeated over time to permit comparison, depending on the type of process to be observed, to reduce as much as possible subjectivity. It should be in the form of photos, videos, measured drawings, interviews, and written reports, etc. All these observations should be compared with a defined state of conservation ascertained in the past (*base-line*)[...]” (BOCCARDI, 2004, p.40).

<sup>26</sup> Para além da aplicação do termo no campo da Conservação urbana, risco é um termo muito empregado em diversos campos do conhecimento como a Economia, a Política, a Medicina, e muito comumente utilizado como sinônimo de perigo, embora tenham sentidos distintos (CASTRO, 2000).

produto da equação perigo *versus* vulnerabilidade (RISCO=PERIGO x VUNERABILIDADE).<sup>27</sup>

O monitoramento do risco dos bens culturais envolve a medição e avaliação do nível de susceptibilidade do bem ou sítio histórico a determinada pressão. Sobre o assunto, Castro (2000) argumenta:

[...] A valorização qualitativa pode tornar-se quantitativa a partir da mensuração das perdas e da probabilidade de ocorrência. Quando se têm em mãos informações adequadas à realização de um cálculo de probabilidades, pode-se estimar o risco. No entanto, na medida em que não é possível calcular a probabilidade e se faz uso de intuição ou de critérios subjetivos, está-se à frente de uma incerteza. (CASTRO, 2000, sem paginação, tradução nossa).<sup>28</sup>

Stovel (2001), nesse caso sugere o emprego de “indicadores de força motora (ou pressão)”, relacionados com as atividades humanas e os processos de natureza diversa que produzem pressões sobre o bem.

Como foi explicitado, a atividade de monitoramento é possibilitada pela utilização de indicadores. Para tanto, antecedendo o momento da implementação efetiva dessa atividade, aparece a etapa de definição do sistema de indicadores a ser adotado. Essa escolha dependerá dos objetivos do monitoramento, isto é, do que se quer monitorar e qual tipo de informação se deseja obter.

Os procedimentos metodológicos para a construção de um sistema de indicadores são amplamente tratados na literatura específica. Considerando-se a importância do assunto para o alcance do objetivo desta pesquisa, a seção seguinte apresenta uma detalhada explanação sobre a questão.

---

<sup>27</sup> Segundo STOVEL (2002), o perigo é probabilidade de perda ou dano por uma "ameaça" específica (tais como terremotos, inundações, incêndios, conflitos armados, ameaças sociais e econômicas), e a vulnerabilidade é a susceptibilidade de um bem patrimonial ou elementos de um bem patrimonial de se degradarem ou de serem afetados negativamente por ameaças específicas.

<sup>28</sup> Citação no idioma original: “El concepto [de risco] incluye la probabilidad de ocurrencia de un acontecimiento natural o antrópico y la valoración por parte del hombre en cuanto a sus efectos nocivos (vulnerabilidad). La valoración cualitativa puede hacerse cuantitativa por medición de pérdidas y probabilidad de ocurrencia. Cuando se cuenta con los datos adecuados para realizar un cálculo de probabilidades se puede definir el riesgo. En cambio, cuando no existe posibilidad de calcular probabilidades, sino que solo existe intuición o criterio personal, se está frente a una incertidumbre” (CASTRO, 2000, sem paginação).

### 2.3 A construção de um sistema de indicadores

Etimologicamente, o termo sistema vem do grego e significa combinar, ajustar, formar um conjunto. Conceitualmente, entende-se por sistema um objeto complexo no qual toda parte está relacionada, no mínimo, com outra parte (BUNGE, 2002), ou ainda, um todo organizado finalisticamente, como partes articuladas e não amontoadas (ABBAGNANO, 1982).

Há sistemas de diversas naturezas. Segundo Bunge (2002), o átomo é um exemplo de *sistema físico*, pois se compõe de prótons, nêutrons e elétrons. Uma firma social, por sua vez, exemplifica um *sistema social*, sendo composta por gerente, empregados e artefatos (BUNGE, 2002). Já a linguagem é um *sistema de signos* que se mantém juntos pela concatenação e significado (BUNGE, 2002).

Como se pode observar, em uma acepção geral, a ideia de sistema presume a combinação coordenada de partes, a partir de uma lógica, de modo a concorrerem para um resultado ou para formarem um conjunto.

Por sistema de indicadores entende-se o conjunto de indicadores referente a determinado aspecto. É construído segundo uma lógica específica de estruturação, na qual devem estar refletidas as múltiplas dimensões que caracterizam o aspecto ou fenômeno da realidade a ser observado.

Os sistemas de indicadores são representações do mundo, produzidas por determinado grupo, em determinado tempo e lugar. Como representação, sempre estarão refletidos em sua construção juízos de valores dos investigadores sobre a questão investigada (CARLEY, 1985). Por isso, pode-se dizer que não há conjunto de indicadores definitivos ou fixos, eles sempre demandarão ajustes, de um local para outro e no tempo.

Em sua concepção, estão envolvidas definições teóricas, metodológicas e operacionais. Mesmo não havendo uma teoria formal que estabeleça orientações objetivas para a construção de sistemas de indicadores, é frequente, na literatura específica, a definição de alguns passos a serem seguidos. Nesse sentido, Januzzi (2006), em convergência com Wong (2006), sugere o cumprimento de quatro etapas, a saber:

i. A primeira refere-se à definição operacional do conceito abstrato ou temática à qual o sistema se refere, a ser elaborada com base no interesse teórico ou programático referido;

ii. Estabelecido o conceito de base para o sistema de indicadores, passa-se para a especificação das suas dimensões, de modo a torná-lo, de fato, um objeto claro e bem delimitado, passível de ser 'indicado' de forma quantitativa;

iii. A terceira etapa diz respeito à obtenção dos dados de entrada, matéria-prima para a construção de indicadores. Os dados brutos podem ser informações censitárias, estimativas amostrais, registros administrativos, ou ainda dados coletados por meio da observação direta;

iv. A última se refere à combinação orientada dos dados de entrada, construindo, com isso, os indicadores, que juntos conformam o sistema, que deverá traduzir em termos tangíveis o conceito abstrato inicialmente idealizado.

Uma vez concluída a concepção do sistema de indicadores, Bellen (2007) afirma que cinco aspectos devem estar definidos: i. escopo (classificação das dimensões da ferramenta); ii. esfera (unidades nas quais a ferramenta se aplica); iii. dados (tipos de dados e forma como são tratados na avaliação); iv. participação (o nível de participação na elaboração da ferramenta); v. interface (relacionada com o grau de facilidade para se observarem e interpretarem os resultados fornecidos pela ferramenta).

Tratando-se especificamente da construção dos indicadores, os métodos envolvidos variam de acordo com o tipo ou a característica do indicador. Muitas classificações podem ser encontradas na literatura.

Uma classificação bastante usual corresponde à distinção entre indicadores objetivos (ou quantitativos) e subjetivos (ou qualitativos).

Indicadores objetivos referem-se a ocorrências concretas da realidade. Segundo Carley (1985), são mensuráveis numa escala de intervalos ou graus e podem ser submetidos aos métodos usuais de análise de dados. São construídos a partir das estatísticas públicas disponíveis. Exemplos de indicadores objetivos são o percentual de casas com rede de água, a taxa de evasão escolar, etc. (JANUZZI, 2006).

Os indicadores subjetivos são construídos a partir de avaliações do público ou de especialistas em relação a determinados aspectos, representando variáveis psicológicas. Os dados de entrada podem ser obtidos por meio de pesquisas de público ou em grupos de discussão. São exemplos de indicadores subjetivos o índice de confiança nas instituições ou notas avaliativas sobre a *performance* dos governantes (JANUZZI, 2006).

A classificação dos indicadores como descritivos e normativos é também encontrada na literatura.

Os descritivos, como o nome o indica, descrevem características e aspectos da realidade empírica, não sendo fortemente dotados de significados valorativos. Exemplos são a taxa de mortalidade infantil e a taxa de evasão escolar (JANUZZI, 2006).

Os normativos refletem juízos de valor ou critérios normativos em relação à dimensão social estudada. Conforme dispõe Januzzi (2006), a proporção de pobres é um indicador normativo de insuficiência de meios para a sobrevivência, pois sua construção envolve uma série de decisões metodológicas normativas sobre quais variáveis devem compor o indicador, tais como ingestão diária de calorias, acesso à saúde, lazer e educação, dentre outras (JANUZZI, 2006).

Para Januzzi (2006), todo indicador social ou estatística pública é normativo, pois se origina de processos interpretativos da realidade, que não são neutros nem objetivos em sua formulação. Portanto, “[...] a normatividade de um indicador é uma questão de grau, reservando-se o termo normativo àqueles indicadores de construção metodológica mais complexa e dependentes de definições conceituais mais específicas” (JANUZZI, 2006, p. 21).

No que se refere ao modo como são selecionados os indicadores, Bellen (2007) afirma que há duas abordagens dominantes: a primeira, denominada *top-down*, consiste na definição da estrutura do sistema e de quais indicadores serão utilizados por especialistas e pesquisadores. Nessa situação, os responsáveis pela aplicação dos indicadores nos diversos universos podem adaptar o sistema às condições locais, mas não podem redefini-lo ou modificar os indicadores estabelecidos; a outra, denominada *bottom-up*, é caracterizada pela ampla participação (comunidades, líderes, gestores e, finalmente, especialistas) no processo de definição dos temas a serem mensurados e dos indicadores.

Para o autor, a vantagem da abordagem *top-down* é fornecer uma aproximação científica mais homogênea; a desvantagem é não estabelecer contato com as prioridades da comunidade. Quanto à *bottom-up*, a vantagem é que a comunidade constrói e valida o projeto, e sua desvantagem pode vir a ser o foco estreito, podendo deixar de incluir no sistema aspectos importantes. Essas abordagens são os extremos de uma mesma linha; todavia, é possível construir ferramentas que se insiram ao longo da linha. Segundo Bellen (2007), a situação ideal é aquela em que as pessoas selecionam suas prioridades e as incorporam a um sistema desenvolvido por especialistas.

Os indicadores que irão compor um dado sistema ainda podem ser classificados de acordo com a forma com que os dados de entrada são utilizados. Nesse caso, podem ser de natureza composta ou simples.

Os indicadores simples correspondem a um sistema de indicadores separados ou não agregados. Os indicadores compostos são uma composição de diversos indicadores que formam uma cifra resumida (CARLEY, 1985).

A realidade é complexa, por isso, algumas situações reais só são passíveis de mensuração por meio de indicadores compostos ou agregados. Esses tipos de indicadores impõem, contudo, duas limitações: a primeira diz respeito a juntar variáveis expressas em diferentes unidades de mensuração, como, por exemplo, unidades físicas distintas ou medidas físicas com sociais, pois o processo de agregação não é simplesmente uma média de dados individuais combinados; a segunda é que, quanto mais agregado for um indicador, menor é seu potencial de auxiliar nas tomadas de decisão.

No processo de agregação dos dados para a construção de indicadores, podem ser utilizados modelos de ponderação, que consistem em julgamentos de valor, atribuindo importância diferente a elementos distintos da ferramenta (BELLEN, 2007). Carley (1985) discorre sobre o assunto:

Um índice composto exige que medidas diferentes sejam transformadas numa escala comum, para que possam ser somadas. Por vezes, esse procedimento, é acompanhado de uma 'atribuição de pesos' aos indicadores, numa tentativa de expressar a contribuição diferencial de cada indicador incluído no indicador composto [...]. Existem dificuldades associadas à agregação de indicadores e à escolha de um esquema de ponderação. Quando se desenvolve algum esquema aritmético para fazer a ponderação, ele tem que pressupor um modelo de comportamento social que presuma que seus componentes são somáveis. [...] Essas relações só podem decorrer

da pressuposição de um modelo social. Outros esquemas de ponderação se baseiam em opiniões administrativas ou especializadas, às vezes reunidas por técnicas semelhantes à Delphi. Também isso envolve a pressuposição de algum modelo, ainda que implicitamente, por parte dos 'especialistas' (CARLEY, 1985, p. 89-90).

Wong (2006) afirma que há duas abordagens para se montar um esquema de ponderação: os métodos estatísticos e os métodos não-estatísticos.

Os métodos não-estatísticos têm a vantagem de ser mais simples e mais facilmente compreensíveis. De acordo com essa autora, a vantagem da simplicidade é a visibilidade, o que significa que as decisões sobre os pesos podem ser facilmente reconhecidas e debatidas. A autora lista quatro métodos não-estatísticos:

i. O primeiro deles é denominado de nulo, ou sem atribuição de valor (*null*). Nesse método não são aplicados pesos. Segundo a autora, a aparente simplicidade do método é claramente uma desvantagem, pois assume que todos os indicadores são de igual importância para o conceito em questão;

ii. O segundo baseia-se na consulta a especialistas (*experts*) sobre questões específicas. As opiniões podem ser obtidas por meio de perguntas diretas ou de técnicas interativas, como o Delphi, no qual é solicitado que se responda anonimamente a questões em duas ou mais rodadas até se atingir um consenso (Wong, 2006). Esse método tem a vantagem de integrar o conhecimento especializado na ponderação. Todavia, tem como desvantagem a escolha dos especialistas, a definição dos pesos que deverão ser considerados e o envolvimento de valores pessoais no processo;

iii. A utilização de literatura específica para a obtenção dos pesos pode ser uma alternativa ao método baseado na opinião de especialistas;

iv. A opinião do público é outro método não-estatístico, operacionalizado por meio de questionários, dinâmicas e votação.

Métodos estatísticos tendem a ser mais complexos e de entendimento mais limitado. Por outro lado, são mais precisos, menos influenciados por juízos de valor. Wong (2006) elenca cinco deles: *Z-scores*, análise regressiva (*regression analysis*), análise fatorial (*factor analysis*), análise multicriterial (*multi-criterial analysis*) e análise em grupo (*cluster analysis*).

Carley (1985) entende que o melhor modo de lidar com a influência dos juízos de valor associados aos esquemas de ponderação é reconhecer que o processo de seleção e desenvolvimento dos indicadores é uma ação política, que deve, tanto quanto possível, contemplar no processo uma diversidade significativa de orientações e valores.

Concluídas as etapas de concepção e seleção dos indicadores, parte-se para a etapa final do sistema, que é a interpretação e avaliação dos dados obtidos. Segundo Wong (2006), indicadores isolados são informações vazias, que dificilmente fornecem alguma mensagem significativa para a ação da gestão. É a análise dos indicadores que agrega valor e transforma informações em inteligência.

Wong (2006) identifica duas maneiras de interpretar os valores dos indicadores: por meio da comparação com outras áreas num contexto espacial maior ou a partir de sua trajetória (direção e grau) no tempo. No caso dos bens culturais, como seu monitoramento está relacionado com o acesso a um *status* absoluto dos valores, como foi discutido na seção anterior, a interpretação dos valores obtidos deverá seguir a segunda opção, por meio da comparação no tempo das mudanças e permanências identificadas no próprio bem.

A análise e a interpretação de indicadores devem ser cuidadosamente construídas para aumentar o seu valor potencial e para minimizar, tanto quanto possível, possíveis distorções.

Construído esse quadro teórico sobre o que são, para que servem e como são concebidos os sistemas de indicadores, parte-se para a última seção desse capítulo, cujo objetivo é verificar como são aplicadas na prática as questões de fundo teórico levantadas até então.

#### **2.4 A teoria na prática: dois exemplos de sistemas de indicadores**

Nesta seção, serão estudados dois sistemas de indicadores para monitoramento: o sistema de indicadores municipais de sustentabilidade, elaborado pelo Banco do Nordeste do Brasil, e o SIT Carta de Risco, que trata de um sistema de indicadores para o monitoramento de risco dos bens culturais. No final de cada seção será apresentado um quadro-síntese das características de cada um dos sistemas a partir dos cinco aspectos propostos por Bellen (2005): escopo, esfera, tipos de dados, participação e interface.

### **2.4.1 Atlas da sustentabilidade para os municípios da área de atuação do Banco do Nordeste do Brasil**

O sistema de indicadores de sustentabilidade, agora apresentado, foi desenvolvido pelo Banco do Nordeste do Brasil com o objetivo de subsidiar estratégias de desenvolvimento na sua área de atuação. Para tanto, o conjunto de indicadores a ser proposto deveria permitir que aspectos fundamentais, para o devido conhecimento das condições da região, fossem expressos de modo prático e sintético.

A elaboração desse sistema buscou contemplar os seguintes objetivos: incorporar questões relevantes para a agenda política brasileira; registrar o estado do desenvolvimento sustentável nas referidas dimensões para os tomadores de decisão e para o público como um todo; estimular o diálogo nacional acerca da sustentabilidade; gerar subsídios que auxiliem o cumprimento e a revisão de metas governamentais; gerar subsídios para a implantação e o monitoramento de planos e programas; traduzir o conceito de desenvolvimento sustentável em termos práticos.

A unidade espacial de aplicação do sistema foi o município. A partir dos resultados obtidos em cada município, foi possível construir um panorama da sustentabilidade na região de atuação do Banco do Nordeste como um todo.

A aplicação dos indicadores municipais de sustentabilidade, ou IMS, deverá seguir uma série temporal que será repetida a cada 2 anos, de modo a permitir que se compreenda a evolução dos fenômenos de sustentabilidade, espacialmente e ao longo do tempo.

Nesse sistema, foi proposto que a sustentabilidade deveria ser medida a partir de cinco dimensões: social, ambiental, econômica, demográfica e institucional. Com exceção da demográfica, as demais haviam sido estabelecidas pela ONU (2001) em seu "Indicadores de desenvolvimento sustentável: diretrizes e metodologias".

Estabelecido o foco do monitoramento da sustentabilidade, a partir das cinco referidas dimensões, passou-se à definição do que se queria medir em cada uma delas e como isso seria realizado.

A dimensão econômica deveria buscar refletir o desempenho das economias municipais. É composta pelos seguintes itens: nível de produtividade agropecuária, capacidade de geração de empregos formais, produtos *per capita* municipal e importância das atividades ligadas ao turismo como geradoras de ocupação formal.

A dimensão demográfica refere-se à dinâmica dos movimentos demográficos. Busca-se inferir a contribuição de um dado município para o crescimento regional num determinado intervalo de tempo.

A dimensão social deve refletir as condições de vida da população, a partir de dois enfoques: o nível de renda e perfil da sua distribuição, e as condições de educação e saúde oferecidas.

A dimensão ambiental, por sua vez, deveria focar a análise das várias formas de pressão antrópica exercidas por grupos ligados ao uso da terra e às atividades urbanas. Foram incluídos também indicadores sobre as condições municipais de saneamento.

Por fim, a dimensão institucional diz respeito ao grau de participação da população nos processos decisórios relativos ao município, por meio de conselhos ou outros órgãos comunitários, e a capacidade financeira e gerencial das prefeituras.

Quatro estágios foram necessários para a operacionalização de cada uma das dimensões da sustentabilidade. O primeiro estágio envolveu discussões, pesquisas e levantamento dos dados de entrada, originados a partir de informações estatísticas oficiais, obtidas de entidades ou institutos de pesquisa, especialmente o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

A maior parte dos dados utilizados era de natureza estática. Dados estáticos são aqueles que buscam captar ou retratar uma dada situação, condição ou estado. É importante que o ano do dado seja o mais recente possível. Apenas os dados demográficos são dinâmicos, pois captam variações em um intervalo de tempo como, por exemplo, a taxa de crescimento demográfico em um determinado intervalo de tempo.

No estágio seguinte, os dados passaram por processamentos estatísticos e de consistência. Em razão da natureza diferenciada dos diversos indicadores, foi utilizado o recurso da padronização em índices. “Os índices refletem uma relativização dos indicadores

municipais em relação ao universo dos indicadores considerados no estudo” (BANCO DO NORDESTE, 2005, p. 10). A fórmula (1) matemática utilizada para se calcular os índices foi:

$$I_j = \frac{X_{ij} - X_m}{X_M - X_m} \quad (1)$$

Em que:

$X_{ij}$  = valor numérico de um indicador qualquer (i) relativo ao município;

$X_m$  = menor valor numérico no universo do indicador considerado;

$X_M$  = maior valor numérico no universo do indicador considerado.

O terceiro estágio refere-se à concepção dos componentes, que resultam do agrupamento dos índices com temas comuns. Por meio de uma média aritmética somam-se os índices e chegam-se aos componentes. A fórmula (2) para se chegar a um componente é:

$$C = \frac{I_a + I_b + I_c + \dots + I_n}{N} \quad (2)$$

Em que:

I = valor numérico de um índice;

N = número de indicadores utilizados na formulação do componente.

Os componentes agrupados constituem as dimensões da sustentabilidade definidas no estudo. A fórmula (3) para se chegar às dimensões é:

$$D = \frac{C_1 + \dots + C_n}{N} \quad (3)$$

Em que:

I = componentes da dimensão;

N = número de componentes utilizados na formulação do componente.

O gráfico abaixo auxilia no entendimento da concepção dos três primeiros estágios para a construção do IMS.

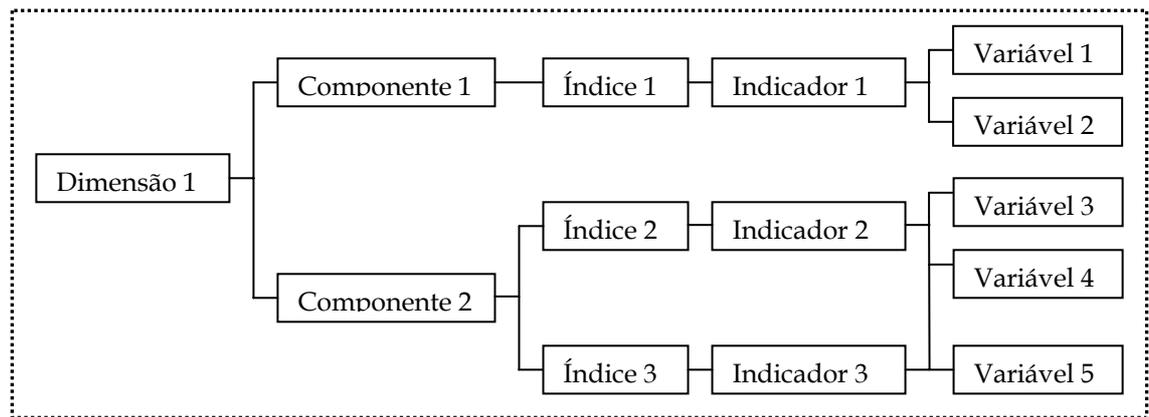


Gráfico 1: Estrutura teórica do sistema de indicadores de sustentabilidade do Banco do Nordeste.  
Fonte: Banco do Nordeste do Brasil, 2005.

A última etapa refere-se à análise e interpretação dos resultados. O procedimento adotado foi estabelecer relações entre os diversos componentes, construindo os chamados “arquétipos municipais”, ou seja, grupos de municípios com características semelhantes. Os componentes foram agrupados a partir de recursos matemáticos de análise multivariada (*cluster analysis*). Quatro faixas de classes foram definidas: alta, média, baixa e muito baixa.

Na dimensão econômica, por exemplo, foram obtidos nove arquétipos municipais: produtores e turísticos, produtores, ilhas de excelência agropecuária, massa econômica emergente, essencialmente turísticos, centros agropecuários, rendimento a desejar, grande vazio econômico, sobrevivência econômica e economias inertes.

Já na institucional foram constituídos quatro arquétipos: alta qualidade institucional, média qualidade institucional, baixa qualidade institucional e muito baixa qualidade institucional.

Como se pode constatar, os primeiros arquétipos referem-se aos municípios com maior desenvolvimento sustentável em relação à dimensão específica; os últimos dizem respeito aos municípios com pior desempenho.

Mapas dos arquétipos foram produzidos para mostrar como se encontram distribuídos geograficamente. A tecnologia adotada foi o SIG (Sistema de Informações Geográficas), um mecanismo estruturado de armazenamento de dados geográficos que permite a criação de um banco de dados relacional. Por meio da utilização do SIG, é possível realizar: análises espaciais de fenômenos, geração de mapas e arquivos digitais, elaboração

de relatórios, armazenamento e recuperação de informação espacial, referência cruzada entre os dados armazenados, utilização multidisciplinar (manipulação dos dados em plataforma amigável) (BANCO DO NORDESTE, 2005).

A tabela abaixo sintetiza a estruturação do sistema a partir dos cinco aspectos propostos por Bellen (2007).

SISTEMA DE INDICADORES DE SUSTENTABILIDADE DO BANCO DO NORDESTE	
<b>Esfera</b>	Município
<b>Escopo</b>	Social, ambiental, econômica, demográfica e institucional
<b>Tipo de dados</b>	Dados e estatísticas oficiais
<b>Participação</b>	Especialistas
<b>Interface</b>	Mapas georreferenciados (SIG)

Tabela 1: Aspectos característicos do sistema de indicadores do BNE. Fonte: Flaviana Lira

#### 2.4.2 O SIT Carta de Risco

O ISCR (*Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*) antigo ICR (*Istituto Centrale per il Restauro*),<sup>29</sup> vinculado ao *Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, localizado em Roma-Itália, vem desenvolvendo, nos últimos trinta anos, uma metodologia de investigação sobre os riscos que afetam o patrimônio cultural, denominado SIT Carta de Risco (*Carta del Rischio*).<sup>30</sup> Trata-se de uma proposta de aproximação sistemática para o conhecimento do vínculo existente entre os bens e o território onde se localizam, com o objetivo de prevenir a ocorrência de danos.

Por meio do sistema, é possível avaliar a intensidade do risco de perda a que estão submetidos os bens culturais e localizar a distribuição desses bens no território por meio de representações cartográficas. Seu objetivo é dispor de informação para os gestores públicos desses bens.

Um dos pressupostos teóricos que embasou a formulação do sistema Carta de Risco foi o conceito de “restauração preventiva”, enunciado por um dos fundadores desse Instituto nos anos 1960, Cesare Brandi. De acordo com o entendimento do ICR (2005), a restauração

<sup>29</sup> A mudança de denominação ocorreu em 26 de novembro de 2007, portanto, depois de concluídas as pesquisas realizadas para esta tese acerca do sistema Carta de Risco. Por essa razão, nas citações e referências será mantida a sigla ICR, uma vez que era essa a denominação do material naquele momento. É importante explicitar também que todos os textos utilizados na elaboração desta seção da tese, antes disponíveis na página eletrônica da ICR, não estão mais acessíveis na nova página do ISCR.

<sup>30</sup> O sistema Carta de Risco dispõe de uma página eletrônica na qual são explicitados seus objetivos e sua estrutura: <http://www.cartadelrischio.it/>.

preventiva só pode ser efetivada por meio da prevenção do processo de deterioração, do controle do entorno e da manutenção programada dos bens.

Concretamente, o SIT Carta de Risco teve sua origem no Plano Piloto para a Conservação dos Bens Culturais da Úmbria (*Il Piano Pilota per la Conservazione dei Beni Culturali in Umbria*) de 1975, elaborado por Giovanni Urbani. Nesse plano, foi experimentada pela primeira vez uma estimativa global dos fatores de deterioração do território da Úmbria.

O termo risco é entendido, dentro do sistema, como um indicador, traduzível numericamente, do processo de deterioração de um bem. Como no âmbito do patrimônio cultural não é possível quantificar diretamente o risco, o conceito foi operacionalizado por meio do estabelecimento das variáveis físicas e sociais que influenciam no processo de deterioração e podem ser utilizadas como medidas ou fatores para o processo de quantificação do risco: os chamados fatores de risco.

A partir da identificação desses fatores, são construídos os “indicadores de fatores de risco”, que são medidas quantitativas do nível de risco, o que permite chegar a um índice de risco tanto de um bem individualmente, como de um território. Assim, por meio desse modelo, é possível estabelecer uma relação lógica (matemática) entre o risco e os fatores de risco, fazendo uso de estatísticas.

Coppi (1997), ao descrever o SIT Carta de Risco, afirma que a investigação sobre os riscos relativos ao patrimônio cultural se subdividem em dois tipos, cada um dizendo respeito a uma escala:

- a) Medição do “risco individual”, isto é, o nível de susceptibilidade de cada bem em relação ao processo de deterioração dentro de uma população de bens com tipologia semelhante. A unidade analisada aqui é o bem individualmente;
- b) Medição do “risco territorial”, isto é, o nível de susceptibilidade ao risco do conjunto de bens situados em um dado território, como edifícios históricos de um município. Aqui se determina o nível de susceptibilidade ao risco do conjunto como um todo. Nesse caso, a análise passa à escala do município.

Quanto ao risco individual, os fatores que o produzem podem ser de suas ordens: fatores de vulnerabilidade (risco intrínsecos ao bem, isto é, o nível de exposição do bem à

agressão dos fatores territoriais ambientais) e fatores de periculosidade (riscos existentes no território onde se situa o bem).

Os fatores de vulnerabilidade subdividem-se em três domínios distintos: aspecto da superfície do bem (V1), características construtivas e estruturais (V2) e uso e segurança (V3). As variáveis utilizadas no cálculo do índice de vulnerabilidade são coletadas a partir da aplicação de fichas-padrão que verificam o estado de conservação dos bens a partir desses três domínios.

Os domínios V1 e V2 referem-se aos danos registrados no momento do levantamento e aos resultados ou diagnósticos-prognósticos deduzidos a partir da coleta em campo. Envolve a análise da superfície dos bens e suas características construtivas e estático-funcionais, a partir dos seguintes elementos: revestimentos, estruturas verticais, estruturas horizontais, cobertas, conexões verticais, pavimentos, revestimentos, elementos decorativos internos, revestimentos e decorações externas, esquadrias internas e externas, instalações anti-incêndio, instalações antirroubo e vazamento de água.

O cálculo do índice de vulnerabilidade, em relação às dimensões V1 e V2, é dado por meio da atribuição de pontos quanto ao estado de conservação de cada elemento arquitetônico e construtivos dos edifícios (“juízos quantificados”). As tipologias dos danos são: danos genéricos, desagregação de materiais, umidade, ataques biológicos, alterações nas superfícies e partes faltantes. As escalas de intensidade do dano: gravidade (1,2,3), extensão (20%, 40%, 60%, 80%, 100%) e grau de urgência (1,2,3,4,5).

De acordo com Coppi (2005), a partir do levantamento dessas informações no bem cultural, os resultados representados em termos de modalidades qualitativas ordinais, os quais coincidem com o estado de conservação dos diversos elementos arquitetônicos considerados, podem ser apropriadamente quantificados e ‘pesados’ segundo as correlações empíricas registradas entre eles, ou seja, com a multiplicação dos valores obtidos com a aplicação da ficha, por um peso, alcançar-se-á uma síntese estimativa da vulnerabilidade do bem em relação aos domínios V1 e V2. Por meio de uma pontuação é possível estabelecer as comparações entre diferentes unidades quanto ao seu perfil de vulnerabilidade.

No caso do domínio V3, as variáveis consideradas envolvem os seguintes campos: a segurança/ proteção do bem, a sua utilização, a gestão do bem e do seu entorno e os danos antrópicos identificados no bem.

O cálculo do índice de vulnerabilidade, em relação ao domínio V3 é realizado por meio de um conjunto de variáveis registradas de forma qualitativa dicotômica (duas modalidades, por exemplo, *sim* ou *não*) ou qualitativa múltipla (por exemplo, *ruim*, *regular*, *bom*, *excelente*). O índice de vulnerabilidade para V3 é calculado com uma combinação linear das variáveis quantificadas, utilizando-se também pesos como coeficiente dessa combinação.

Os fatores de periculosidade, por sua vez, estão relacionados com as unidades territoriais, como os municípios onde os bens estão situados. Assim, em um primeiro momento, os indicadores se relacionam com os aspectos de periculosidade como um todo, presentes no território (município) onde se localiza o bem, e depois com aqueles riscos que afetam ou podem afetar o bem.

A partir de dados territoriais oficiais é que se identificam os aspectos de periculosidade. Os fatores de periculosidade subdividem-se também em três domínios distintos: a dimensão “ambiente-ar” (P1), a “estático-funcional” (P2) e a dimensão “antrópica” (P3). É interessante notar que esses três domínios mantêm uma relação de causa e efeito com os domínios considerados para o cálculo da vulnerabilidade: o domínio P1 está relacionado com o V1 (aspecto da superfície do bem), o P2 com o V2 (características construtivas e estruturais) e o P3 com o V3 (uso e segurança).

Em relação ao domínio ambiental-ar, os indicadores de periculosidade relacionam-se com os aspectos microclimáticos e de poluição do ar (como erosão e escurecimento das superfícies). Quanto ao domínio estático-estrutural, são consideradas as características geomorfológicas do solo e subsolo (como acidentes sísmicos ou vulcânicos, desmoronamento, inundação, dinâmica dos litorais). No domínio antrópico, são analisadas as dinâmicas demográficas e socioeconômicas (como o esvaziamento populacional, a concentração demográfica, a pressão turística e os roubos).

O indicador de risco individual resulta, assim, de uma função matemática dos valores alcançados pelos indicadores de vulnerabilidade e periculosidade. É uma função que se configura como uma média ponderada desses dois indicadores, atribuindo-se um peso maior ao indicador de vulnerabilidade, por conta da maior precisão em relação ao de periculosidade, que se trata de uma aproximação do verdadeiro nível de periculosidade, só mensurado com precisão para os arredores e não para o bem em si.

A verificação do risco territorial, por sua vez, tem por objetivo produzir um quadro global no qual estão configurados os riscos individuais. Isso possibilita que se entendam os riscos referentes a um bem, não como um fenômeno singular ou individual, mas como um exemplo relacionável com uma população de bens com características similares e sujeitos a determinados fenômenos de periculosidade.

De acordo com Coppi (2005), a formulação do Modelo de Risco Territorial provém de uma leitura simultânea, no território, dos indicadores de periculosidade territorial (em especial municipal) e dos indicadores dedutíveis da catalogação do patrimônio cultural. Dessa maneira, por meio de uma combinação interativa das duas informações são produzidos mapas dos diferentes níveis de risco presentes no território.

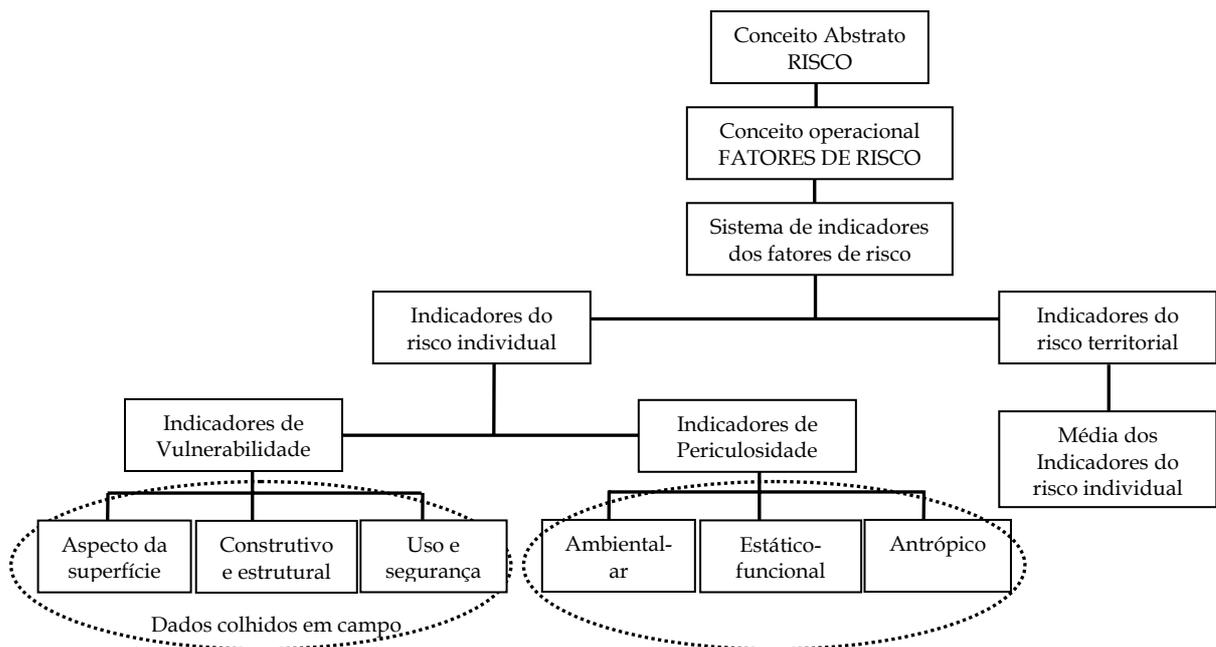


Gráfico 2: Estrutura teórica do SIT Carta de Risco

Fonte: Flaviana Lira

O SIG é a ferramenta utilizada para a elaboração desses mapas temáticos, o que permite uma atualização constante dos dados. Por meio dos mapas produzidos, é possível explorar, sobrepor e elaborar informações sobre os fatores de risco potenciais que ameaçam o patrimônio cultural.

Ao explicitar as possibilidades do sistema Carta de Risco, Baldi (2005) aponta que por meio da sobreposição de cartografias temáticas informatizadas, pode-se colocar em evidência a relação existente entre a periculosidade ambiental do território e as situações de risco individual de cada monumento. É possível, por exemplo, observar a maneira como se sobrepõem as áreas com considerável periculosidade estático-estrutural (por terremotos, deslizamentos, etc.) com zonas de concentração de monumentos, ou então, é possível preparar uma lista dos municípios em cujos centros históricos pode ser oportuno limitar o tráfego de veículos, em virtude de os monumentos sofrerem de maneira grave os efeitos das emissões de poluentes.

Por meio de sua aplicação, portanto é possível antever o desenvolvimento de processos de deterioração, possibilitando que se estabeleçam procedimentos de prevenção e manutenção que considerem a gravidade dos processos em curso e em via de serem desencadeados, bem como a urgência das intervenções.

Em virtude desse fato, o SIT Carta de Risco<sup>31</sup> apresenta-se como uma significativa resposta às políticas de conservação, por contribuir para a quantificação dos recursos a serem considerados nos processos decisórios, assim como a distribuição desses no espaço (unidades territoriais e edifícios isolados) (COPPI, 2005). A seguir é apresentada a tabela com a indicação dos cinco aspectos característicos desse sistema.

<b>SIT CARTA DE RISCO</b>	
<b>Esfera</b>	Monumento individual e Município
<b>Escopo</b>	Vulnerabilidade (aspecto da superfície do bem, características construtivas e estruturais e uso e segurança) e Periculosidade (estático-funcional, ambiente-ar e antrópico)
<b>Tipo de dados</b>	Informações coletadas em campo e dados estatísticos oficiais
<b>Participação</b>	Especialistas
<b>Interface</b>	Mapas georreferenciados (SIG)

Tabela 2: Aspectos característicos do SIT Carta de Risco

Fonte: Flaviana Lira

<sup>31</sup> No Brasil, o monitoramento do risco em bens e sítios patrimoniais ainda não faz parte das políticas de preservação federal. Todavia, é válido ressaltar que, recentemente, foi dada uma significativa contribuição metodológica com a aplicação do SIT Carta de Risco em uma cidade brasileira (São Luís -MA), com a tese de doutoramento de Ingrid Braga (2004), intitulada "*Desarrollo de una metodología basada en los principios de la Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural, para aplicación en centros históricos - el caso del Centro Histórico de São Luís, Maranhão, Brasil*", desenvolvida na Faculdade de Belas Artes da *Universidad Politécnica de Valencia*, Espanha.

## Considerações parciais

---

Este capítulo explorou, em termos conceituais e metodológicos, o que é um indicador e como se constroem sistemas de indicadores. Apesar da ausência de referenciais voltados para sua aplicação no patrimônio cultural, foi possível construir um panorama detalhado sobre o assunto, a partir de sua aplicação a outras áreas temáticas, o que seguramente auxiliará na concepção do sistema de indicadores de autenticidade proposto nesta tese. Dentre o que foi discutido, algumas questões merecem ser destacadas.

A primeira delas está relacionada com o arcabouço procedimental a ser seguido ao se construírem sistemas dessa natureza. Januzzi (2006) e Wong (2006) convergiram em suas abordagens e sugeriram que a construção de um sistema de indicadores precisa envolver, sinteticamente, quatro momentos: o da teorização a respeito do que se deseja medir, o da definição das dimensões do conceito que serão analisadas, o da seleção e obtenção de dados e, por fim, o do tratamento e agrupamento dos dados de modo a se construírem os indicadores.

Face à problemática exposta na introdução, na qual foi discutido que o entendimento de autenticidade dominante no campo da Conservação urbana tem grandes limitações conceituais e operacionais, cada um desses momentos precisará ser minuciosamente seguido. O primeiro desafio é, sem dúvida, a construção de um arcabouço conceitual para a autenticidade, que tenha potencial, ao mesmo tempo, de fazê-la compreensível teoricamente e verificável empiricamente. Reflexões serão igualmente importantes para a definição do modo como devem ser obtidos os *dados de entrada* para a construção dos indicadores. No caso do patrimônio cultural, essa é uma questão complexa porque, de modo distinto de outros sistemas de indicadores que fazem uso de informações oficiais e censitárias, tais dados precisam ser gerados a partir do próprio bem cultural.

Outra questão a não ser perdida de vista diz respeito ao fato de que sistemas de indicadores são representações do fenômeno observado e, como tais, são moldados pela visão de mundo de quem o elaborou, visão esta plasmada por um dado contexto espaciotemporal. Desse entendimento, duas considerações devem ser feitas. A primeira é que, assim como a realidade muda, a abordagem teórica que embasou a construção de um dado sistema de indicadores também se transforma e, com isso, possivelmente serão necessários outros indicadores para retratar o fenômeno. A outra questão é que, como os

sistemas refletem o juízo e a visão de quem os criou, é importante, sempre que for pertinente, contemplar na concepção dos sistemas de indicadores uma diversidade significativa de orientações e visões.

Refletindo sobre esse aspecto à luz da autenticidade do patrimônio cultural, seu reatamento é muito claro quando se considera que esta é uma noção inerentemente relativa, variável não só no tempo e no espaço, como também de um grupo social para outro. Por isso, nem é possível constituir um sistema de indicadores de autenticidade fixo no tempo, nem é adequado prescindir da participação de diferentes grupos sociais em todo o processo como forma de legitimá-lo e validá-lo.

Como última questão, é importante ressaltar que a aplicação de um sistema de indicadores não é um fim em si mesmo. Indicadores não dão respostas exatas e diretas às questões. Sua função é, exclusivamente, dispor de “lentes” úteis para diagnosticar e enfatizar padrões de transformação, permitindo analisá-los, explorá-los e, sempre que possível e desejável, propor diretrizes para a correção de processos desencadeados ou em via de curso.

No caso dos resultados advindos da aplicação de um sistema de indicadores para a autenticidade, é a transformação de dados em inteligência que tornará possível a tão almejada incorporação efetiva dessa noção ao planejamento da Conservação urbana.

### 3. AUTENTICIDADE: CONSTRUINDO UM QUADRO TEÓRICO SOB UMA ÓTICA MULTIDISCIPLINAR

Este capítulo tem por objetivo construir um panorama teórico sobre a autenticidade, a partir de um estudo sobre a forma como essa noção é tratada em três diferentes áreas: a Teoria e crítica da arte, a Conservação urbana e o Turismo cultural. Ao estabelecer interfaces entre essas diferentes abordagens, pretende-se consolidar um arcabouço teórico a respeito do assunto, a ser adotado como referência e ponto de partida para a proposição de um corpo conceitual sobre a autenticidade de bens culturais, a partir do qual será derivado todo o sistema de indicadores de autenticidade proposto nesta tese. Para tanto, este capítulo está estruturado em quatro seções. A primeira traz uma discussão sobre a origem e as transformações de natureza etimológica e conceitual da noção de autenticidade. Nas três seções seguintes, está construído um panorama teórico acerca de como tal noção tem sido entendida e tratada em cada uma das três áreas de estudo mencionadas. No final, são tecidas considerações parciais sobre o que foi discutido, buscando-se analisar criticamente o que é e qual a importância da autenticidade para cada uma dessas áreas, bem como quais os pontos de convergência entre elas.

#### 3.1 A noção de autenticidade: origem e significados

Autenticidade. A definição etimológica da palavra é suficiente para revelar a complexidade e a polissemia do termo. Etimologicamente, autenticidade aparece como o substrato do que é autêntico. O conceito de autêntico, por sua vez, refere-se a ser verdadeiro, real, legítimo, genuíno, tanto em relação a ser uma evidência verdadeira de algo, como a pertencer a uma criação humana autônoma.

Harvey (2004), ao revisar a literatura, encontra diversas definições para a palavra autêntico, e constata que essa é uma noção igualmente aplicável ao homem e aos produtos resultantes de sua atividade criativa, como as obras de arte,<sup>32</sup> questões essas distintas mas conectadas sobre o ser humano.

---

<sup>32</sup> Por ser fundamental para o entendimento da autenticidade compreender como essa noção é aplicada ao homem, haverá uma breve discussão sobre o assunto, que é amplamente tratado na Filosofia. Todavia, este trabalho irá centrar suas discussões na aplicação dessa noção aos objetos resultantes da atividade humana, pois é aí que se inserem os bens culturais, recorte analítico desta tese.

Quando se refere ao *homem*, as discussões sobre a autenticidade estão centradas na sua condição moral ou ética. Nesse sentido, autêntico pode ser entendido como “existir inteiramente pelas leis de si mesmo” (ERICKSON, 1995 *apud* HARVEY, 2004, p. 6). Empregada nesse sentido, a autenticidade aparece como algo a ser alcançado pelo ser humano ao longo de sua existência, e é uma questão largamente estudada no campo da Filosofia.<sup>33</sup>

Quando aplicada às *coisas*, isto é, aos produtos da atividade humana, como as obras de arte, a palavra autêntico equivale a “ser o que está representado ou aquilo que reivindica ser real” (WEBSTER’S DICTIONARY *apud* HARVEY, 2004, p. 6). Empregada nesse sentido, a noção assume diversos significados. Assim, fala-se em autenticidade quando: i. um objeto é uma expressão genuína da essência de seu criador; ii. quando uma obra atribuída a determinado artista tem sua autoria comprovada; iii. quando uma obra carrega em sua matéria e em seus significados os processos de criação, recriação e de apropriação pela sociedade ao longo do tempo.

Antes de aprofundar as discussões teóricas sobre essa noção, é importante compreender as transformações de seu significado ao longo do tempo, isso porque as discussões sobre a autenticidade 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.

A partir desse momento, o ser humano tornou-se o detentor exclusivo do direito de construir sua própria vida, baseado no que entende ser mais importante e mais valioso. Segundo Taylor (1992), esse direito foi uma conquista moderna, pois nunca antes se poderia pensar que as diferenças entre os seres humanos tivessem esse tipo de significância moral.

Antes da modernidade, até a Idade Média, as verdades eram pré-estabelecidas pelas leis divinas e as convenções sociais. Lowenthal (1999), ao discorrer sobre o assunto, afirma:

[...] No final do período medieval, autoridade e originalidade tiveram o direito a crença, respeito e obediência. As coisas eram confiáveis se elas vinham de uma figura da autoridade. [...]. As escrituras [bíblicas] eram consideradas autênticas graças aos seus inquestionáveis autores sagrados.

---

<sup>33</sup> É válido ressaltar, todavia, que não é objetivo do presente trabalho aprofundar essa abordagem, mas apenas contextualizá-la.

Os primeiros europeus modernos entendiam algo como autêntico porque autoridades, assim dispunham, por causa de suas manifestações sobrenaturais e porque a fé se mostrou eficaz. As relíquias cristãs eram autênticas não pela comprovação de sua origem, mas pela própria capacidade de realizar milagres. Ninguém no século XV teria pensado em datar o Santo Sudário de Turim; já receber a reverência de todos é *ipso facto* autêntico. Relíquias sagradas continuavam confiáveis, a despeito do fato de se multiplicarem; cinco igrejas guardavam a autêntica cabeça de João Baptista, quatorze [igrejas] verdadeiros prepúcios de Cristo. [...] Mas, a autenticidade demandava uma atividade contínua – uma relíquia que ficava muito tempo inerte deixava de inspirar o sentido que sustentava sua credibilidade (LOWENTHAL, 1999, p. 5-6, tradução nossa).<sup>34</sup>

Com o Iluminismo, observa-se a ascensão da ciência, que passa a atribuir critérios de razão para as questões da fé. A possibilidade de acesso a fontes de informação variadas permitiu que estudiosos constatassem que os princípios antes tidos como autênticos e intrinsecamente puros, ou não corrompidos, das escrituras bíblicas e da Lei Romana tinham, de fato, sido contaminados com acréscimos e perversões ao longo do tempo.

A partir desse momento, autêntico passa a significar genuíno, verdadeiro, em oposição ao falso, ao forjado, desvinculando-se, portanto, de sua acepção anterior (LOWENTHAL, 1999).

Com essa mudança de paradigma da fé para a razão, o homem moderno rompe definitivamente a lógica anterior e torna-se o responsável por produzir sua verdade. A liberdade moderna passa a ser alcançada quando são rompidos os antigos horizontes morais e as pessoas, que costumavam se ver inseridas em uma ordem maior, vinculadas a um dado lugar e a uma posição estabelecidos desde o seu nascimento, passam a ser responsáveis por produzir sua própria condição de existência (TAYLOR, 1992).

Harvey (2004) afirma que a autenticidade se torna, 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.

---

<sup>34</sup> Citação no idioma original: “[...] Through late medieval times, authority and originality were entitled to credence, respect, and obedience. Things were trustworthy if they came from someone in authority. [...]. Scriptural texts were commended as authentic, thanks to their incontrovertibly sacred authorship. Early modern Europeans held things to be authentic because “authorities” told them so, because of their supernatural manifestations, and because faith was shown to be efficacious. Christian relics were authenticated not by proofs but by their begetting of miracles. No one in the 15<sup>th</sup> century would have thought to date the Shroud of Turin; being widely revered is *ipso facto* authentic. Sacred relics remained credible, despite their multiplication; five churches treasured the authentic head of John the Baptist, fourteen the true foreskin of Christ. [...] But authenticity demanded continuing activity – a relic that remained too long inert ceased to inspire the awe needed to sustain credibility” (LOWENTHAL, 1999, p. 5-6).

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 pré-existentes, 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.

Essa busca da autenticidade produziu, segundo Taylor (1992), um individualismo exacerbado, baseado na crença no relativismo dos valores e dos padrões de comportamento.<sup>35</sup> Ao criticar essa postura, o Papa João Paulo II em sua encíclica *Veritatis Splendor* (1993) defende que a liberdade do homem em ser autêntico consigo mesmo leva a uma concepção “radicalmente subjetivista do juízo moral”. Segundo a encíclica:

Bem distintas se apresentam, porém, algumas tendências culturais hodiernas, que estão na origem de muitas orientações éticas que colocam no centro do seu pensamento um suposto conflito entre a liberdade e a lei. Tais são as doutrinas que atribuem a simples indivíduos ou a grupos sociais a faculdade de decidir o bem e o mal: a liberdade humana poderia ‘criar os valores’, e gozaria de uma primazia sobre a verdade, até ao ponto de a própria verdade ser considerada uma criação da liberdade. Esta, portanto, reivindicaria tal autonomia moral, que, praticamente, significaria a sua soberania absoluta (PAPA JOÃO PAULO II, 1993, sem paginação).

Taylor (1992), ao criticar a postura individualista do homem moderno, alega que há limites para o relativismo, uma vez que a autenticidade não pressupõe apenas a criação e a descoberta, mas que elas estejam referendadas em algo e que seu significado possa ser acessado pela sociedade. Sobre o assunto, o autor entende que a autenticidade envolve 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 mesmo sentido, Ferrara (1998) sugere a noção de *autenticidade reflexiva*, baseada na visão de que a autenticidade, ainda que subjetiva por se tratar de uma busca de cada indivíduo, é inerentemente **intersubjetiva** por pressupor três condições. A primeira refere-se

---

<sup>35</sup> Essa discussão sobre o relativismo dos valores e os limites da autenticidade continua bastante atual e está presente na obra de filósofos contemporâneos, como o próprio Charles Taylor (*The Ethics of Authenticity*), Alessandro Ferrara (*Reflective Authenticity: rethinking the project of modernity*) e também em uma das encíclicas do Papa João Paulo II (*Veritatis Splendor*), como será brevemente discutido nesta seção.

à construção da identidade do indivíduo, que é compartilhada com outros indivíduos. A segunda reporta-se à autorrealização, que demanda o reconhecimento de outros, e a terceira, refere-se ao julgamento reflexivo (ou intersubjetivo) de sua validade. Com isso, Ferrara (1998) defende que a autenticidade requer uma validação coletiva baseada em um julgamento intersubjetivo sem, no entanto, ignorar o pluralismo e a diferença que lhe estão subjacentes.

O Dicionário Webster, ao conceituar autenticidade, toma como referencial alguns filósofos, dentre eles Jean Paul Sartre, que também trata da necessidade de pôr limites ao individualismo vigente. Segundo esse autor, a autenticidade tem seus componentes paradoxais e um deles é o conflito que se dá entre ver o ser como autêntico e diferente do mundo, mas constatar que no mundo há outros seres tão originais como ele e que precisam coexistir em uma maneira que seja aceitável a todos. Na opinião de Sartre, a ética e a moralidade pública são os limites possíveis para a busca individual do homem pela autenticidade.

Os caminhos por meio dos quais se busca alcançar a autenticidade perpassam também essa discussão, pois refletem a condição moral do ser humano e sua forma de se relacionar e coexistir com os demais. Em muitos casos, afirma Taylor (1992), as pessoas procuram a todo custo construir uma identidade autêntica e, quando não alcançam plenamente esse objetivo, tornam-se inseguras e buscam formas de superar isso colocando uma crença exacerbada na ciência ou na espiritualidade, ou ainda, transferem esse ideal do *ser algo* para o *ter algo*, o que se manifesta na exacerbação do consumo. Todavia, essas não são as únicas formas encontradas pelo homem para alcançar a autenticidade.

Em sua livre busca, o homem também encontrou na arte um dos veículos de expressão de sua essência. Taylor (1992), ao tratar da questão, mais uma vez dá uma contribuição significativa, quando afirma que:

[...]A criação artística é o modelo paradigmático por meio do qual as pessoas alcançam um autoconhecimento. O artista se torna, de alguma maneira, o caso paradigmático do ser humano como agente original do seu autoconhecimento. Desde cerca de 1800, há uma tendência a tratar o artista como herói, a ver em sua vida a essência da condição humana, e a venerá-lo como um visionário, o criador dos valores culturais. Mas, é claro que com isso surge um novo entendimento de arte. Não mais definida como imitação, pela mimese da realidade, a arte é entendida agora mais em termos de criação. Essas duas ideias andam juntas. Se nós nos tornamos nós mesmos expressando o que somos, e se em que nos tornamos é por meio de hipótese

original, e não baseado no pré-existente, então o que expressamos não é uma imitação de algo pré-existente, mas uma criação nova. Nós consideramos a imaginação como algo criativo. [...]. Minha autodescoberta passa por uma criação, por fazer algo original e novo. Eu cunho uma nova linguagem artística – um novo modo de pintar, uma nova métrica ou forma poética, uma nova maneira de escrever um romance – e por meio disso, e disso unicamente, eu faço a realização daquilo que há dentro de mim. [...]. O autoconhecimento envolve a imaginação, como a arte (TAYLOR, 1992, p.62-63, tradução nossa).<sup>36</sup>

As obras de arte são produzidas por meio de um processo criativo que dá especificidade a cada objeto e, assim como a fala e os atos, revelam a essência interior do artista. Mais do que inovar e romper paradigmas, o artista precisa expressar-se na obra, expor sua essência, e isso precisa ser lido na própria obra de arte, caso contrário não há como afirmar que se trata de uma legítima expressão artística.

Assim como sucede aos seres humanos, o processo de reconhecimento de um determinado objeto como uma autêntica obra de arte envolve uma validação coletiva. Nesse sentido, Evaldo Coutinho (1970), 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, 1970, p. 70)

Dutton (2003, sem paginação, tradução nossa), ao tratar da obra *“What is art?”* do ano de 1896 de Leo Tolstoy, afirma haver nela uma tese que tem posto permanente na história da estética: “o valor artístico só é alcançado quanto uma obra de arte expressa valores autênticos de seu criador e, especialmente, quando esses valores são compartilhados com a comunidade artística imediata.”

---

<sup>36</sup> Citação no idioma original: “Artistic creation becomes the paradigm mode in which people can come to self-definition. The artist becomes in some way the paradigm case of the human being, as agent of original self-definition. Since about 1800, there has been a tendency to heroize the artist, to see in his or her life the essence of the human condition, and to venerate him or her as a seer, the creator of cultural values. But of course, along with this has gone a new understanding of art. No longer defined mainly by imitation, by mimesis of reality, art is understood now more in terms of creation. These two ideas go together. If we become ourselves by expressing what we’re about, and if what we become is by hypothesis original, not based on the pre-existing, then what we express is not an imitation of the pre-existing either, but a new creation. We think of the imagination as creative. (...) My self-discovery passes through a creation, the making of something original and new. I forge a new artistic language - a new way of painting, new metre or form of poetry, new way of writing a novel – and through this alone I become what I have it in me to be.[...] Self- discovery involves imagination, like art” (TAYLOR, 1992, p.62-63).

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.

É um juízo intersubjetivo porque deve resultar de uma “convergência das consciências” (GILES, 2003, p. 83), na qual a opinião de diferentes sujeitos deve coincidir a respeito de uma determinada questão, como no reconhecimento do valor artístico em uma obra. Como dispõe Blackburn (1997, p. 208), no *Dicionário Oxford de filosofia*:

Uma propriedade intersubjetiva é aquela sobre a qual a opinião de diferentes sujeitos coincide ou pode coincidir. Se isso acontecer unicamente porque os sujeitos têm uma natureza em comum, pode-se supor que essa propriedade não é totalmente objetiva. Assim, os gostos estéticos podem ser intersubjetivos, uma vez que respondemos às coisas de forma semelhante, mas não objetivos, se isso acontecer devido a uma coincidência acidental de gostos, e não por causa da natureza do objeto (BLACKBURN, 1997, p. 208).

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.

Considerando isto, as seções seguintes analisarão como três áreas de estudo, a Teoria e crítica da arte, a Conservação urbana e o Turismo cultural, abordam o tema da autenticidade a partir de sua problemática específica. No final dessa discussão, espera-se ter subsídios para traçar um panorama completo da autenticidade das obras de artes, buscando mostrar as convergências e divergências entre tais abordagens, e como o entendimento dominante sobre a autenticidade na Conservação urbana pode ser aprimorado a partir dessas contribuições.

### 3.2 A autenticidade na Teoria e crítica da arte

Denis Dutton (2003), em seu artigo “*Authenticity in art*”, afirma que a discussão sobre essa noção no campo da Teoria e crítica da arte é muito mais ampla do que identificar e excluir falsos objetos artísticos. Para o autor, autenticidade é uma *dimension word*,<sup>37</sup> 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 por Dutton (2003) de *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, primeiramente será abordada a autenticidade nominal. Segundo Dutton (2003):

[...] A vontade de estabelecer a autenticidade nominal de uma obra de arte, identificando seu autor e sua proveniência – resumindo, de determinar como a obra surgiu -, vem de um desejo geral de compreender uma obra de arte de acordo com sua crítica consagrada original: o que significou para seu

---

<sup>37</sup> *Dimension word* não se trata de um termo da lingüística exatamente. Traduzindo-o para o português, pode ser algo como 'uma palavra ou um termo da classe/ categoria de dimensões' ou 'uma palavra que especifica uma determinada dimensão'. De acordo com o tradutor, na língua inglesa se pode dizer, “*it’s a food word*”, “*it’s a health word*” ou “*it’s a music word*”, no sentido de que uma palavra é associada ao vocabulário, respectivamente, de alimentação, de saúde e de música.

criador? Como estava relacionada com o contexto cultural de sua criação? A que gênero reconhecido pertencia? Quais teriam sido as expectativas de interesse da sua audiência original? O que eles teriam considerado engajante ou importante nessa obra? Essas perguntas são frequentemente moldadas em relação às intenções dos artistas, o que irá em parte determinar e construir a identidade de uma obra; e intenções só poderão ser levantadas e compreendidas quando se situam num contexto social e numa época relevante do passado. O contexto externo e a intenção do artista estão, assim, intrinsecamente relacionados [...] (DUTTON, 2003, sem paginação, tradução nossa).<sup>38</sup>

A autenticidade nominal está, portanto, 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, dentre outras questões, são aspectos a serem conhecidos para se compreender e denominar corretamente uma dada obra.

Diferentemente da autenticidade expressiva, que para ser verificada requer o acesso ao *mundo* dos significados de uma 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.

Dentre os procedimentos envolvidos na determinação da autenticidade nominal (e possivelmente o de maior complexidade) está o da autenticação, que consiste em identificar ou confirmar a autoria de uma obra de arte. Como descreve Sloggett (2000), tal procedimento envolve a elaboração de uma série de proposições teóricas, que deverão ser confirmadas ou refutadas pelas evidências materiais da própria obra. Aquelas que são confirmadas pelos fatos (proposições identificadas na obra) são chamadas de “pontos de identificação”.

Para a aplicação desse procedimento, é necessário que se tenha acesso a uma grande base de dados, reunidos a partir do conjunto conhecido da obra de cada artista. Esse banco

---

<sup>38</sup> Citação no idioma original: “[...]The will to establish the nominal authenticity of a work of art, identifying its maker and provenance – in a phrase, determining how the work came to be – comes from a general desire to understand a work of art according to its original canon of criticism: what did it mean to its creator? How was it related to the cultural context of its creation? To what established genre did it belong? What could its original audience have been expected to make of it? What would they have found engaging or important about it? These questions are often framed in terms of artists’ intentions, which will in part determine and constitute the identity of a work; and intentions can arise and be understood only in a social context and at a historical time. External context and artistic intention are thus intrinsically related.[...]” (DUTTON, 2003, sem paginação).

de dados deverá ser atualizado à medida que novas obras e, conseqüentemente, novas evidências, forem atribuídas ao conjunto da obra de um artista.

Um problema que surge em relação à atualização do banco de dados de um determinado artista, conforme informa Dutton (2003), é quando obras falsas são incorporadas ao seu '*oeuvre*' [conjunto de obras], e se transformam na chamada "classe precedente" dos trabalhos, por meio da qual novas obras serão avaliadas. Cada vez que uma falsificação é considerada como parte da obra de um artista, mais difícil e mais distante se torna a identificação de uma obra original desse artista em relação ao seu conjunto autêntico.

Dutton (2003) afirma que muitos trabalhos de arte considerados inautênticos foram simplesmente mal identificados. Como exemplo, cita o famoso caso do artista holandês van Meegeren (1889-1947) que falsificou várias obras de um artista do século XVII, também holandês, Johannes Vermeer. Por ter resistido até o século XX apenas uma pequena quantidade de quadros de Vermeer, Meegeren criou telas a partir dos poucos temas ou séries de pinturas conhecidas. Com um grande preciosismo técnico, alcançado por meio de pesquisas de técnicas de pintura e envelhecimento, Meegeren conseguiu enganar *experts* por um longo tempo, vendendo as falsas pinturas a importantes museus, sendo uma delas considerada a "obra-prima de Vermeer".

Se em um dado momento essa atribuição foi feita erroneamente ou mesmo não tenha sido possível fazê-la pela ausência de recursos e conhecimentos adequados, com o processo de mudança e refinamento da percepção e das tecnologias, uma falsificação, ou mesmo uma obra autêntica de um dado artista não identificada no passado, pode ser corretamente identificada hoje. Goodman (1983) reforça esse entendimento e afirma que isso se deve tanto ao aumento do nível geral de sensibilidade estética – que, segundo o autor, permite ao leigo de hoje ver de modo mais acurado que o especialista do passado –, como à disponibilidade de informações melhores e mais precisas.

Outro importante questionamento pode ser levantado a partir do caso das falsificações realizadas por van Meegeren: se as pinturas falsificadas tiveram a capacidade de encantar os visitantes do museu, permitindo uma fruição estética, elas deveriam ser consideradas simplesmente como não autênticas e, por isso, sem valor artístico e jogadas fora? Parece estar claro que não, pois o fato de serem falsas, não exclui a possibilidade de a obra possuir qualidades artísticas e permitir, assim, uma fruição estética.

Goodman (1983), ao discorrer sobre esse assunto, cita o exemplo de dois quadros de Rembrandt idênticos, um falso e um verdadeiro, colocados lado a lado. Por meio de uma série de técnicas modernas, como fotografias com Raio-X e análises com microscópios, é possível constatar qual quadro é o verdadeiro e qual o falso. No entanto, se os lugares forem trocados sem que se tenha conhecimento, não seria possível distingui-los apenas com a visão. Assim, o autor se pergunta se há alguma diferença estética entre as duas pinturas e responde que não há, pois as diferenças existentes são esteticamente irrelevantes.

Além disso, de acordo com Slogget (2000), uma falsificação pode não ser problemática se exposta em um local específico para “cópias e falsificações”. O fundamental não é a sua exclusão, mas sua correta identificação, isto é, o adequado conhecimento de sua autenticidade nominal. Assim, o fato de não ter uma suposta autoria comprovada não exclui o fato de essas obras serem reconhecidas como autênticas obras de arte.

Enquanto o conhecimento da autenticidade nominal de uma obra se apoia em fatos empíricos relacionados com suas origens, a autenticidade expressiva 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.

Ao se discutir a autenticidade expressiva, constata-se, mais uma vez, que o discurso ético (abordado no item anterior) se aproxima daquele da Teoria e crítica da arte.

De acordo com Dutton (2003), a autenticidade da obra de arte também está relacionada como 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 recentemente, para serem vendidos aos turistas, apresentam-se distintamente das formas artísticas tradicionais desse povo humildade e de grande introspecção religiosa. 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.

Por essa relação entre a identidade de um grupo e a obra de arte, é que a autenticidade expressiva tem estreita vinculação com a permanência do seu público. Sobre o assunto, Dutton (2003) dispõe:

[...] Mas, se [as expressões artísticas] forem somente para os turistas, que nem têm o conhecimento nem o tempo de aprender e aplicar uma visão crítica bem fundamentada às formas de arte, não há razão para esperar que as formas de arte desenvolvam as possibilidades expressivas complexas que observamos nas grandes tradições artísticas consagradas do mundo (DUTTON, 2003, sem paginação, tradução nossa).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Citação no idioma original: “[...]But if it is only for the tourists, who have neither the knowledge nor the time to learn and apply a probing canon of criticism to an artform, there can be no reason to expect that the artform will develop the complex expressive possibilities we observe in the great established art traditions of the world” (DUTTON, 2003, sem paginação).

Como se observa, a manutenção da autenticidade expressiva das obras de arte está condicionada à manutenção de um ciclo: a obra expressa algo, o sujeito percebe e com ela estabelece uma relação de identificação, e é a continuidade dessa relação que dá as condições para que os mesmos significados sejam atribuídos à obra. Quando se muda o público, essa relação é instantaneamente alterada.

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.

Nesse ponto, cabe retomar o exemplo dos dois quadros idênticos de Rembrandt, citado por Goodman (1983), com o intuito de identificar em que se localiza a real diferença entre eles. Para Meiland (1983), mesmo sendo o original e a cópia idênticos em relação ao valor estético que possuem, ao original são atribuídos valores histórico e de antiguidade, que crescem à medida que a obra sobrevive ao tempo. Assim, a pintura original, por ter um maior valor histórico e de antiguidade que o de uma cópia, tem um conjunto total de valores maior.

Pode-se constatar, 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. Tendo isso em vista, essas duas dimensões da autenticidade se locupletam e estão conectadas. Sobre o assunto, Dutton (2003) diz:

Estabelecer a autenticidade nominal serve a finalidades mais importantes do que manter o valor de mercado de uma obra da arte: permite-nos compreender a prática e a história da arte como uma história inteligível das expressões de valores, opinião e ideias, tanto dos artistas como do seu público – e é nisso que se encontra sua ligação com a autenticidade expressiva. As obras de arte, além de serem formalmente atrativas para nós, são manifestações tanto de valores individuais como coletivos [...] (DUTTON, 2003, sem paginação, tradução nossa).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Citação no idioma original: "Establishing nominal authenticity serves purposes more important than maintaining the market value of an art object: it enables us to understand the practice and history of art as an

Manifestam valores individuais porque é a essência do artista que está materializada na obra. Manifestam valores coletivos porque as obras de arte só se legitimam como tal quando as pessoas nelas reconhecem originalidade e valor artístico.

Confirmando uma afirmação de Dutton (2003) no início desta seção, pode-se constatar que, definitivamente, a autenticidade das obras de arte não diz respeito apenas à comprovação de sua autoria. Os exemplos da Ópera Scala e do artesanato dos *Huichol* comprovam que o reconhecimento, respectivamente, da genuinidade da expressão cênica e musical e da autoria do artefato não resolve o problema da autenticidade das obras de arte. E não resolve porque não contempla a *razão de ser* de cada uma dessas expressões, isto é, os autênticos significados subjacentes a cada uma delas. Quando esses significados são perdidos ou corrompidos, parte da autenticidade de obra também o será.

Em face do exposto, pode-se dizer que as discussões trazidas pelos textos consultados sobre Teoria e crítica da arte convergem para o entendimento defendido por esta pesquisa de que a autenticidade dos bens culturais envolve igualmente questões de natureza não material. Por essa razão, trazem importantes contribuições e apontam direções a serem seguidas na construção de um novo entendimento para essa noção aplicada aos artefatos arquitetônicos e urbanísticos.

### 3.3 Autenticidade na Conservação urbana

A noção de autenticidade, como foi visto, existe há séculos, mas só começa a ser estudada na Conservação urbana<sup>41</sup> - campo em que se insere esta tese - a partir da segunda metade do século passado, com a publicação da Carta de Veneza (1964), quando aparece como uma característica inerente ao patrimônio, imprescindível, a ser preservada para que o bem continue transmitindo seus valores.

---

intelligible history of the expression of values, beliefs, and ideas, both for artists and their audiences – and herein lies its link to expressive authenticity. Works of art, besides often being formally attractive to us, are manifestations of both individual and collective values [...]” (DUTTON, 2003, sem paginação).

<sup>41</sup> Na Carta de Burra (1999), conservação significa todos os processos de prestação de cuidados a um sítio de forma que ele retenha o seu significado cultural. Baseia-se no respeito pela fábrica existente, pelo uso, pelas associações e pelos significados. Deve fazer uso de todos os conhecimentos, competências e disciplinas que possam contribuir para o estudo e o cuidado com o sítio. Conforme as circunstâncias, a conservação pode incluir os processos de: retenção ou reintrodução de um uso; retenção de associações e de significados; manutenção, preservação, restauro, reconstrução, adaptação e interpretação, e costuma incluir, habitualmente, uma combinação de mais de um deles. Por entender que esse é um entendimento coerente, preciso e atual, esta pesquisa o adotará.

Desde então, a autenticidade emergiu como uma das questões centrais nas discussões sobre a conservação do patrimônio cultural, sendo objeto de outras cartas e documentos internacionais, assim como de artigos e textos especializados em todo o mundo.

Todavia, em tempos anteriores à publicação da Carta de Veneza, pode-se afirmar que, mesmo de forma implícita, a noção de autenticidade perpassou o pensamento daqueles que se debruçaram sobre o estudo do patrimônio e do restauro. Isso pode ser constatado quando se analisa as obras de importantes autores desde meados do século XIX, como Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camilo Boito e Cesare Brandi.<sup>42</sup> Mesmo não sendo encontrada na exatidão do termo, é em nome de um entendimento de verdade e, conseqüentemente, de autenticidade, que cada um desses autores baseia suas abordagens sobre o patrimônio e o restauro.

Considerando esse quadro, inicia-se agora uma incursão pela noção de autenticidade aplicada aos artefatos arquitetônicos e urbanísticos. Para fins didáticos, esta seção se subdividirá em três subseções que, seguindo um encadeamento cronológico, analisarão o modo como a noção foi tratada antes, durante e depois de 1964, ano da publicação da Carta de Veneza.

### **3.3.1 Abordagens anteriores à Carta de Veneza (1964)**

Utilizando o entendimento de Lowenthal (1999), a autenticidade é um conceito em contínuo fluxo. Esse entendimento vai sendo transformado em acordo com o que cada um, em cada momento, compreende como verdade. 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.

---

<sup>42</sup> A *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, inicialmente editada em 1963, é uma obra basilar, tanto para a teoria da Arte como para a restauração dos objetos artísticos. Nesse sentido, sua abordagem poderia ter constado da seção anterior. Todavia, como é nesta seção que se discute o tema da restauração, especificamente voltado para os artefatos arquitetônicos, entendeu-se mais adequado discutir tal obra de Brandi nesta seção. Dessa forma, pode-se mostrar como se processou a transformação no tempo do entendimento de restauro e, conseqüentemente, de autenticidade, no pensamento (e na ação) de alguns dos mais importantes estudiosos (e práticos) da área.

Lowenthal (1999, p.5), ao tratar dessa questão, pergunta: “Quantas igrejas barrocas [...] foram destruídas em nome da autenticidade?”

Entendimento semelhante aparece no texto de Lucy Worsley (2004), no qual a autora relata as diferentes orientações de restauro realizadas, ao longo de três séculos, no castelo inglês de Bolsover, construído no século XVII. A primeira intervenção, realizada no século XVIII, teve como objetivo restituir ao castelo os antigos ares de uma residência familiar aristocrática, retirando antigos reparos e ampliações posteriores. Na intervenção seguinte, durante o século XIX, o castelo foi tratado como uma ruína pitoresca, que resgatava o tempo em que a democracia britânica foi criada e em que a harmonia social florescia. Já no século XX, entre 1940 e 1960, realizou-se a última e mais impactante intervenção, quando conservadores tentaram restaurar o castelo para um estado que se baseava não em suas condições atuais mas em como ele deveria ter sido no século XVII.

Para a autora, em cada caso, os responsáveis tinham como objetivo apresentá-lo autenticamente, mas suas intenções revelam a leitura contemporânea de cada um sobre a história do castelo (WORSLEY, 2004).

Nos dias atuais, como informa Rowney (2004), muito se tem criticado os agora considerados maus princípios de restauração do século XIX. Para o autor, o fato de hoje se considerarem equivocados os métodos da restauração desse século decorre diretamente da mudança do entendimento de autenticidade em relação ao patrimônio. Sobre o assunto, o autor dispõe:

[...] Arquitetos como James Wyatt e Gilbert Scott são citados como os exemplos primários do que agora é visto como a pior prática de conservação do seu tempo na Inglaterra. [...] A abordagem desses arquitetos estava baseada no que eles consideravam ser a melhor interpretação do espírito dos arquitetos medievais e sua arquitetura, incluindo suas intenções, tecnologias e técnicas magistrais. Young se refere a isso como sendo a 'autenticidade do conceito', isto é, o conhecimento da genuinidade do espírito original ou dos detalhes do projeto [...] (ROWNEY, 2004, p.194, tradução nossa).<sup>43</sup>

Ao tratar da restauração e das mudanças de abordagem no tempo, Viñas (2004), afirma:

---

<sup>43</sup> Citação no idioma original: “[...] Architects such as James Wyatt and Gilbert Scott are used as prime examples of what is now seen as the worst conservation practice of their time in Britain. [...] The approach of these architects was based on what they considered was the best understanding of the spirit of medieval architects and their architecture, including their intentions, technology, and craftsmanship. Young refers to this as the ‘authenticity of the concept’, that is, the knowledge of the genuineness of the original spirit or detail of a design. [...]” (ROWNEY, 2004, p.194).

[...] a Restauração não é uma atividade *neutra ou transparente* para o objeto; ao contrário, sempre traz um impacto sobre sua evolução e implica a realização de uma série de escolhas técnicas, mas também ideológicas. Não existe restauração plenamente *objetiva*, mas, se existisse, tampouco haveria razão para tomá-la como a melhor. Restaura-se para as pessoas, não para os objetos [...] (VIÑAS, 2004, p. 91, itálico do autor, tradução nossa).<sup>44</sup>

Quando se analisa a obra de estudiosos do patrimônio desde o século XIX, percebe-se claramente a validade do argumento de Lowenthal (1999), Worsley (2004), Rowney (2004) e 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. É interessante observar que, em alguns momentos, entendimentos opostos sobre verdade e genuinidade em relação ao patrimônio são encontrados em autores de uma mesma época, como é o caso de John Ruskin e Viollet-le-Duc.

Ruskin (1989), em sua obra “As Sete Lâmpadas da Arquitetura”, publicada originalmente em 1849, dispunha que o monumento deveria ser visto como um lugar da memória, por meio do qual se podia transmitir ao futuro o trabalho e suor de nossos antepassados.

Em sua abordagem, demonstrava um profundo respeito e compromisso moral para com o trabalho daqueles que construíram a obra, tornando-a algo sagrado e quase intocável, algo que não pertencia à geração atual, mas aos mortos e às gerações vindouras. A arquitetura era apreciada por Ruskin (1989) não pelo seu valor artístico e estético, mas como um meio de conservação do passado.

A antiguidade de um edifício era para Ruskin (1989) o que devia preponderar. Os monumentos tinham o valor de relíquias, insubstituíveis e intocáveis, e a restauração era vista como a “maior destruição que um edifício podia sofrer”, mais do que isso, era “uma destruição acompanhada de uma descrição falsa da coisa destruída”, pois o espírito do operário que construiu o edifício nunca poderia ser recriado. Portanto, a obra depois de restaurada nunca seria igual àquela original.

---

<sup>44</sup> Citação no idioma original: “[...] la Restauración no es una actividad *neutra o transparente* para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas. No existe la Restauración plenamente *objetiva*, pero si existiese, tampoco habría ninguna razón que la hiciese indefectiblemente mejor. Se restaura para las personas, no para los objetos; [...]” (VIÑAS, 2004, p. 91, tradução nossa).

Os edifícios deveriam seguir um processo natural de envelhecimento, sem que fosse mascarada a passagem do tempo. Segundo esse autor, eram toleradas apenas pequenas intervenções para evitar a destruição total do edifício, posto que tal fato implicaria a não transmissão desse testemunho para as gerações vindouras.

No pensamento de Ruskin (1989), a ideia de verdade estava relacionada com a transmissão no tempo do modo como o edifício foi projetado e construído originalmente. Conforme se expressa Rowney (2004), o compromisso com a verdade em Ruskin (1989) se baseava no respeito “sociomoral” para com o trabalho do construtor. O respeito pela matéria da obra era uma consequência disso.

Com um postura tida como antagônica à de Ruskin, o arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc , em sua obra “Restauração” (2000), publicada originalmente no ano de 1872, defendia que o arquiteto restaurador deveria imbuir-se do estilo próprio da obra para, assim, propor uma reconstituição daquilo que teria sido feito se, na época da construção, o seu idealizador tivesse todos os conhecimentos necessários.

Subjacente ao seu entendimento de restauração estava o desejo de alcançar um modelo ideal de edifício, tanto em relação ao seu aspecto quanto à sua estrutura, pois ao restaurador cabia a atribuição de buscar um aperfeiçoamento não alcançado no quando de sua construção.

Portanto, pode-se afirmar que seu entendimento de verdade em relação ao restauro se vinculava à ideia de busca do *modelo ideal*, busca que se sobrepunha ao respeito pela originalidade do projeto e do edifício.

Embora a abordagem de Viollet-le-Duc (2000) fosse diferente da dos arquitetos ingleses do século XIX, uma vez que sua filosofia se baseava numa abordagem racionalista e não na crença de resgatar o “espírito original” do construtor, o resultado era frequentemente o mesmo: a irreversível alteração do projeto e do edifício originais (ROWNEY, 2004).

Poucos anos após a publicação da obra de Viollet-le-Duc (2000), o arquiteto italiano Camillo Boito estabelece, em conferência proferida na Exposição de Turim, em 1884, uma série de princípios práticos para a conservação e a restauração das obras de arte, estando aí incluídas pinturas, esculturas e edifícios.

Em se tratando especificamente das obras de arquitetura, Boito (2003) entendia como legítima a intervenção do restauro, desde que ações de conservação e manutenção não fossem mais possíveis. Acreditava que o presente tinha prioridade sobre o passado, mas refutava a restauração que visava levar o edifício a um estado de perfeição que ele pode nunca ter tido, por ver nisso um risco de falsificação que poderia comprometer a genuinidade da obra.

Foi responsável por consolidar o chamado “restauro filológico”, que dava ênfase ao valor documental do edifício. A obra arquitetônica era vista, portanto, como um documento passível de ser utilizado para consultas e estudos, constituindo-se em um registro vivo de um estágio da sociedade. Para tanto, as intervenções contemporâneas deveriam ser claramente distintas das partes originais do edifício, tanto em termos de desenho como de materiais, de modo a não comunicar algo que não fosse verdadeiro. As partes antigas danificadas e removidas deveriam estar expostas em local próximo ao monumento e toda intervenção precisava ser datada, fotografada e descrita em publicações.

Na abordagem de Boito (2003), portanto, a busca da verdade por meio do restauro de um edifício estava associada à garantia de sua inteligibilidade enquanto documento. Dito de outra forma, quanto mais um edifício documentasse na matéria suas permanências e transformações ao longo do tempo, mais facilmente se poderiam acessar os aspectos de sua genuinidade e, conseqüentemente, de sua autenticidade.

Em 1963, é publicada a obra “Teoria da Restauração” de Cesare Brandi. Enquanto os estudiosos que o antecederam centraram suas discussões na proposição de formas ou abordagens de restauro, Brandi (2004) foca sua discussão no entendimento da obra de arte, que para ele impõe duas instâncias: uma estética, por meio da qual é obra de arte, e uma histórica, pois foi realizada pelo homem em certo tempo e certo lugar.

Ao proceder dessa forma, o autor relativiza o entendimento de verdade em relação à obra e ao restauro, que era um dado pré-estabelecido e fundamentador da abordagem de seus antecessores, e vincula a intervenção ao que cada obra de arte impõe, ou seja, é a própria obra que indica o caminho metodológico mais adequado a ser seguido no quando de sua restauração.

Além disso, de acordo com sua teoria, “[...] o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora [...]”

(BRANDI, 2004, p. 61). A ação do restauro deve ser pontuada como evento histórico, tal como é, pelo fato de ser um ato humano e de inserir-se no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. Em termos práticos, afirma Brandi (2004, p. 61): “[...] essa exigência histórica deverá traduzir-se não apenas na diferença das zonas integradas, mas também no respeito pela pátina, que pode ser concebida como o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra”.

Nesse sentido, pode-se dizer que, em Brandi (2004), a verdade em relação ao restauro diz respeito a dois aspectos principais. O primeiro refere-se ao fato de a obra de arte ser única, autorreferente. Disso decorre que, qualquer julgamento sobre genuinidade e verdade só pode ser feito em relação à própria obra, não podendo ser baseado em critérios pré-estabelecidos. O segundo relaciona-se com o entendimento de que 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.

A abordagem de Brandi (2004) é um marco fundamental e não superado. A partir dele, o estado de verdade e, conseqüentemente, de autenticidade de uma obra de arte passou a ser aquele do presente. Seu pensamento teve uma grande influência no conteúdo da Carta de Veneza (1964), discutida a seguir, a qual continua, até os dias atuais, como um documento de base para a conservação do patrimônio cultural em todo o mundo ocidental.

### **3.3.2 Da Carta de Veneza (1964) à incorporação da noção pela UNESCO**

No período pós-guerra, considerando-se o desafio de restaurar o patrimônio destruído, a discussão sobre a noção de autenticidade na Conservação urbana é iniciada. A Carta de Veneza (1964) é o primeiro documento internacional a citar explicitamente essa noção. Nessa carta, a autenticidade, mencionada apenas em seu preâmbulo, aparece como uma qualidade do patrimônio, fundamental, a ser preservada:

A humanidade que, a cada dia mais, toma consciência da unidade dos valores humanos e os considera como patrimônio comum, assume solidariamente a responsabilidade de preservá-los, e transmitir toda sua riqueza e autenticidade às gerações futuras (CURY, 2000, p. 91).

Stovel (1995), ao tratar da Carta de Veneza, afirma que a palavra é introduzida sem alarde, sem definição, sem qualquer noção do debate que iria produzir em torno do seu uso e significado na conservação em todo o mundo vinte anos mais tarde.

Em termos teóricos, esse documento, de fato, não trouxe nenhuma contribuição ao entendimento da noção de autenticidade. Todavia, a Carta de Veneza, quando trata da restauração, possivelmente sob a influência do pensamento de Brandi (2004), reconhece uma condição para a manutenção da autenticidade, quando afirma que:

As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico, ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório (CURY, 2000, p.93).

A partir de então, a autenticidade passa a ser “inerente não apenas a um objeto original, a um dado momento, a uma primeira estrutura, mas a todo o palimpsesto histórico de cada processo de desenvolvimento temporal” (LOWENTHAL, 1999, p. 7).

Desses entendimentos decorre que, para um bem ser autêntico, não é requisito estar intacto na sua estrutura física. Ao contrário, muitos autores entendem que os bens ganham com o passar do tempo e que as alterações sofridas acabam por se incorporar à sua imagem, manifestando-se na forma da pátina.<sup>45</sup>

Apesar de não trazer outras contribuições além das já citadas, a partir da publicação dessa carta a discussão sobre autenticidade passa a ser gradativamente incluída na temática do patrimônio cultural. Todavia, um reforço considerável é dado a essa incorporação no ano de 1977, quando a UNESCO, ao revisar as Diretrizes Operacionais para a Implantação da

---

<sup>45</sup> García (2001), ao discorrer sobre o conceito aplicado às obras de artes na atualidade, afirma haver três posturas claramente distintas: a *visão estética* (entende que a presença da pátina enobrece as obras de arte e as situa na história); a *visão objetiva* (entende que a pátina pode conduzir a uma adulteração do conteúdo informativo da obra); *visão crítica* (sintetiza as visões anteriores, aceitando, da visão estética, o valor expressivo, estético e histórico da pátina e, da visão objetiva, aceita que as camadas sedimentadas podem não ter relação alguma com a definição formal da obra, podendo, inclusive, alterá-la negativamente). García (2001) afirma que se afiliam à *visão crítica* estudiosos como Cesare Brandi, Paul Philippot, Umberto Baldini e Thomas Brachert, que impulsionaram uma reflexão de grande influência sobre a importância da pátina na percepção da imagem das obras de arte. No que se refere à aplicação do conceito aos artefatos arquitetônicos e urbanísticos, por meio da análise dos documentos patrimoniais, pode-se perceber que é a postura crítica mais aceita e difundida internacionalmente. Assim, nesta tese, por pátina se entenderá os efeitos deixados pela passagem do tempo nas superfícies exteriores dos elementos urbanos e nas práticas sociais ou cotidianas. É um elemento fundamental para a percepção do valor de antiguidade, porque remete à noção da passagem do tempo e à idéia de envelhecimento e decaimento (ZANCHETTI *et al.*, 2006).

Convenção do patrimônio mundial, inclui um “teste de autenticidade” como uma das condições qualificadoras ou requisito para a inscrição de um bem cultural na Lista do patrimônio mundial:

Art 9. A propriedade deve, inclusive, passar no teste de autenticidade em relação ao seu projeto, material, técnicas construtivas e entorno. A autenticidade não se limita à consideração da forma e estruturas originais, mas inclui todas as modificações subsequentes e adições, ao longo do tempo, as quais possuem em si valores artísticos e históricos (UNESCO, 1977, p.3, grifo do autor, tradução nossa).<sup>46</sup>

Nesse documento, a UNESCO (1977) dá uma primeira contribuição para a operacionalização do conceito quando estabelece os quatro critérios por meio dos quais a autenticidade do patrimônio cultural pode ser avaliada: projeto (*design*), material (*materials*), técnicas construtivas (*workmanship*) e entorno (*setting*). No entanto, a contribuição não vai além disso, uma vez que não há nenhuma explicitação de procedimentos para a aplicação do referido teste.

Ao tratar da origem da abordagem de autenticidade adotada pela UNESCO, Stovel (2007a) afirma que foi derivada dos procedimentos norte-americanos para a classificação de bens culturais como patrimônio nacional (*National register nominatios*). Todavia, a condição qualificadora que a UNESCO convencionou chamar de *autenticidade*, no sistema norte-americano denominava-se *integridade*. Para reforçar esse entendimento, Stovel (2007a) expôs as suas semelhanças. Nas instruções do *National register nominatios*, a integridade deveria ser verificada a partir de uma combinação de sete aspectos: localização, material, associação, projeto, técnicas tradicionais, entorno e sentimento. Na UNESCO, nesse primeiro momento, o teste de autenticidade deveria ser feito acessando as chamadas fontes de informação: desenho, materiais, técnicas construtivas e entorno. Como se pode observar, as semelhanças são evidentes.

Jokilehto e King (2001), ao buscarem uma explicação filosófica para a incorporação do teste de autenticidade, sugerem que a solicitação do teste surgiu como resposta à necessidade latente de descobrir a verdade, fato esse que decorre do mundo científico em que se vive. Nesse contexto, o teste de autenticidade deveria ser visto como uma busca da verdade no

---

<sup>46</sup> Citação no idioma original: “9. In addition, the property should meet the test of authenticity in design, materials, workmanship and setting; authenticity does not limit consideration to original form and structure but includes all the subsequent modifications and additions, over the course of time, which in themselves possess artistic and historical values” (UNESCO, 1977, p.3).

campo da cultura, busca essa complexa quando se considera o número de distintos julgamentos envolvidos.

A partir dessa exigência por parte da UNESCO, a autenticidade deixa de ser apenas um pré-requisito para a inclusão de um bem na Lista do patrimônio mundial, e passa a ter um uso mais amplo e disseminado na prática da conservação em todo o mundo. Assim, motivadas pela busca de consensos para uma questão tão complexa, muitas pesquisas e discussões serão realizadas a partir desse momento.

Uma dessas discussões foi levantada em 1985 pelo geógrafo David Lowenthal em seu livro *"The past is a foreign country"*, obra de importância fundamental para o estudo do patrimônio. Antecedendo em quase dez anos a discussão que motivaria a Conferência de Nara sobre autenticidade (1994), o autor questionou a visão ocidentalizada de patrimônio difundida pela UNESCO, demonstrando, com o exemplo de um templo japonês, 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:

[...] Preservar objetos materiais não é a única maneira de conservar um bem cultural. O maravilhoso Templo Ise Shinto no Japão é desmontado a cada vinte anos e substituído por uma réplica fiel construída com materiais similares exatamente como antes. A continuidade física significa menos para os japoneses do que a perpetuação das técnicas e rituais de recriação [...] (LOWENTHAL, 1985, p. 384, tradução nossa).<sup>47</sup>

Além de demonstrar a vinculação cultural da autenticidade, a visão de Lowenthal (1985) explicitou também que essa pode ser uma qualidade atribuída a aspectos distintos de um bem cultural. Utilizando-se o exemplo japonês, pode-se afirmar que, enquanto os ocidentais passaram um longo período acreditando que o refazer contínuo do templo provocava a perda de sua autenticidade, os japoneses entendiam que a autenticidade, nesse caso específico, estava no processo milenar do desmontar e reconstruir, e não na originalidade dos materiais construtivos. No entanto, a manutenção dessa forma de conservação não possibilitava que muitos dos monumentos do Japão fossem incluídos na Lista do patrimônio mundial, uma vez que não atendiam aos critérios de autenticidade.

---

<sup>47</sup> Citação no idioma original: "[...] Preserving material objects is not the only way to conserve a heritage. The great Ise Shinto temple is dismantled every twenty years and replaced by a faithful replica built of similar materials exactly as before. Physical continuity signifies less to the Japanese than perpetuating the techniques and rituals of re-creation [...]" (LOWENTHAL, 1985, p. 384).

Denslagen (2001), ao tratar da diferença entre a abordagem ocidental e oriental em relação à autenticidade do patrimônio, afirma que nas culturas orientais o que mais importa é o *genius loci*, enquanto no Ocidente, os conservadores parecem estar mais concentrados nos aspectos materiais dos monumentos.

A possível influência da abordagem defendida por Lowenthal (1985) e por outros que o seguiram, aliada a mudanças tanto na conjuntura política e econômica internacional, com o Japão assumindo o posto de potência econômica, como ao referido processo que se instalava de negociação dos valores absolutos, possibilitam a realização da Conferência de Nara sobre autenticidade (1994), a qual se propôs discutir e rever os critérios de autenticidade da UNESCO.

### **3.3.3 De Nara (1994) a Riga (2002): as cartas patrimoniais e a autenticidade**

O documento produzido na Conferência de Nara sobre autenticidade, realizada no ano de 1994 no Japão, é outro marco de importância fundamental para as discussões sobre a autenticidade do patrimônio. Concebida no “espírito da Carta de Veneza”, esse documento não representou uma ruptura das abordagens anteriores, mas sim um desenvolvimento e aperfeiçoamento delas.

Rowney (2004), ao tratar das discussões realizadas durante a conferência, afirma que havia uma intenção de se estabelecer uma definição comum para a autenticidade, aplicável aos bens em processo de classificação na Lista do patrimônio mundial. No entanto, o desafio de alcançar um entendimento único para a expressão, considerando-se a grande multiplicidade de países presentes, não foi possível porque, em muitas culturas, como a árabe e a japonesa, não havia nem mesmo a palavra autenticidade em seus vocabulários. Assim, apesar de o termo não alcançar um significado claramente fixado, importantes entendimentos e orientações foram construídos nesse documento.

Em seu preâmbulo, especialistas da UNESCO, ICOMOS e ICCROM reconhecem a inadequação dos critérios de autenticidade até então adotados, frente à diversidade cultural que, presumivelmente, deveria ser contemplada nos requisitos para a inclusão de um bem cultural na Lista do patrimônio mundial. Propondo-se a rever tal postura, afirmam:

Art. 1 Nós, especialistas reunidos em Nara (Japão), desejamos reconhecer o espírito generoso e a coragem intelectual das autoridades japonesas em promover oportunamente este fórum, no qual podemos desafiar o pensamento tradicional a respeito da conservação, bem como debater caminhos e meios para ampliarmos nossos horizontes, no sentido de promover um maior respeito à diversidades do patrimônio cultural na prática da conservação (CURY, 2004, p. 319).

Nesse documento, a autenticidade é considerada como o principal fator de atribuição de valores. Por essa razão, seu entendimento deve ser considerado fundamental nos “[...] estudos científicos do patrimônio cultural, nos planos de conservação e restauração, tanto quanto nos procedimentos de inscrição utilizados pela Convenção do Patrimônio Mundial e outros inventários de patrimônio cultural” (CURY, 2004, p. 321) .

A ideia central que permeia o documento é a de que a autenticidade decorre da diversidade cultural (espiritual e intelectual), e o julgamento sobre ela deve ser feito considerando-se o contexto cultural de cada bem:

Art. 6 A diversidade das tradições culturais é uma realidade no tempo e no espaço, e exige o respeito, por parte de outras culturas e de todos os aspectos inerentes a seus sistemas de pensamento. Nos casos em que os valores culturais pareçam estar em conflito, o respeito à diversidade cultural impõem o reconhecimento da legitimidade dos valores culturais de cada uma das partes (CURY, 2004, p. 320).

O documento defende que a autenticidade não pode ser verificada a partir de critérios pré- estabelecidos, cabendo a cada sociedade definir os termos para a efetuação do julgamento da autenticidade:

Art. 11 Todos os julgamentos sobre atribuição de valores conferidos às características culturais de um bem, assim como a credibilidade das pesquisas realizadas, podem diferir de cultura para a cultura, e mesmo dentro de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. Ao contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que as características de um determinado patrimônio sejam consideradas e julgadas nos contextos culturais aos quais pertençam (CURY, 2000, p.321).

Além disso, esse documento dispõe que a verificação deve ser pautada em um cuidadoso trabalho de levantamento das fontes e informações a respeito do bem cultural:

Art. 13 Dependendo da natureza do patrimônio cultural, seu contexto cultural e sua evolução através do tempo, os julgamentos quanto a autenticidade devem estar relacionados à valorização de uma grande variedade de pesquisas e fontes de informação. Estas pesquisas e levantamentos devem incluir aspectos de **forma e desenho, materiais e**

**substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, e outros fatores internos e externos.** O emprego destas fontes de pesquisa permite delinear as dimensões específicas do bem cultural que está sendo examinado, como as artísticas, históricas, sociais e científicas (CURY, 2000, p.322, grifo nosso).

Como se pode observar, o entendimento de autenticidade defendido na conferência deu continuidade ao adotado pela UNESCO desde o ano de 1977, baseando-se também na identificação das chamadas fontes de informação. Os critérios anteriores foram mais bem precisados e novos foram incluídos.

Essa contribuição foi inegavelmente importante, especialmente por incorporar aspectos de natureza imaterial e dinâmica do patrimônio (os anteriores eram exclusivamente estáticos) e por ampliar a abordagem da UNESCO sobre a questão, anteriormente tida como ocidentalizada.

Como já foi exposto anteriormente, se por um lado a Conferência de Nara (1994) reconheceu a diversidade do patrimônio cultural no tempo e no espaço e validou o entendimento de que a autenticidade também diz respeito a questões de cunho não material, por outro, esse documento não se aprofundou na definição de procedimentos ou diretrizes metodológicas para se verificar se um bem cultural é ou não autêntico.

A publicação do documento que teve sua origem na Conferência de Nara (1994) impulsionou alguns países ou grupos deles a elaborar suas próprias cartas a partir da ótica particular de suas culturas. Dentre esses documentos, três tiveram algum destaque nas discussões no campo da conservação: a Carta de Brasília (1995), a Declaração de San Antonio (1996) e a Carta de Riga (2000).

A Carta de Brasília (1995) foi publicada um ano após a realização da Conferência de Nara, constituindo-se num documento regional do Cone Sul sobre a autenticidade, cujo objetivo era “colocar a questão da autenticidade a partir da nossa peculiar realidade regional”.

Referendando o documento de Nara, a carta defendeu o respeito pela diversidade cultural, ressaltando, especialmente, a multiplicidade racial que constitui os povos do Cone Sul. Isso, considerando-se que o legado deixado por cada um desses povos é igualmente importante, único e legítimo, e a avaliação da autenticidade deve levar em conta as diferentes leituras de tempo e espaço manifestas nos bens culturais de cada um deles.

Mais uma vez concordando com o documento de Nara, essa carta enfatiza a importância de considerar que, como um elemento produzido e apropriado pela cultura, o patrimônio é algo que não se pode congelar, ele é mutável e dinâmico, e, por tal razão, o entendimento de autenticidade necessariamente faz “[...] alusão a todas as vicissitudes às quais o bem foi sujeito ao longo de sua história e que, contudo, não alteraram seu caráter” (CURY, 2000, p. 326).

Todavia, a seção seguinte parece contradizer esse argumento quando dispõe que a “graduação da autenticidade de um bem” deve ser em função das idéias que deram origem ao bem. A questão que se coloca aí é: por que acessar as idéias que deram origem ao bem? De acordo com o entendimento inicial da carta, o que deveria ser acessado para a verificação da autenticidade era o modo como esse bem chega aos dias atuais.

Ao propor algumas recomendações práticas para a conservação da autenticidade, o conteúdo da Carta de Brasília (1995) não traz nenhuma inovação, aproximando-se bastante do conteúdo da Carta de Veneza (1964) e da Conferência de Nara (1994). Na Carta de Brasília, duas são as principais recomendações: i. adotar como estratégia de conservação da autenticidade o conhecimento das tradições culturais locais, por meio do estudo das técnicas mais apropriadas de intervenção; ii. buscar qualidade na intervenção, de modo a não permitir que sejam introduzidos materiais de caráter irreversível e que não se harmonizem com o conjunto.

No ano de 1996, foi realizado em San Antonio, Texas, um Simpósio Interamericano de Autenticidade na Conservação e Gestão do Patrimônio Cultural, tendo como participantes os presidentes, delegados e membros dos Comitês Nacionais do ICOMOS nas Américas. O mesmo argumento presente na Carta de Brasília, de que a autenticidade do patrimônio cultural está diretamente relacionada com a identidade cultural, é identificado nessa declaração, que também estimula o estudo e o adequado conhecimento dos valores culturais de cada povo:

A compreensão do valor cultural do nosso patrimônio pode ser entendido apenas por meio de um estudo objetivo da história, dos elementos materiais inerentes ao patrimônio tangível, e um entendimento profundo

das tradições intangíveis associadas ao patrimônio tangível (ICOMOS, 1996, sem paginação, tradução nossa).<sup>48</sup>

À semelhança dos entendimentos presentes nos documentos de Nara e Brasília, a declaração reafirma que as transformações são intrínsecas ao patrimônio, não necessariamente diminuindo seu significado. As declarações contidas nesse documento trazem contribuições para a delimitação conceitual dos critérios propostos no documento de Nara e propõe uma distinção interessante entre autenticidade e integridade:

Nós reconhecemos que, em determinados tipos de sítios patrimoniais, tais como paisagens culturais, a conservação do caráter global e das tradições, tais como padrões, formas e valores espirituais, pode ser mais importante do que a conservação das características físicas do local, e, em virtude disso, podem receber primazia. Logo, a autenticidade é um conceito muito maior que a integridade material e é preciso que os dois conceitos não sejam tomados como equivalentes ou consubstanciais (ICOMOS, 1996, sem paginação, tradução nossa).<sup>49</sup>

Pode-se dizer que a Declaração de San Antonio (1996) é mais bem sucedida que a Carta de Brasília, quando descreve como se dá a vinculação entre os aspectos tangíveis e intangíveis do patrimônio na compreensão da autenticidade. Segundo esse documento, “a autenticidade de sítios patrimoniais está intrinsecamente em sua base física, e extrinsecamente nos valores atribuídos pelas comunidades a ele vinculadas”. Esse entendimento confirma e torna mais clara a incorporação, proposta na Conferência de Nara (1994), de critérios intangíveis para a verificação da autenticidade.

Mesmo validando os critérios estabelecidos em Nara, a declaração busca propor uma abordagem distinta de autenticidade, elencando cinco aspectos ou indicadores relacionados com a conservação dos valores patrimoniais e da autenticidade. São eles: i) Reflexão sobre o valor de verdade (isto é, se o recurso se mantém na condição de sua criação e reflete toda a sua significação histórica); ii) Integridade (isto é, se o local está fragmentado, quanto está faltando e quais são as adições recentes); iii) Contexto (se o contexto e/ou o ambiente correspondem ao original ou a outros períodos que tenham significado, e se realçam ou

---

<sup>48</sup> Citação no idioma original: “The comprehensive cultural value of our heritage can be understood only through an objective study of history, the material elements inherent in the tangible heritage, and a deep understanding of the intangible traditions associated with the tangible patrimony” (ICOMOS, 1996, sem paginação).

<sup>49</sup> Citação no idioma original: “We recognize that in certain types of heritage sites, such as cultural landscapes, the conservation of overall character and traditions, such as patterns, forms and spiritual value, may be more important than the conservation of the physical features of the site, and as such, may take precedence. Therefore, authenticity is a concept much larger than material integrity and the two concepts must not be assumed to be equivalent or consubstantial” (ICOMOS, 1996, sem paginação).

diminuem o significado); iv) Identidade (isto é, se a população local se identifica com o sítio, e de quem é a identidade que o sítio reflete); v) Uso e função (isto é, os padrões tradicionais de uso que caracterizaram o local).

Ainda que faça uma nova leitura, essa abordagem não entra em contradição com o que foi apresentado na Conferência de Nara (1994). Ao contrário, ela a reinterpreta e já traz algumas pistas importantes do que deve ser considerado, em termos práticos, na verificação da autenticidade. Mesmo não explicitando *como* deve ser feito, pode-se dizer que tais “indicadores” têm um potencial de operacionalização maior do que as chamadas fontes de informação referendadas em Nara (1994).

A Carta de Riga (STOVEL, 2000) sobre autenticidade e reconstrução histórica do patrimônio cultural foi elaborada em resposta à necessidade de proteger os valores patrimoniais, em que reconstruções inapropriadas fossem propostas, considerando-se principalmente a realidade dos países do Nordeste europeu.

De modo distinto dos documentos elaborados em Brasília e San Antonio, a produção dessa carta foi motivada pela necessidade real e imediata de definir balizas para os vários projetos em execução nesses países europeus, em grande parte buscando reconstruir ou recuperar edifícios ou partes perdidas das cidades. De acordo com STOVEL (2001):

A resposta a esse fenômeno se deve às novas condições políticas da região. A libertação desses países do controle soviético no início dos anos 1990 alavancou novas forças de nacionalismo. Isso foi acompanhado pela busca de símbolos da identidade nacional perdida, de um renascimento da sensação de soberania e, igualmente, do desejo de desfazer as vicissitudes da história recente (STOVEL, 2001, p.241, tradução nossa).<sup>50</sup>

Duas são as contribuições centrais trazidas por essa carta. A primeira foi a tentativa de propor uma aproximação com um viés operacional para a autenticidade, ao descrevê-la como “a medida do grau em que os atributos do patrimônio cultural [...] testemunham credivelmente e exatamente seu significado [...]” (STOVEL, 2001, p. 244). A segunda foi demonstrar como essa é uma discussão que envolve questões diferentes, a depender do contexto cultural em que se processe.

---

<sup>50</sup> Citação no idioma original: “The answer lies in the new political conditions of the region. The liberation of those countries from Soviet control in the early 1990s gave rise to new forces of nationalism. This was accompanied both by a search for symbols of lost national identity, of renascent statehood, and equally by a desire to undo the perceived vicissitudes of recent history” (STOVEL, 2001, p.241).

Além disso, essa carta, como nenhuma outra anterior, demonstra que a discussão sobre autenticidade não diz respeito apenas a uma verificação administrativa, por meio de um teste, ela é acima de tudo uma crítica de base para a conservação e restauração do patrimônio cultural (JOKILEHTO; KING, 2001).

A análise desses três documentos permite constatar que, desde a publicação do Documento de Nara (1994), houve alguns avanços. Todavia, eles ainda são insuficientes no sentido de tornar o entendimento da autenticidade mais claro e mais facilmente operacionalizável. Essa constatação é confirmada quando se observa que foi apenas no ano de 2005, portanto onze anos após a realização da conferência, que os critérios da autenticidade identificados em Nara (1994) são incluídos nas Diretrizes operacionais, sendo incorporado a eles mais um: *línguas e outras formas de patrimônio intangível*. A partir desse documento, a UNESCO (2005) deixa de falar em *teste de autenticidade*, e passa a exigir que o bem atenda a *condições de autenticidade*.

Além disso, a existência dessas lacunas teóricas e operacionais são claramente refletidas em muitos dos processos submetidos pelos estados-membros para subsidiar a candidaturas à Lista do patrimônio mundial e mesmo na atuação do ICOMOS, conforme informa Stovel (2007b):

A lacuna de entendimento [sobre autenticidade] tem sido evidente em muitos dos documentos de classificação submetidos pelos Estados-membros desde então. Muitos desses documentos ignoram totalmente esse pré-requisito; muitos falam de autenticidade como se fosse um valor por si só (não avaliando a autenticidade em relação ao valor universal excepcional proposto); igualmente, muitos outros não optam por fazer suas análises seguindo os quatro atributos inicialmente definidos para o teste de autenticidade: projeto, material, entorno e técnicas construtivas, e, portanto, deixam suas avaliações de autenticidade não-vinculadas a algo tangível. Essa lacuna do entendimento pode também ser verificada em muitas das avaliações do ICOMOS, as quais trazem resumos igualmente generalizados: 'Esse bem é inegavelmente autêntico...' foi uma das declarações favoritas do ICOMOS nos anos 1990 (STOVEL, 2007b, p. 22, tradução nossa).<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Citação no idioma original: "This lack of understanding has been evident in many of the nomination documents submitted by States Parties ever since. Many nominations have ignored this requirement entirely; many more have spoken of authenticity as if it were a value in its own right, (and therefore not evaluated authenticity in relation to the particular outstanding universal value proposed); and equally, many more nominations have not chosen to root their analysis in the four attribute areas defined initially for the test of authenticity: design, material, setting, workmanship, and hence have left their authenticity assessments unattached to anything tangible. This lack of understanding can also be found within many ICOMOS evaluations which offer similarly generalized overviews: "This property is undeniably authentic ..." is a favourite ICOMOS statement during the evaluations of the 1990s" (STOVEL, 2007b, p. 22).

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), Salvador Muñoz Viñas (2004), Jukka Jokilehto (2006a e 2006b) e Herb Stovel (2007b) são alguns deles. O pensamento desses estudiosos sobre esse assunto será objeto da subseção seguinte.

### 3.3.4 Olhares recentes sobre a autenticidade

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 (1994), faz críticas importantes a essas abordagens, dentre as quais duas cabem ser discutidas nesta seção.

Na primeira, o autor trata da pouca profundidade com que a noção de autenticidade é tratada no Ocidente: :

A noção ocidental de autenticidade não é aprofundada, mas simplesmente relativizada: existiriam diversas formas de autenticidade, dependendo da cultura [...]. Esta relativização da noção de autenticidade, que em prol da política desqualifica a criação, inscreve-se no contexto geral da mundialização econômica e financeira (PHILPPOT, 2002, p. 15, tradução nossa).<sup>52</sup>

A própria motivação da realização da Conferência, como já foi exposto, confirma o entendimento de Philippot (2002) de que a noção de autenticidade é enfaticamente relativizada para não ser vista como ocidentalizada e excludente de outras culturas.

Por outro lado, é inquestionável que cada cultura tem suas próprias características e sua identidade. É em razão disso que o significado de questões do patrimônio cultural precisam ser verificadas em relação ao contexto cultural ao qual pertence.

No entanto, isso não significa dizer que a relativização da noção de autenticidade reduz a sua complexidade e a dificuldade de operacionalizar sua verificação. O fundamental

---

<sup>52</sup> Citação no idioma original: *“La nozione occidentale di autenticità non è approfondita, ma semplicemente relativizzata: ci sarebbero diverse forme di autenticità, a seconda delle cultura. [...] Questa relativizzazione della nozione di autenticità, che svaluta la creazione a vantaggio della politica, si iscrive nel contesto generale della mondializzazione economica e finanziaria”* (PHILIPPOT, 2002, p. 15).

é a identificação de questões válidas universalmente, em relação às quais a autenticidade possa ser medida e, nesse ponto, pode-se dizer que a Conferência obteve êxito quando validou e ampliou os critérios da autenticidade já identificados pela UNESCO em 1977. Mas, não foi além disso quando deixou de definir a que cada atributo se refere e como eles deveriam ser verificados ou mensurados.

A segunda 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).<sup>53</sup>

Da interpretação das palavras de Philippot (2002) pode-se apreender um entendimento importante e preciso para autenticidade, talvez não alcançado em nenhum dos documentos internacionais analisados. Para ele, a materialidade de uma obra é apenas a evidência do ato de criação, no qual reside a autenticidade. A abordagem de Philippot (2002), 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.

Além disso, o autor alerta para uma questão que precisaria ter sido explicitada no documento da Conferência de Nara, principalmente quando se considera que seu objetivo

---

<sup>53</sup> Citação no idioma original: "Il solo tentativo de approfondimento del concetto, che emerge dai contributi della conferenza di Nara, è la distinzione fra tipi diversi di autenticità: della forma, della materia, della tecnica, della funzione, estetica, storica ecc. Ma che cosa sarebbe un'autenticità della forma separata dalla materia e dalla tecnica, dato che la forma non si realizza se non incarnata in una materia lavorata da una tecnica guidata da un'intuizione artistica, e che l'atto di creazione artistica è storico, poiché esso fa la storia, si iscrive nella storia? In altri termini, l'autenticità non è divisibile; lo è solo in apparenza [...]. Prese come categorie generiche, la materia, la tecnica originale possono essere riprodotte (pietra, legno, affresco, tempera) ma la loro messa in opera da parte del creatore, che costituisce l'autenticità evidentemente non lo può. Questa, in altri termini, risiede nell'atto creativo, che è allo stesso tempo incarnato nella materia e iscritto nella storia" (PHILIPPOT, 2002, p. 15-16).

era clarificar o entendimento sobre o dito teste de autenticidade: a identificação de diversos aspectos por meio dos quais a autenticidade deve ser verificada não pressupõe sua divisibilidade. A qualidade de um bem em ser autêntico é garantida pela manutenção concomitante de todos ou de parte desses critérios, pois um condiciona diretamente a existência do outro. Tendo isso em vista, pode-se dizer que o entendimento da autenticidade a partir de tais aspectos ou critérios é eminentemente formalista e teórico.

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. Importantes reflexões acerca do tema da restauração são realizadas a partir de uma abordagem crítica, baseada em um processo de *desconstrução-reconstrução* do entendimento teórico e empírico vigente sobre o assunto. Dentre 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 (VIÑAS, 2004, p. 92, itálico do autor, tradução nossa).<sup>54</sup>

Para 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

---

<sup>54</sup> Citação no idioma original: “[...] la idea de que los objetos pueden existir en un estado falso no es correcta. Todos los estados por los que atraviesa un objeto desde su creación son testimonios fiables y verdaderos de su historia. (...) No existen razones *objetivas* que justifiquen esta suposición; apelaciones a conceptos como la “calidad artística” o la “importancia histórica” no pueden considerarse propriamente objetivas, porque no describen rasgos inherentes al objeto, sino interpretaciones desarrolladas por los sujetos observadores: constituyen criterios subjetivos o, si se quiere, *intersubjetivos* [...] porque son acordados entre-los-sujetos” (VIÑAS, 2004, p. 92).

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 (VIÑAS, 2004, p. 95, tradução nossa).<sup>55</sup>

Com sua abordagem, 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 suas duas 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 (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 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. Nesse sentido, esse 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 por meio de 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

---

<sup>55</sup> Citação no idioma original: “[...] No es la investigación histórica lo que se discute aquí, sino la existencia de objetos en estados de falsedad y, por lo tanto, la validez de este criterio para legitimar objetivamente su modificación. Aunque una pintura sea un falso Rembrandt, sigue sendo una auténtica pintura. Si se habla de recuperar el auténtico Rembrandt subyacente en un lienzo repintado, también se habla implícitamente de eliminar los auténticos repintes que cubren la pintura de Rembrandt, aunque ambas pinturas son igualmente auténticas; la autenticidad de una u de otra no es un criterio objetivo que permita la eliminación de ninguna de ellas. Lo que en realidad legitima esa eliminación es que el valor simbólico (*o artístico, o cultural*) resultante de la operación es superior al inicial - o que algunos sujetos conceden mayor valor historiográfico a un documento sobre el arte de Rembrandt que a otro sobre el arte, el gusto y las técnicas pictóricas del siglo XIX” (VIÑAS, 2004, p. 95).

contribuição criativa e inovadora, mais verdadeira e mais autêntica ela é (JOKILEHTO, 2006b).

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 (2006) 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. 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. Nesse sentido, a importância de sua contribuição reside muito mais no fato de auxiliar no entendimento e reconhecimento da condição OUV-AI, anteriormente tratada, em bens culturais, do que propriamente em aprimorar a compreensão da autenticidade.

Stovel (2007b), ao discutir o uso efetivo das noções de integridade e autenticidade no patrimônio mundial por parte da UNESCO, em artigo intitulado “*Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions*”, identifica questões não solucionadas ou não esclarecidas em relação à autenticidade.

O entendimento frequente de que a autenticidade diz respeito ao estado original do bem, mesmo estando explicitado nas Diretrizes operacionais do patrimônio mundial uma abordagem distinta, é uma das questões identificadas pelo autor.

Stovel (2007b) afirma igualmente ser comum tratar a autenticidade como se fosse um valor em si, usando termos como *extremamente autêntico*, por exemplo, para justificar a inclusão de um bem na Lista do patrimônio mundial, quando o que de fato justifica ou não uma inclusão é a identificação do OUV e a demonstração de que seus atributos relatam valores genuínos, reais, verdadeiros.

Compreender a autenticidade como um conceito absoluto é outra falha que o autor afirma ser frequente. Para Stovel (2007b), autenticidade é o grau por meio do qual os atributos do bem verdadeiramente expressam seu OUV. Cada bem incluído na lista foi considerado excepcional por razões específicas, por isso a verificação da autenticidade é distinta em cada um deles.

Considerando a necessidade de trazer para a discussão novas abordagens, Stovel (2007b) propôs diretrizes conceituais de aplicação dos conceitos de integridade e autenticidade no patrimônio mundial.

Por entender que esses dois conceitos precisavam ser desconstruídos e rearranjados, visando a uma melhor compreensão e uso no patrimônio mundial, o autor propôs uma análise unificada das questões relativas à autenticidade e integridade do bem, passando a tratá-las em uma só categoria: autenticidade/ integridade.

Em seguida, propôs 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.

Para as cidades históricas, por exemplo, a verificação de sua inteireza deve considerar os bairros e vizinhanças que estejam diretamente associados à atribuição do OUV. Quanto ao estado intacto, Stovel (2007b) afirma que as cidades históricas devem estar em um bom

estado de conservação e que as condições físicas, sociais e econômicas devem ser fundamentais para a manutenção do OUV.

A genuinidade material é importante e deve ser mantida, desde que contribua para o OUV. Em alguns casos, deve-se proteger a fábrica original que representa uma fase do desenvolvimento da cidade; em outros, os esforços devem convergir para proteger a materialidade que representa as sucessivas fases de utilização do bem no tempo.

Os padrões de organização do espaço e da forma que contribuem para o OUV devem estar presentes e ser legíveis em cidades históricas. Se o interesse patrimonial reside na continuidade da ocupação, é importante que seja possível reconhecer a evolução e a transformação das formas e padrões na cidade atual.

Se a continuidade da função é fundamental para o OUV, esforços devem ser feitos no sentido de mantê-la, ou, quando isso não for possível, de estimular usos compatíveis. Em relação à continuidade do entorno, deve ser objeto de conservação toda a área que está associada ao OUV.

A abordagem de Stovel (2007b), mesmo podendo ser considerada uma clara releitura do que propõe a UNESCO, indiscutivelmente avança. E avança por duas razões: por propor uma abordagem operacional para a leitura da autenticidade dos bens culturais, aplicável tanto às etapas de identificação como a de tutela e gestão, e por sugerir quais devem ser os níveis esperados de autenticidade para cada tipo de bem.

Traçado esse panorama teórico sobre a autenticidade a partir da ótica da Conservação urbana, parte-se agora para a última seção deste capítulo que discutirá como essa noção é compreendida e apropriada no Turismo cultural.

### **3.4 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. Desde então, muitos pesquisadores dessa área vêm incorporando a noção de autenticidade a suas pesquisas.

Todavia, Burnett (2004) informa que, antes de essa ser uma noção discutida no planejamento do turismo, já havia uma busca por parte de turistas e viajantes pela autenticidade nas atrações. Segundo a autora, no século XVIII, há relatos sobre o interesse dos viajantes em encontrar a descrição real ou verdadeira dos modos de vida e das culturas do passado. No século XIX, a autenticidade era buscada por aqueles que procuravam a originalidade, ou seja, uma experiência não familiar aos seus cotidianos. No entanto, já nessa época, foi debatida a frustração dos turistas ao se depararem com representações falsas ou parciais da cultural real.

Assim, segundo Burnett (2004), observa-se que, historicamente, sempre houve tensões relacionadas a “como os fenômenos culturais são vistos pelos indivíduos em suas atividades de turismo e lazer”:

Os primeiros consumidores de locais turísticos e de patrimônio cultural estavam propensos a sucumbir ao seu 'olhar encantado' e como tal eles quase sempre desejavam que suas expectativas fossem supridas com 'realidades'. Para garantir esses desejos a estreante indústria do turismo/patrimônio faria tudo o que fosse obrigada (BURNETT, 2004, p. 43).

Burnett (2004) informa que, no século XX, foi criada uma imagem estereotipada do turista, visto como “totalmente passivo em sua aceitação da experiência não autêntica e sua capacidade de aceitar um falso senso de realidade”, vítima de uma tendência da indústria em apresentar a autenticidade encenada com sendo a realidade. Nesse contexto, a autora afirma que:

A 'indústria do patrimônio' [refere-se ao turismo] é vista como se presenteasse o passado para pessoas de uma forma comodista, empacotada, com ênfase em vantagens competitivas - nosso local tem as 'melhores atrações', 'as construções mais antigas', 'as maiores opções de souvenirs', ou mesmo, 'nosso local é o mais autêntico'. [...] Nesse tipo ideal de patrimônio há menos preocupação sobre o que é 'autêntico' num senso histórico apurado e grande ênfase é dada para o que é 'atrativamente autêntico' (BURNETT, 2004, p. 39).

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).<sup>56</sup>

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, também dá uma contribuição significativa para a abordagem adotada pelo Turismo cultural, a qual se apresenta bastante distinta daquela da Conservação urbana. De acordo com seu entendimento, a autenticidade não diz respeito ao acesso à genuinidade e à verdade de um objeto em si, mas à forma como o visitante percebe ou enxerga a autenticidade do objeto ou lugar.

Portanto, como se pode observar, 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.

Tratando brevemente do planejamento interpretativo, pode-se afirmar que vem sendo uma estratégia muito utilizada em todo o mundo para gerenciar e promover o patrimônio como recurso educacional e de desenvolvimento turístico. No Brasil, é uma prática que está sendo divulgada desde meados dos anos 1990. O ato de “interpretar” é conceituado como “o processo de acrescentar valor à experiência do visitante por meio do fornecimento de informações e representações que realcem a história e as características culturais e ambientais de um lugar” (GOODEY; MURTA, 2002). Dito de outra forma, é “a arte de revelar *in situ* o significado do legado natural, cultural ou histórico, ao público que visita esses lugares em seu tempo livre” (MIRANDA, 2002, p. 95).

Dentre as técnicas adotadas para se interpretar um sítio, está a chamada história viva (*living history*), que, de acordo com HARVEY (2004), tem como objetivo transportar as pessoas de volta a um tempo passado. Para o autor, essa técnica é importante porque “os visitantes podem não se apropriar do significado de objetos e lugares por eles mesmos” e, programas interpretativos, a exemplo da história viva, auxiliam na experiência dos visitantes, bem como possibilitam também uma aprendizagem sobre a história do lugar.

---

<sup>56</sup> Citação no idioma original: “In the Patan Museum, we see the East as most tourists would like to see it: a picturesque scene from the past, polished and refined, without the visual noise from everyday life, which one can hardly escape outside the museum [...]” (DENSLAGEN, 2001, p.117).

Burnett (2004), ao discorrer sobre a questão da autenticidade a partir 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 :

Algumas formas de patrimônio parecem operar em nome da conservação, preservação e educação. Argumenta-se que, como patrimônio, ocupa um 'alto fundamento moral', tais atrações tendem a se preocupar consigo mesmas, variando os graus, com propostas éticas, práticas sustentáveis, o patrimônio está presente como 'historicamente exato' e os seus criadores tenderiam a chamar a atenção com reivindicações sobre autenticidade e, em muitos casos procuram, satisfazer o 'teste de autenticidade' (BURNETT, 2004, p. 39).

Para essa autora, há outras formas de entender e tratar o patrimônio, distintas da dominante do campo da conservação, as quais operam com "diferentes sistemas de valores":

Essa noção de que autenticidade é um conceito aberto a várias interpretações e experiências é crucial para, assim, embasar nossa discussão da natureza do ato de tornar mais cômoda a cultura. Uma das principais acusações contra o turismo e patrimônio é que eles acomodam negativamente a cultura. Nesse processo de acomodação, a indústria do turismo e patrimônio criam visões distorcidas de cultura, tradições, realidades e experiências passadas. Em contraste a essa visão está o argumento de que patrimônio e turismo podem, na verdade, conservar, recriar e reforçar as relações sociais e culturais. Talvez para nós [profissionais do turismo] o mais importante seja o argumento de Cohen, que nós devemos ser cuidadosos para não esperar que os consumidores de turismo e patrimônio tenham as mesmas expectativas de autenticidade dos especialistas culturais e 'intelectuais do patrimônio' (BURNETT, 2004, p. 45).

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, conservação *versus* turismo. As discussões vão muito além e possibilitam um entendimento sólido de como a experiência do autêntico é tão legítima quanto a comprovação da autenticidade da matéria.

Nesse sentido, ao discorrer sobre a vinculação entre percepção, autenticidade e turismo, Harvey (2004) procede a uma revisão bibliográfica, a partir da 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, ela lhe é apresentada por meio de um planejamento prévio, que inclui atividades recreativas e interpretativas. A história viva é um desses instrumentos utilizados para aguçar a percepção do turista ou visitante no sentido de apreender a autenticidade objetiva do patrimônio.

Para Jamal e Hill (2004), que também denominam essa dimensão de objetiva (ou real), esse tipo de autenticidade está relacionado com o que denominam “tempo histórico”, isto é, o ponto objetivo ou o período no tempo no qual se situam as origens do objeto. Segundo esses autores, essa é a dimensão mais limitada pelas circunstâncias e pelos valores atribuídos aos fatos passados ocorridos no local. Disso decorre que, “como o passado já não mais existe, o objeto ou lugar não pode ser ‘experienciado’ de uma maneira absolutamente genuína” (JAMAL; HILL, 2006, tradução nossa).

Interpretando esses entendimentos, pode-se constatar que a autenticidade objetiva está relacionada com as origens de certo bem ou objeto. No entanto, de modo diverso do que acontece na Conservação urbana, no caso do Turismo cultural, o fim principal não é a comprovação da genuinidade de um dado objeto, mas a transmissão dessa informação de modo acessível aos visitantes e turistas.

Segundo Harvey (2004), para muitos estudiosos ocidentais, a autenticidade só pode ser encontrada pelos turistas quando saem do “reino da falta de autenticidade” do seu próprio dia a dia. Sob essa ótica, o real é algo encontrado pelo turista apenas em outras culturas e em outros períodos da história. Burnett (2004), ao citar a perspectiva de Barbara

Kirshenlatt-Gimblett (1998)<sup>57</sup> em relação a esse entendimento, sugere que a autenticidade só ocorre quando se encontra o incompreensível, isto é, só é possível conhecer o autêntico quando se está distante ou se desconhece a realidade.

Por essa razão, as “atrações do patrimônio”, segundo Burnett (2004), devem desvendar esse desconhecido, de modo a interessar, educar, informar e entreter, com amplo apelo e fácil compreensão, para que se possa reconhecer e entender rapidamente o que se vê.

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. A partir dessa abordagem, lugares e objetos são autênticos não por serem genuínos, mas porque foram construídos segundo uma visão ou crença de uma cultura. Desse modo, representações, réplicas ou recriações também podem alcançar um nível de autenticidade com o tempo.

Assim, a autenticidade de um local pode ser socialmente construída com o decorrer do tempo, mesmo em locais que criam réplicas ou cenários de outros locais. 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

---

<sup>57</sup> KIRSHENLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination culture: tourism, museums and heritage*. California: University of California Press, 1998.

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.

À autenticidade construída ou construtiva os autores associam o que chamam de “tempo do patrimônio”, que, ao contrário do tempo histórico anteriormente citado, está situado dentro de “uma abordagem construtivista ou socialmente construída, em que o objeto, evento ou sítio é encaixado em uma matriz intersubjetiva e discursiva, isto é, a autenticidade pode emergir por meio de uma negociação [...]” (JAMAL; HILL, 2004, p. 357, tradução nossa).

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 idéia 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.

Sob essa ótica, a autenticidade é entendida como algo sentido e não achado ou disponibilizado pelo turista. Sobre o assunto, Harvey (2004) diz:

Wang (1999) sugere que muitos visitantes devem estar procurando por seu ‘eu autêntico’, e não por um lugar autêntico. Para esses turistas existencialistas, o objeto fora do seu eu não tem nenhum significado nessa situação. Esses turistas, ao participarem de atividades no parque podem achar o seu ‘eu autêntico’. O objeto e o local visitado têm significado apenas para a pessoa que naquele momento está presente - ele ou ela pode alcançar um sentimento autêntico em um McDonald’s, por exemplo; esse é um exemplo de autenticidade subjetiva (HARVEY, 2004, p. 9, tradução nossa).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Citação no idioma original: “Wang (1999) suggests that many visitors may be searching for their authentic “selves,” not an authentic place. For these existential tourists the object outside the self does not matter at all in this situation. Such tourists taking part in park activities could find their authentic selves. The toured object and setting only matter to the person who is there at the time—he or she may achieve an authentic feeling in a McDonald’s, for example; this is an example of subjective authenticity” (HARVEY, 2004, p. 9).

Constitui-se, portanto, em uma visão distinta das duas outras anteriormente descritas. Difere da autenticidade nominal, pois o indivíduo sente a autenticidade e não a reconhece em um objeto. E difere da autenticidade construída porque diz respeito a uma construção individual e não a algo moldado por meio de negociações sociais (HARVEY, 2004).

Jamal e Hill (2004) mais uma vez dão uma contribuição importante quando afirmam que, vinculada à autenticidade subjetiva, chamada por eles de pessoal (ou fenomenológica), está o “tempo do visitante”:

[...] o ‘tempo do visitante’ deve ser entendido como uma transcendência do tempo. O turista tem consciência de que um evento aconteceu em outro tempo, mas também está consciente da importância daquele momento em relação à sua própria vida, e que o momento experiencial pode estar simultaneamente no passado, no presente e até no futuro [...] (JAMAL; HILL, 2004, p. 357, tradução nossa).<sup>59</sup>

A análise das três abordagens da autenticidade identificadas pelos autores pesquisados 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.

Nesse sentido, Harvey (2004) oferece uma interessante contribuição quando afirma que os turistas variam de acordo com o nível de autenticidade que procuram. Segundo o autor, há cinco tipos de turistas: o recreacional, o que busca diversão, o experiencial, o experimental e o existencial.

Os dois primeiros tipos buscam lazer, isto é, buscam meios de escapar da rotina diária e procuram simplesmente relaxamento e diversão, e não objetivam encontrar nessa atividade a autenticidade. Os demais tipos, experiencial, experimental e existencial, buscam algum nível de autenticidade. A essência do turismo experiencial é, como o nome o indica, experienciar a autenticidade da vida de outras pessoas ou de outros estilos de vida, de outros tempos ou de outras sociedades (HARVEY, 2004).

---

<sup>59</sup> Citação no idioma original: “[...] ‘visitor time’ might be thought of as a transcendence of time. The tourist is aware that an event took place in another time, but also is aware of that moment’s importance in relation to the tourist’s own life, so that the experiential moment can be simultaneous in the past, present and even future” (JAMAL; HILL, 2004, p. 357).

Os turistas experimentais e existenciais buscam uma experiência que de algum modo possa alterar sua vida. Os chamados experimentais buscam estilos de vida alternativos (como o estilo de vida *hippie*) e, por vezes, experimentam vários desses estilos. O turista existencial pode buscar o equivalente a uma conversão religiosa, isto é, uma experiência que mude por completo o seu modo de vida. Os adeptos desse tipo buscam um novo sentido para a vida e podem tornar-se parte de uma nova sociedade (HARVEY, 2004).

Nesse ponto, é interessante constatar que os turistas experimentais ou experienciais parecem buscar um autoconhecimento que perpassa o que Taylor (1992), na primeira seção desse capítulo, demonstrou ser uma das formas possíveis de o indivíduo buscar a autenticidade, nesse caso por meio de “alguma espiritualidade exótica”.

Como se pode constatar, as discussões presentes nos textos sobre turismo e patrimônio cultural trazem substanciais reflexões conceituais acerca do tema da autenticidade. Enquanto na Conservação urbana a *medida* da autenticidade é 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 tão legítima quanto a verificação da autenticidade dos aspectos físicos de um bem cultural. Nesse sentido, Gyimóthy e Johns (2004) dão 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, 2004, p. 241).

### **Considerações parciais**

---

As discussões realizadas neste capítulo demonstram que o entendimento dominante sobre a autenticidade aplicado ao patrimônio cultural, difundido internacionalmente pelas Diretrizes operacionais da UNESCO (2008) e por outros documentos patrimoniais, tem limitações, não estando ainda satisfatoriamente esclarecido.

Por outro lado, 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 dominante da UNESCO, baseado nas chamadas fontes de informação.

Uma constatação que emerge ao se confrontarem os distintos entendimentos, é que a forma como o tema da autenticidade é tratado na Conservação urbana tem consideráveis diferenças em relação ao tratamento dado nas demais áreas abordadas. Enquanto aquela centra seus esforços na busca de uma delimitação operacional para a autenticidade, sem antes ter propriedade sobre seu significado conceitual, estas vão diretamente ao cerne da questão, ou seja, em que consiste a autenticidade das obras de arte e do patrimônio cultural, respectivamente.

O principal 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 a partir dos aspectos não materiais que emergem da relação entre o homem e a obra de arte. No entanto, 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.

Ao tentar delimitar operacionalmente a autenticidade, a UNESCO define atributos ou fontes de informação – 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 – e estabelece que sua verificação deve estar atrelada ao contexto espaciotemporal no qual o bem se encontra. Nos documentos e cartas patrimoniais, todas as discussões giram em torno dessas duas disposições, sem que haja uma tentativa mais consistente de precisar como o entrelaçamento dessas diversas fontes é capaz de revelar a autenticidade de um bem

cultural. Quanto à importância, apesar dos esforços que vêm sendo feitos desde a Conferência de Nara (1994), na prática da conservação do patrimônio cultural o pensamento dominante ainda é aquele que associa a autenticidade aos aspectos físico-materiais do bem.

Na Teoria e crítica da arte, especialmente na discussão conduzida por Dutton (2003), foram identificadas formas distintas de autenticidade dos artefatos artísticos, bem como o modo como se relacionam e a importância desempenhada por cada uma delas.

Nas expressões artísticas vivas, como a Ópera Scala de Milão, a manutenção no tempo da tradição cultural nela envolvida é a força motriz que garante a continuidade da genuinidade e a qualidade de suas características cênicas e musicais. No caso dos *Huichol* residentes em Guadalajara, a descontinuidade de suas tradições culturais resultou na descaracterização da forma como seu artesanato era concebido e executado.

Já nas expressões artísticas cujo ciclo de produção se concluiu, como nos quadros pintados por Rembrandt, a interconexão das formas de autenticidade tem uma lógica diversa. Considere-se que, hipoteticamente, um quadro desse artista que carregasse em sua matéria a pátina do tempo, manifesta por meio do escurecimento dos vernizes e do empalidecimento cromático, fosse restaurado e voltasse a ter o que se presumiria serem suas feições originais. A percepção do público, acostumado ao *antigo* Rembrandt, seria alterada e, provavelmente, uma parte dele deixaria de se identificar com obra por não mais perceber nela originalidade. Nesse caso, portanto, as mudanças físicas é que alterariam o modo de perceber e apreciar a obra de arte.

Nos textos sobre o Turismo cultural, a relação entre a autenticidade da matéria e a percepção do autêntico não se pode dizer equilibrada. O 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 de visitas turísticas ao patrimônio cultural, como se pôde observar, é algo que provém de um entendimento legítimo e fundamentado. Assim, ainda que distintas e por vezes conflitantes com o entendimento da Conservação urbana, ambas as abordagens são legítimas. 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 verdadeiramente cultural.

Outra constatação interessante, ao se confrontar o entendimento da Teoria e crítica da arte com o do Turismo cultural, relaciona-se com o fato de que, na busca por compreender a autenticidade, essas áreas de estudo acabam tendo abordagens próximas sobre o assunto, inclusive na opção por dar nomes aos distintos entendimentos da noção. A autenticidade objetiva ou real, voltada para a identificação das origens e a autoria do patrimônio cultural, é correlata com o que Dutton (2003) denominou autenticidade nominal das obras de arte. A autenticidade construída ou construtiva, por sua vez, corresponde à chamada autenticidade expressiva, que passa pela formação da identidade cultural de uma sociedade e é fruto de uma construção intersubjetiva.

Não se pode deixar de ressaltar que as contribuições inseridas no campo da conservação do patrimônio cultural vão além do que dispõe a UNESCO sobre o tema. No que foi discutido na seção sobre os novos olhares a respeito da relação entre autenticidade e patrimônio cultural, uma significativa contribuição foi dada por Viñas (2004): a autenticidade não é uma característica inerente aos artefatos, mas sim algo atribuído por sujeitos observadores. Entendimento semelhante foi encontrado nos textos sobre Turismo cultural de Harvey (2004) e Burnett (2004), que enfatizaram ser a autenticidade construída pelas pessoas no tempo.

Considerando-se que as três áreas de estudo em questão tratam de um mesmo objeto, as obras de artes – sejam elas pintura, escultura ou arquitetura –, e que ideias comuns perpassam o entendimento da autenticidade próprio a cada uma, entende-se ser possível extrair delas um conjunto de reflexões que certamente permitirá a proposição de um arcabouço teórico e metodológico para o entendimento da autenticidade do patrimônio cultural.

Para além da maior consistência conceitual das abordagens encontradas nos textos da Teoria e crítica da arte e do Turismo cultural, que possibilitaram uma compreensão mais profunda do tema, a contribuição mais significativa trazida por essas áreas foi mesmo a de iluminar a importância da relação entre as pessoas e as obras de artes na percepção da autenticidade. Claramente, cada uma das áreas fez isso à luz de sua problemática específica.

O desafio agora é reinterpretar esses entendimentos à luz da problemática inerente à Conservação urbana.

A simples justaposição desses entendimentos não dá subsídios por si só para abarcar a complexidade da noção de autenticidade quando se pensa em sua aplicação ao patrimônio cultural. É necessário mais. É necessário interpretar, relacionar e sintetizar mais a fundo esses diferentes olhares para, a partir daí, se construírem ideias estruturadas, que conectem argumentos segundo uma lógica explanatória. É por meio desse processo que será posposta, no próximo capítulo, uma abordagem teórica e metodológica para a autenticidade dos bens culturais, a partir da qual serão derivados os procedimentos operacionais do sistema de indicadores proposto.

**PARTE III: SISTEMA DE INDICADORES PARA O  
MONITORAMENTO DA AUTENTICIDADE**

#### **4. A EMERGÊNCIA DE UMA ABORDAGEM TEÓRICA E METODOLÓGICA**

Concluída a construção do marco teórico, inicia-se agora a segunda parte desta tese que consiste na proposição de um sistema de indicadores para o monitoramento da autenticidade dos bens culturais. Enquanto sistema de indicadores, envolve em sua concepção questões de ordem teórico- metodológica, a definição dos procedimentos operacionais envolvidos e, por fim, sua aplicação ao objeto a ser monitorado. Este capítulo trata da primeira dessas etapas, que se refere à construção de um entendimento teórico e metodológico acerca da autenticidade dos bens culturais. Para tanto, está estruturado em quatro seções. Na primeira, contextualiza a necessidade de se elaborar um entendimento de autenticidade do patrimônio cultural na Conservação urbana. Na seguinte, propõe a definição de premissas teóricas e metodológicas capazes de balizar o entendimento da noção e sua operacionalização. Na terceira, discorre sobre as particularidades trazidas pelos artefatos arquitetônicos e urbanísticos que precisam ser consideradas ao se discutir sua autenticidade. E, por fim, na última seção, a partir desse conjunto de informações, propõe uma abordagem para o entendimento da autenticidade dos bens culturais baseada na definição de três dimensões: a construtiva, a objetiva e a expressiva. No final do capítulo, ainda são tecidas considerações parciais.

##### **4.1 O sentido de uma nova abordagem**

No capítulo anterior, ficaram evidenciadas as limitações do entendimento da autenticidade no âmbito da conservação do patrimônio cultural. Como foi explicitado, a abordagem difundida pela UNESCO e pelos documentos patrimoniais centraliza seus esforços em delimitar operacionalmente a noção de autenticidade, sem que antes se tenha clareza em termos teóricos e conceituais sobre seu significado.

Buscando ir ao encontro dessa limitação, neste capítulo será proposta uma abordagem para a autenticidade do patrimônio cultural, construída a partir de uma estrutura lógica, discursiva e gráfica que, primeiramente, buscará consolidar um entendimento teórico e filosófico para, só assim, propor um entendimento empírico para a noção.

Antes de iniciar a exposição, é importante ressaltar que a abordagem a ser apresentada não tem por objetivo a construção de uma definição única e definitiva para a noção de autenticidade, o que não é possível, nem mesmo desejável, pois cada bem revela sua autenticidade de uma forma particular, o que leva a constatar que, possivelmente, nunca existirá um conceito único e unânime de autenticidade. Qualquer tentativa nesse sentido corre o risco de ser reducionista e excessivamente simplificadora da realidade.

Todavia, a impossibilidade de fixação do conceito não inviabiliza a definição de premissas teóricas e metodológicas capazes de balizar o entendimento da noção e sua operacionalização. Assim, com base na interpretação e correlação das abordagens analisadas no capítulo anterior, serão construídas, primeiramente, **premissas gerais de autenticidade aplicáveis aos artefatos artísticos**. Em seguida, serão discutidas **as particularidades trazidas pelos artefatos arquitetônicos e urbanísticos**, que precisam ser levadas em conta ao se discutir sua autenticidade.

A partir desse conjunto de informações, será, então, construído o entendimento da autenticidade dos bens culturais proposto por esta tese, o qual se baseia na **definição das chamadas dimensões da autenticidade**. Parte-se da constatação de que há formas distintas de a autenticidade se manifestar e, conseqüentemente, de examiná-la e verificá-la em cada bem.

As seções seguintes tratarão detalhadamente de cada uma dessas etapas. Antes disso, é importante salientar que, mesmo sendo o objetivo desta tese a construção de um sistema de indicadores para monitoramento, a abordagem teórica a ser apresentada a seguir propõe-se a ser um entendimento crítico para a compreensão da autenticidade dos bens culturais. Nesse sentido, espera-se que possa servir de baliza, tanto na etapa de identificação patrimonial como na do planejamento da conservação, e ao serem realizadas intervenções conservativas ou restaurativas nos bens.

#### **4.2 Premissas da autenticidade dos artefatos artísticos**

As evidências trazidas pelo capítulo anterior apontaram a existência de algumas questões referentes à autenticidade de artefatos artísticos, comuns às diferentes áreas de estudo. A interpretação e a correlação de tais questões permitiram a construção de um

conjunto constituído de quatro premissas, de ordem teórica e metodológica, que fundamentarão a abordagem da autenticidade proposta nesta pesquisa, conforme será exposto a seguir.

**I) A autenticidade não é uma característica intrínseca aos artefatos artísticos, ela está na mente de quem observa, sendo uma qualidade atribuída pelo sujeito.**

A primeira premissa deriva de uma abordagem presente, sob diferentes formas, em autores dos três campos de estudo discutidos. Dutton (2003) descreve a autenticidade como uma *dimension word*. Uma pintura falsificada, segundo o autor, não será não-autêntica sob todos os aspectos: “[...] uma falsificação de Han van Meegeren de uma obra de Vermeer é, ao mesmo tempo, um falso Vermeer e um autêntico van Meegeren [...]” (DUTTON, 2003, sem paginação, tradução nossa). Harvey (2004), ao discorrer sobre a autenticidade subjetiva, dispôs que não há nada intrinsecamente autêntico, pois a autenticidade está inteiramente na mente de quem observa.

Viñas (2004), ainda que partindo de um ponto diverso daquele de Harvey (2004), chega a uma constatação semelhante e dá uma contribuição definitiva ao discorrer sobre a autenticidade dos artefatos artísticos:

[...] a autenticidade de um objeto não é uma característica objetiva: de fato, todos os objetos são autênticos, autênticos pelo fato de existirem, tautologicamente autênticos. O que pode ser tido como autêntico ou falso é o que os sujeitos pensam sobre eles [os objetos], suas ideias, suas crenças, seus juízos: não os objetos, nunca os objetos, nunca a realidade - talvez seja importante recordar que a realidade é, necessariamente e por definição, real (VIÑAS, 2004, p. 93, tradução nossa).<sup>60</sup>

Desses entendimentos decorre, portanto, que a verificação da autenticidade não é o resultado direto de uma análise objetiva da matéria do artefato, mas é fruto da **percepção que a mente humana tem sobre ele**. Em outras palavras, a autenticidade não é uma característica inerente aos objetos, mas uma característica atribuída. É por essa razão que está só no plano abstrato, das ideias e da percepção.

---

<sup>60</sup> Citação no idioma original: “En el sentido en el que se usa el concepto en Restauración, la autenticidad de un objeto no es el rasgo objetivo: de hecho, todos los objetos son autênticos, autênticos por el hecho de existir, tautológicamente autênticos. Lo que sí puede ser autêntico o falso es lo que los sujetos piensan sobre ellos, sus ideas, sus creencias, sus juicios: no los objetos, nunca los objetos, nunca la realidad –quizá no resulte trivial recordar que la realidad es, necesariamanten y por definición, real –” (VIÑAS, 2004, p. 93).

Jokilehto (2006b), ao discorrer sobre a noção de valor, afirma que sua atribuição é o resultado de um processo que consiste em associar uma qualidade às coisas. Raciocínio análogo se pode fazer para a avaliação da autenticidade de um dado objeto. Nesse sentido, pode-se dizer que a autenticidade, como o valor, é uma atribuição social, relativa, variável de um local para outro, ao longo do tempo, e mesmo dentro de uma mesma sociedade.

**II) A verificação da autenticidade nos artefatos artísticos 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.**

Em se tratando da segunda premissa, pode-se dizer que ela deriva diretamente da condição de ser do artefato artístico: 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.

Tratando primeiramente do entendimento de autenticidade relacionado com a *dimensão material do objeto artístico*, pode-se dizer que, como artefatos humanos, produzidos em um dado contexto espaciotemporal e por certo (s) autor (es), cujo tempo de vida é, normalmente, inferior ao de sua obra, julgar a autenticidade sob esse aspecto significa: i. comprovar a origem, autoria e proveniência de um dado objeto artístico, e ii. verificar se as transformações a que foi submetido ao longo do tempo ainda permitem que seja considerado autêntico.

A primeira das finalidades de verificação da autenticidade, mais usual no caso das obras de arte plásticas,<sup>61</sup> como a pintura e a escultura, está relacionada com a identificação da correta autoria da obra, sendo comumente denominada autenticação. Para Dutton (2003), é por meio da correta identificação das origens, autores ou proveniência de uma obra de arte que se pode denominá-la corretamente. Harvey (2004), por sua vez, utilizou o termo autenticidade objetiva, por dizer respeito à verificação das origens de certo bem ou objeto, acessada por meio de procedimentos objetivos conduzidos por especialistas.

---

<sup>61</sup> Com isso não se quer dizer que nunca existirá a necessidade de comprovação da autoria e origem de obras de arquitetura. Todavia, esses são casos específicos, excepcionais.

Verificar a autenticidade sob esse aspecto corresponde a investigar se as características físico-materiais do objeto são compatíveis com o contexto no qual foi produzido, ou com o conjunto de obras do artista ao qual se está creditando sua autoria, ou seja, nessa situação, ao se verificar a autenticidade, tem-se o que VIÑAS (2004) denomina, a partir do pensamento de Umberto Eco,<sup>62</sup> “pretensão de identidade”, que será ou não confirmada a partir do confronto entre as informações obtidas e a matéria do artefato propriamente dito.

A segunda finalidade é decorrente do fato de que os artefatos artísticos estão sujeitos a processos de transformação no tempo, os quais ao modificarem seu aspecto material, podem alterar a forma de percepção de sua autenticidade. Philippot (1996b), ao tratar do assunto, afirma que cada obra de arte apresenta um duplo caráter histórico, ou seja:

[...] 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).<sup>63</sup>

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.

Jokilehto e Feilden (1998), ao falarem 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

---

<sup>62</sup> ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 2000.

<sup>63</sup> Citação no idioma original: “[...] On the one hand, it is historical in the sense that it is a human creation realized at a fixed point in time. On the other, it comes to us across a span of time that has elapsed since its creation and can never be erased. This span of time acts upon the materials used in creating the image; in the case of painting, with which we are concerned here, certain transformations occur naturally over time that are totally irreversible” (PHILIPPOT, 1996b, p. 372).

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).<sup>64</sup>

Assim, em razão dessa dinâmica de transformação, intrínseca a todo artefato artístico, é que se pauta a necessidade da verificação de como as modificações mantiveram, reduziram ou extinguíram as características físicas essenciais da obra, considerando-se esse seu duplo caráter histórico que a torna tanto produto de determinado tempo e lugar, como produto de uma série de tempos posteriores, as quais foram agregando à obra elementos diversos.

No entanto, uma obra de arte não é só matéria, ela é também *significado*. Por tal razão, o entendimento de que a autenticidade das obras de arte diz respeito exclusivamente à comprovação de suas origens 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 as obras de arte têm também uma finalidade e é essa característica que faz com que os seres humanos estabelecem com elas algum tipo de relação. Sobre o assunto 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* VIÑAS, 2004, p. 48, tradução nossa).<sup>65</sup>

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 dos mesmos significações culturais.

É nesse sentido que Harvey (2004) fala de uma autenticidade construída, fruto de uma elaboração social. Dutton (2003), por sua vez, denomina autenticidade expressiva aquela que emerge das relações de identidade que as pessoas desenvolvem para com os objetos artísticos. No campo da Conservação urbana, a inclusão por parte da UNESCO das

---

<sup>64</sup> Citação no idioma original: "Over time, the original heritage resource may be partly damaged, intentionally modified or even destroyed, causing its potential unity to be diminished or lost. On the other hand, a historic resource may, at different periods of its history, become part of a new whole, through which it is redefined as part of a new potential unity; such transformations are part of its historical stratigraphy. Treatments aimed at the restoration of a heritage resource should refer to this new potential unity and should therefore be carried out within the framework defined by it" JOKILEHTO; FEILDEN, 1998, p. 15)

<sup>65</sup> Citação no idioma original: "debemos reconocer continuamente que los objetos y los lugares no son, por sí mismos, lo que tiene de importante el patrimonio cultural; son importantes por los significados y usos que las personas asignan a estos materiales y por los valores que representan" (VIÑAS, 2004, p. 48 *apud* AVRAMI *et al.*, 2000).

variáveis uso, função, espírito e sentimento<sup>66</sup> como critérios para a verificação da autenticidade, indica o reconhecimento e a legitimação da importância dos aspectos não materiais para a autenticidade dos bens culturais.

Viñas (2004) apresenta um exemplo interessante dessa relação ao relatar a restauração do quadro *El caballero de la mano en el pecho* do pintor espanhol El Greco. Rafael Alonso, o restaurador responsável, ao realizar as análises que precederam a intervenção, constatou que o fundo negro característico da pintura, responsável por lhe dar um ar “fantasmagórico”, em que só se distinguia a cabeça do cavaleiro, sua mão e a espada em punho, não correspondia à pintura original de El Greco. A tinta a óleo utilizada em restaurações anteriores e o próprio processo natural de envelhecimento e escurecimento é que deram essa aura sombria à pintura. Além disso, Alonso identificou que as dimensões do quadro haviam sido ampliadas e em sua intervenção fez com que a obra voltasse a ter seu tamanho original.

Depois de um breve período de surpresa em relação à nova feição da pintura, os espanhóis criticaram fortemente a restauração por lhes ter tirado *El caballero de la mano en el pecho* como eles o conheciam e admiravam. Para os espanhóis, a obra resultante, ainda que fielmente representasse a concepção de El Greco, não era a que eles apreciavam desde a infância, a qual tinham aprendido a admirar.

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.

Ainda em relação a esses artefatos, Pereira (1996) afirma que cada lugar tem sua expressão própria e reconhecível, um dado caráter, moldado pelos modos de vida a que

---

<sup>66</sup> Segundo Rowney (2004), dos aspectos relacionados com a autenticidade, espírito e sentimento são os mais efêmeros. Ao discorrer sobre o assunto, o autor diz: “[...] Embora seja entendido muitas vezes no sentido religioso, espírito pode ser mais facilmente reconhecível como um entendimento coletivo dos princípios e qualidades morais animadores de uma sociedade. Em seu interior, ele constitui as aspirações e ideais que sustentam uma sociedade, tanto em momentos de extrema crise quanto nos períodos felizes de abundância. [...]. Embora relacionado, o sentimento desperta junto com os sentidos e é frequentemente expresso por um valor emocional. Sentimento envolve aceitação ou rejeição baseada na intuição formada no inconsciente por meio de uma experiência [...]” (ROWNEY, 2004, p.187, tradução nossa).

procuraram servir e por outros múltiplos fatores. Um antigo bairro residencial, que mantém seu uso e suas práticas, expressa-se de modo muito mais autêntico do que o faria se as habitações fossem substituídas por comércios e serviços, mesmo que suas características físicas e espaciais se mantivessem intactas.

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.

Sob este aspecto, para se acessar a autenticidade desses objetos é fundamental conhecer por meio de que *elos* – um uso tradicional ou significados socialmente relevantes – estabelecem a relação com o sujeito.

É por essa razão que, ao se verificar a autenticidade dos artefatos artísticos, 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”.

**III) Em razão de a autenticidade ser uma categoria conceitual, uma abstração do mundo real, e não um dado objetivo, sua observação só pode ser feita por meio de indicadores.**

A terceira premissa diz respeito ao fato de que, enquanto categoria abstrata, pois não está no objeto mas na mente de quem o observa, a autenticidade só pode ser verificada por meio de aspectos indicativos ou variáveis. Essas variáveis serão chamadas indicadores, que têm a função, como foi explicitado no Capítulo 2, de substituir, quantificar ou operacionalizar um conceito abstrato (JANUZZI, 2006).

De modo distinto de grande parte dos sistemas de indicadores que fazem uso de informações oficiais e censitárias, os dados de entrada para a construção de indicadores de autenticidade de um determinado artefato artístico precisam ser gerados a partir de sua própria matéria e dos aspectos não materiais que os envolvem.

O que faz com que um dado artefato artístico tenha determinada feição ou aparência são seus atributos, ou seja, seus elementos constituintes, que são tanto de natureza material como de natureza não material. São esses atributos a matéria-prima para a construção dos indicadores de autenticidade de um dado artefato. É importante ressaltar que, além de considerar cada atributo isoladamente, em muitos casos é imprescindível, ao se construírem os indicadores, que seja também considerada a forma como tais atributos estão interrelacionados na composição do todo.

No caso das pinturas, por exemplo, indícios encontrados na matéria da própria obra, como as características das pinceladas, o tipo e as cores das tintas, o suporte e o verniz utilizados, são atributos materiais a partir dos quais os indicadores de autenticidade podem ser construídos. O modo como o público vê a obra e como dela se apropria deve ser igualmente tomado como um indicador de autenticidade.

Além desses, Philippot (1996a) ao discorrer sobre o restauro de pinturas, aponta como aspectos de grande importância para muitas obras o papel do espaço ao seu redor<sup>67</sup> e as condições de luminosidade. Segundo esse autor, uma peça que foi criada para operar com luz de fundo e com fontes de luz laterais, ou mesmo outra que tenha sido concebida para ser vista a partir de uma luz difusa, deve ter tais condições conservadas para que seus detalhes sejam percebidos e corretamente integrados ao todo. Assim, as condições espaciais e de luminosidade para a apreciação da obra podem, em certos casos, ser também tomados como indicadores de autenticidade.

No caso da arquitetura, cada tipologia edilícia tem aspectos particulares que a distinguem das demais e que são fundamentais para sua autenticidade. A construção dos indicadores deve envolver todos os aspectos que definem sua forma e a caracterizam.

---

<sup>67</sup> Cesare Brandi (2004), ao dissertar sobre o que chama espaço da obra de arte, explicita de forma definitiva o papel das condições espaciais na apreensão e fruição de uma obra: “[...] a primeira intervenção que devemos considerar não é aquela direta sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada no seu afirmar-se dentro do espaço físico da existência. Dessa proposição deriva que também o ato através do qual uma pintura é pendurada em uma parede, não indicia apenas uma fase da decoração mas, acima de tudo, constitui a enucleação da espacialidade da obra, o seu reconhecimento e, portanto, os expedientes postos em prática para que seja tutelada pelo espaço físico. Pendurar um quadro em uma parede, tirar ou colocar uma moldura; colocar ou retirar o pedestal de uma estátua, tirá-lo de seu lugar ou criar-lhe um novo; abrir uma esplanada ou um largo junto a uma obra de arquitetura, e mesmo desmontá-la e remontá-la em outro lugar; e outras tantas operações que se colocam como outros tantos atos de restauração e, naturalmente, não apenas como atos positivos, mas, antes, o mais das vezes como decisivamente negativos, como aqueles caracterizados por desmontar e remontar uma obra de arquitetura em outro lugar” (BRANDI, 2004, p. 94-95).

A UNESCO (2008), ao definir que a autenticidade dos bens culturais se relaciona ao projeto, materiais, técnicas construtivas, entorno dos bens culturais, uso, função, espírito e sentimento, está também propondo um conjunto de indicadores que contemplam tanto os aspectos de natureza físico- material como os de natureza não material. A importância desempenhada por cada um desses indicadores para a autenticidade dependerá das características de cada edifício ou conjunto urbano. A UNESCO (2008), todavia, deixa ausente de seus indicadores aquele que prioritariamente caracteriza os artefatos arquitetônicos e urbanísticos e que é o resultado da inter- relação entre todos os demais aspectos: a espacialidade. Essa discussão será retomada na seção seguinte.

Portanto, o aspecto ou a aparência do artefato artístico não revela sua autenticidade por si só, mas sim, o *juízo* que se faz sobre o conjunto deles. Cada um de seus atributos pode ser tomado como indicador, e é o conjunto deles e suas inter-relações que dão subsídios para avaliar a autenticidade da obra.

**IV) Decisões sobre a autenticidade dos artefatos artísticos, ainda que sejam conduzidas por técnicos e especialistas, demandam validação coletiva, pois só dessa forma se tornam representativas e, conseqüentemente, legítimas.**

A última premissa está vinculada ao entendimento de que, para ser legítimo, todo julgamento sobre a autenticidade precisa resultar de um acordo coletivo ou intersubjetivo. Autores das três áreas estudadas reconheceram essa premissa nas discussões apresentadas no capítulo anterior. VIÑAS (2004), ao elaborar sua teoria da restauração, dispõe que os valores, os significados e, por analogia, a autenticidade dos objetos artísticos decorrem de uma matriz intersubjetiva:

[...] um objeto pode cumprir diversas funções para diversas pessoas, e as funções simbólica e historiográfica são apenas algumas delas. Essas funções são determinadas pelos sujeitos, mas os sujeitos não são 'o sujeito'. A subjetividade de que se fala é definitivamente *intersubjetividade*: os valores são o fruto de um acordo tácito entre sujeitos para os quais cada objeto significa algo (VIÑAS, 2004, p. 154, itálico do autor, tradução nossa).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Citação no idioma original: “[...] un objeto puede cumplir diversas funciones para diversas personas, y las funciones simbólica e historiográfica son algunas de ellas. Estas funciones son determinadas por los sujetos, pero los sujetos no son *el* sujeto. La subjetividad de la que se habla aquí es en definitiva *intersubjetividad*: los valores son fruto de un acuerdo tácito entre-sujetos para quienes cada objeto significa algo” (VIÑAS, 2004, p. 154).

Fazendo um paralelo com o pensamento do filósofo Alessandro Ferrara (1998), pode-se afirmar que julgamentos sobre autenticidade são inerentemente intersubjetivos porque, ao mesmo tempo em que requerem uma validação universal baseada em um julgamento coletivo, não podem ignorar o pluralismo e as diferenças de visão.

Em termos práticos, para que a verificação da autenticidade dos artefatos artísticos seja representativa de uma coletividade, precisa cumprir duas fases. Na primeira, que pode ser denominada *fase de julgamento*, a sua condução deve, necessariamente, ser feita por uma equipe de especialistas em razão da complexidade e especificidade próprias do assunto. Além disso, porque decisões tomadas em conjunto “[...] são mais ricas, mais cuidadosas e mais facilmente propensas a um maior respeito ao manufato” (CARBONARA, 2001, p. 12, tradução nossa).

Concluído esse momento, deve-se passar à *fase da validação*, que deve ter o duplo objetivo de validar (ou não) o julgamento realizado pelos especialistas e auxiliar na definição das medidas de proteção e conservação do artefato em apreço. Segundo Viñas (2004), somente aqueles que possuem uma relação direta com o objeto, podem eles ser apreciadores (no caso das artes plásticas), moradores ou usuários temporários (no caso da arquitetura e do urbanismo), é que possuem legitimidade para validar o processo.

Viñas (2004), ao tratar dos preceitos de sua teoria contemporânea da Restauração, afirma que as decisões a respeito da autenticidade dos artefatos artísticos devem ser o resultado de:

[...] uma democracia gestionada por representantes social e profissionalmente qualificados [...]. As decisões dizem respeito aos especialistas, mas esses devem ser conscientes de para quem estão trabalhando e de onde provém sua autoridade sobre o patrimônio. A autoridade do especialista deriva de sua condição de usuário privilegiado, de usuário que vive de e para o patrimônio, que o estudou, conhece-o e aprecia-o de maneira especialmente intensa, mas deriva sobretudo de sua capacidade de ‘contar histórias convincentes’ (Leigh *et al.*, 1994): ou seja, da autoridade que os demais usuários lhe concedem (VIÑAS, 2004, p. 173, tradução nossa).<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Citação no idioma original: “[...] una democracia gestionada por representantes social e profesionalmente cualificados, que intenten aplicar los criterios de *negociación y sostenibilidad*. Las decisiones corresponden a los expertos, pero éstos deben ser conscientes de para quién trabajan y de dónde proviene su autoridad sobre el patrimonio. La autoridad del experto deriva de su condición de usuario privilegiado, de usuario que vive de y para el patrimonio, que lo ha estudiado, lo conoce y lo aprecia de manera especialmente intensa; pero sobre todo

Portanto, esse é um processo que precisa envolver negociação, equilíbrio e, por fim, consenso. Consenso porque só assim é possível utilizar o resultado do julgamento da autenticidade de modo eficaz na tomada de decisões relativas ao artefato artístico em questão.

### 4.3 Especificidade dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos

Como a pintura ou a escultura, a obra de arquitetura é resultante de um fazer humano, produto de uma atividade criativa, emana verdade e, conseqüentemente, autenticidade. Também similarmente às obras das artes plásticas, agrega a **instância estética**, por ser construída a partir de um processo de criação que revela a forma específica por meio da qual seu criador a concebeu, e a **instância histórica**, por se constituir em um documento vivo dos processos de constituição e conformação ao longo do tempo.

Todavia, para além dessas instâncias, as obras de arquitetura trazem certas particularidades que precisam ser exploradas para se saber o que significa verificar a autenticidade nesses artefatos.

A primeira delas, e a que mais fortemente a distingue das demais expressões artísticas, é que *a arquitetura se consubstancia por meio do espaço*. Compreender qual a natureza desse espaço e por meio de *quais elementos se concretiza*<sup>70</sup> torna-se, portanto, um requisito fundamental para se discutir a autenticidade de artefatos arquitetônicos e urbanísticos.

Primeiramente, ao tratar da natureza desse espaço, Zevi (1996) traz uma contribuição importante:

(...) o caráter essencial da arquitetura - o que a distingue das outras atividades artísticas - está no fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem. A pintura atua sobre duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro delas. A escultura atua sobre três

---

de su capacidad para "contar historias convincentes" (Leigh *et al.*, 1994); es decir, de la autoridad que los demás usuarios le conceden" (VINAS, 2004, p. 173).

<sup>70</sup> É importante ressaltar que a discussão sobre o espaço arquitetônico e urbanístico e sua conservação aqui realizada não busca esgotar o tema, mas exclusivamente trazer subsídios para a estruturação da abordagem teórica da autenticidade do patrimônio cultural proposta. Pode-se dizer que é apenas um sopro inicial numa questão fundamental e ainda pouco explorada dentro do campo da Conservação urbana, o qual demandará ainda profundas reflexões.

dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando o exterior das três dimensões. Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha (ZEVI, 1996, p. 17).

Evaldo Coutinho (1998) expressa entendimento convergente para o de Zevi (1996), ao discorrer sobre o espaço arquitetônico:

[..] a sua condição mesma é a de fazer-se franqueável, convertendo, a quem o penetra, em participar da própria essência espacial. Na pintura de paisagem marinha, o espectador não passa além da moldura, não vai dentro da tela a fim de molhar as mãos, isso porque tem diante de si um caso de representação e não de realidade (COUTINHO, 1998, p. 38).

Em relação aos artefatos urbanos, como conjuntos, sítios e cidades, Zevi (1996) entende que a experiência espacial que é própria da arquitetura se prolonga nas ruas, praças e parques, ou “onde quer que a obra do homem haja limitado 'vazios', isto é, tenha criado espaços fechados”:

Se no interior de um edifício o espaço é limitado por seis planos (por um soalho, um teto e quatro paredes), isto não significa que não seja igualmente espaço um vazio encerrado por cinco planos ao invés de seis, como acontece num pátio ou numa praça. [...] tudo o que é visualmente limitado por cortinas, quer sejam muros, fileiras de árvores ou cenários, é caracterizado pelos mesmos elementos que distinguem o espaço arquitetônico. Ora, visto que todos os volumes arquitetônicos, todos os invólucros murais, constituem um limite, um corte na continuidade espacial, é óbvio que todos os edifícios colaboram para a criação de dois espaços: os interiores, definidos perfeitamente pela obra arquitetônica, e os exteriores ou urbanísticos, encerrados nessa obra e nas contíguas (ZEVI, 1996, p. 25).

Abordagem semelhante à de Zevi (1996) tem Pereira (1996), ao definir o espaço urbano:

O espaço urbano [...] tem de ser observado e analisado como o espaço arquitetônico, ou seja, como espaço formalmente definido a três dimensões, como espaço interno delimitado pelo pavimento, fachadas ou cortinas verdes e céu, onde se processam actividades e comportamentos, que contêm/ realizam a vida urbana, que produzem sensações e emoções e transmitem significados (PEREIRA, 1996, p. 30-31).

O espaço, seja arquitetônico, seja urbanístico, origina-se do ato de delimitar o vazio por meio de um invólucro construído. Cada espaço tem uma configuração própria, definida pelas características das partes componentes de seu invólucro e pelo modo como essas partes se encontram articuladas.

No caso dos edifícios, os muros, as aberturas para o exterior, o teto, os materiais construtivos empregados são alguns desses componentes que desempenham diferentes papéis e assumem importâncias distintas na configuração do espaço. O espaço urbano, por sua vez, concretiza-se pelo desenho de sua malha, forma e material das vias, das calçadas, dos largos e das praças, perfil das fachadas, tipo e função do mobiliário urbano existente, massa vegetal, entre outros aspectos.

Todavia, o que de fato define o espaço é a articulação entre todos esses componentes. Essa articulação não é o resultado de um somatório de partes. Resulta, na verdade, de uma relação entre essas partes. Doglioni (1997), ao discorrer sobre a natureza do espaço arquitetônico e urbanístico e sua autenticidade – e o faz a partir das noções de *totalidade* e *inteireza* –, constrói uma interessante discussão sobre essa articulação:

A fábrica é, portanto, pela sua natureza um *total*, para retomar a distinção de Brandi, mas ao mesmo tempo é também, em muitos casos, um *inteiro*, porque todas as partes operam para formar uma unidade, que reconduz ao projeto de arquitetura com base no qual a construção foi realizada [...]. Entre a fábrica<sup>71</sup> como *inteiro* e a fábrica como *total*, ou seja, como soma de partes, pode-se tentar instituir um termo médio, ou seja, a *fábrica como relação* entre partes construídas separadamente, dentro de um único contexto, concorrendo para um único fim. Cada parte é especialmente qualificada em sua relação com as demais (estruturais, funcionais, arquitetônicas), a ponto de essa relação poder ser considerada uma cota da autenticidade da parte e uma estrutura de sustento da autenticidade do inteiro (DOGLIONI, 1997, p. 237, itálico do autor, tradução nossa).<sup>72</sup>

Assim, a compreensão do espaço arquitetônico e urbanístico e, conseqüentemente, de sua autenticidade, passa, necessariamente, pelo reconhecimento de quais são essas relações e qual a importância relativa de cada uma delas na configuração espacial do sítio.

Ainda que o espaço seja o *protagonista da arquitetura*, ele não parece ser o objeto para o qual se voltam os esforços preservacionistas na Conservação urbana (AMORIM; LOUREIRO; NASCIMENTO, 2007). Na realidade, a visão dominante nesse campo parece fragmentar a natureza própria do espaço, ao tratar os aspectos construtivos, estruturais e estilísticos do

<sup>71</sup> Fábrica, segundo a Carta de Burra (1999), é todo o material físico do sítio, incluindo componentes, dispositivos, objetos, entre outros.

<sup>72</sup> Citação no idioma original: “La fabbrica è dunque per sua natura un *totale*, per riprendere la distinzione di Brandi; ma al tempo stesso è anche, in molti casi, un *intero*, per la concorrenza di tutte le parti a formare una unità, riconducibile al progetto di architettura in base al quale la costruzione è stata realizzata. [...] Tra fabbrica come *intero* e fabbrica come *totale*, ossia come soma di parti, si può tentare di istituire un termine medio, ossia la *fabbrica come relazione* tra parti costruite separatamente entro un unico contesto per concorrere ad un unico fine. Ciascuna parte è specialmente qualificata dalle relazioni che ha con le altre (strutturali, funzionali, architettoniche), al punto che queste relazioni possono essere considerati una quota dell’autenticità della parte e una struttura di sostegno dell’autenticità dell’intero” (DOGLIONI, 1997, p. 237, itálico do autor).

invólucro edificado de forma isolada, e não como partes que, articuladas, consubstanciam o espaço arquitetônico ou urbanístico. Como já foi explicitado, a forma como a UNESCO<sup>73</sup> propõe a verificação da autenticidade dos bens culturais a partir de um conjunto de aspectos – forma e projeto, materiais e substâncias, tradições e técnicas, localização e espaço – é um reflexo claro desse entendimento.

Face ao exposto, o que se pode constatar é que os artefatos da arquitetura e do urbanismo só podem ser adequadamente compreendidos quando se tem como ponto de partida uma visão integradora, baseada no que Zevi (1996) chama “interpretação espacial”, por meio da qual todos os elementos componentes desses artefatos só podem ser julgados com a medida do espaço.

Passando à segunda dessas particularidades, ela diz respeito ao fato de a arquitetura ser uma arte utilitária. De modo distinto das obras de artes plásticas, o fim principal dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos é fornecer abrigo ao homem na realização das diversas atividades necessárias à sua vida em sociedade.

Assim, ainda que a mudança seja uma característica intrínseca a todos os artefatos artísticos, naqueles arquitetônicos e urbanísticos assume uma dinâmica distinta em razão dessa sua particularidade. Essa dinâmica de mudança no tempo parece ser *potencializada* pelo fato de que, enquanto as “manufaturas móveis” são construídas para estar em museus ou protegidas de intempéries e das ações humanas, as “manufaturas arquitetônicas” permanecem onde a história as colocou, expostas à ação da natureza e do homem (MARCONI, 1984).

Bardeschi (2004), ao discorrer sobre o inerente processo de transformação dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos no tempo, afirma que não há dúvida de que o processo histórico muda a cidade, muda os edifícios, muda tudo, e é determinante também por modificarem e fazerem evoluir novos níveis sucessivos de identidade. Desse modo, esse constante *transformar*, faz desses artefatos obras não de um autor, mas de uma sociedade, de uma coletividade (BARDESCHI, 2004).

---

<sup>73</sup> A única atualização ao longo do tempo que se pode perceber na abordagem da UNESCO, no que diz respeito ao espaço – na verdade mais à escala do espaço que a sua natureza espaço propriamente dita –, foi a gradativa ampliação do quadro tipológico de bens passíveis de ser reconhecidos como patrimônio. Se em um dado momento esse conjunto estava circunscrito apenas aos edifícios monumentais isolados, hoje em dia ele contempla artefatos urbanísticos de diferentes escalas.

Tratando-se especificamente das transformações que afetam esses artefatos, pode-se dizer elas assumem diferentes formas. Em alguns casos, são o resultado da reprodutibilidade continuada dos processos construtivos que advêm do passado e permanecem até o presente. Como exemplo, pode ser citado o periódico refazer do Templo Ise Shinto no Japão e a curta vida útil dos materiais de certas construções africanas, que requerem contínuas substituições.

Em outros casos, as modificações a que os artefatos arquitetônicos e urbanísticos são submetidos não estão mais vinculadas ao rito ou ao ciclo de produção que os originou, uma vez que eles já cessaram, mas a novas circunstâncias e agentes, que podem, com isso, tanto agregar valores estéticos, históricos e outros, como lhes ser nocivas.

Cada uma dessas formas de mudança responde a determinadas necessidades. A legitimação de tais necessidades pela sociedade e o modo como as respostas a elas se inscrevem na materialidade e na não materialidade do artefato, são questões que dizem respeito diretamente à autenticidade. Além disso, a depender da natureza da mudança, a verificação da autenticidade nesses artefatos deverá ser feita com bases distintas, envolvendo diferentes aspectos.

Explicitadas essas considerações a respeito das particularidades dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos, já existem elementos suficientes para se iniciar a discussão sobre sua autenticidade. Desse assunto tratará a seção a seguir.

#### **4.4 A autenticidade dos bens culturais**

A partir da leitura das quatro premissas da autenticidade propostas à luz das especificidades dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos, foi possível delimitar um entendimento de autenticidade aplicável a esses artefatos.

Como foi explicitado, é uma abordagem que não busca fixar um conceito de autenticidade, mas identificar níveis ou dimensões nas quais se expressa, tentando compreender qual o pensamento subjacente a cada uma delas e que fatores devem ser considerados em seu julgamento. Assim, três são as dimensões<sup>74</sup> da autenticidade de bens culturais identificadas:

---

<sup>74</sup> Essa abordagem foi inicialmente tratada no artigo intitulado *From authenticity in the heritage charters to recognition of their dimensions in the city*, de autoria de Silvio Zancheti, Catarina Dourado, Fábio Cavalcanti,

I - A **dimensão construtiva**, relacionada com os processos ou ritos de fazer e refazer dos bens culturais mantidos do passado ou, por alguma razão, retomados no presente;

II - A **dimensão objetiva**, relacionada com as características físico-materiais dos bens culturais;

III - A **dimensão expressiva**, relacionada com a forma como as pessoas experienciam e se relacionam com esses bens e com as significações culturais que dessa relação emergem.

É válido ressaltar que essa é uma distinção puramente didática, justificada para que seja possível uma melhor compreensão teórica e metodológica da questão, pois tais dimensões dizem respeito 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.

As três subseções seguintes apresentam e discutem cada uma dessas dimensões. De modo a tornar mais clara a compreensão, serão apresentados casos práticos de intervenções em bens culturais, nas quais distintos entendimentos de autenticidade foram adotados.

#### 4.4.1 Dimensão construtiva

Certos exemplares de bens culturais são produtos da reprodutibilidade continuada dos processos construtivos advindos do passado, que permaneceram ou foram 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:

- i. Existiram no passado e *permanecem* até o presente;
- ii. Existiram no passado e *foram retomados* no presente.

---

Flaviana Lira e Rosane Piccolo (2007), apresentado no 5º Seminário Internacional sobre Conservação urbana, realizado em Recife- PE no ano de 2007. Nesta pesquisa, o assunto é retomado, sendo propostas algumas reformulações conceituais em relação ao que está citado no artigo, com o intuito de também trazer contribuições teóricas e operacionais.

A primeira situação reporta-se aos processos que advêm do passado e permanecem até o presente, o que possibilita a manutenção e a reprodutibilidade das práticas do fazer e refazer, ainda que, em alguns casos, novos elementos (como materiais e técnicas) sejam incorporados. Em tais casos, é mantida pela própria sociedade a condição de reprodução renovada das práticas passadas (PHILIPPOT, 2002).

Um exemplo paradigmático que pode auxiliar no entendimento dessa dimensão da autenticidade é o do já citado **Templo Ise Shinto** no Japão. Datado do ano 4 a.C. e construído inteiramente em madeira, esse templo é submetido, num intervalo de 20 anos, a uma espécie de reconstrução que se baseia na substituição das peças deterioradas por novas peças que reproduzem, rigorosamente, o estilo e a forma das anteriores (ITO, 1995) e, conseqüentemente, o espaço do templo. Esse ritual de contínuo refazer, que está baseado na crença xintoísta de morte e renovação periódicas, garante a continuidade no tempo do conhecimento das técnicas construtivas empregadas no templo. A continuação viva das tradições que envolvem o templo, ao mesmo tempo que garantem a permanência física do edifício, revelam que seu uso e função seguem desempenhando o mesmo papel no tempo.

Wim Denslagen (2001), ao tratar da **Praça Darbar no Nepal**, ilustra também outra situação em que processos advindos do passado são mantidos no presente:

Entrar na Praça Darbar [Darbar Square], na cidade de Patan, pela primeira vez, é como adentrar em um conto de fadas [...] Mas o conto de fadas perde um pouco do seu encanto quando nós lemos no guia turístico que nenhum dos edifícios na praça é anterior ao século XVII. Aparentemente para consolar o leitor, o guia diz que as tradições do edifício nos quais a arquitetura da praça é baseada, são milenares [...] (DENSLAGEN, 2001, p. 116, tradução nossa).<sup>75</sup>

Denslagen (2001), referenciando-se em John Sanday, enfatiza que a vitalidade da arte no Nepal não consiste no desenvolvimento da expressão pessoal, mas na perpetuação do que é tradicionalmente correto.

Outro exemplo emblemático, esse ocidental, é o do **barco de Teseu**, mantido pelos atenienses como um elemento rememorativo por um longo tempo. Como forma de assegurar a manutenção dessa memória, as partes desgastadas ou quebradas eram periodicamente

---

<sup>75</sup> Citação no idioma original: "Walking into Darbar Square in Patan for the first time is like entering a fairy tale [...]. The fairy tale loses a bit of its enchantment, however, when we read in the guidebook that none of the buildings in the square is older than the seventeenth century. As if to console the reader, the guidebook says that the building traditions on which the architecture of the square is based, are age old [...]" (DENSLAGEN, 2001, p. 116).

substituídas, com isso o barco mantinha sua forma original, mas o material ia sendo gradativamente substituído. Ao citar esse exemplo, Jokilehto (2006a) questiona se o barco continuava sendo aquele de Teseu. O autor afirma que, nos tempos atuais, se compreende que sua gradual renovação no tempo pode ser considerada como uma forma de continuidade espaciotemporal para o barco, que manteve, dessa forma, sua identidade.

A permanência dessas práticas que conformam os processos ocorre porque não se perde o elo com o passado. Não se perde esse elo porque tanto os modos de fazer como os modos de vida ou práticas sociais pretéritos continuam presentes nas gerações atuais, o que faz com que esses edifícios ou conjunto deles sigam desempenhando um papel importante na sociedade em que se localizam. Como isso, são mantidas as condições necessárias para que esses registros se perpetuem por meio da sua reprodutibilidade.

É importante enfatizar que, mesmo nessas situações, a transformação no tempo das técnicas e modos de fazer é algo natural e, por vezes, mesmo desejável. Ao discorrer sobre o assunto na realidade da América Latina, Araoz (2007, p. 69, tradução nossa) afirma que: “[...] O conhecimento e as técnicas tradicionais não são fixas, evoluem de modo a responder às mudanças necessárias, desse modo, em alguns casos, a mudança em si é autêntica e desejável, ou mesmo uma característica necessária.”

Portanto, a verificação da autenticidade nos casos incluídos nessa primeira validade temporal deve pautar-se na identificação dos aspectos que atestem ser o processo, de fato, uma continuidade do passado, tendo sido mantido no tempo por força e vontade da própria sociedade. A identificação de tais aspectos deve ser baseada na consulta às fontes documentais referentes ao processo em questão, na matéria do próprio bem e nos relatos orais dos membros da comunidade na qual ele se encontra.

A segunda validade refere-se a um novo ato criativo que recupera, motivado por algum fator do presente, um rito ou processo do passado. Nessa situação, apesar da ruptura, o processo responde legitimamente ao contexto presente e busca uma ligação vital com o passado. Então, as variáveis temporais distintas configuram outro processo em consonância com uma demanda do presente.

É importante salientar que tais motivações ou demandas para a retomada de antigos processos precisam ser coletivamente legitimadas, caso contrário, o que se produz pode ser nada mais que um pastiche ou uma cópia.

Em termos práticos, para ser possível a retomada de processos pretéritos, é necessário haver registros físicos ou documentais desses processos. Tais registros podem ser classificados como diretos, quando são representados por fragmentos do bem, ou como indiretos, quando são obtidos por meio de documentos, como textos, fotos, gravuras, pinturas e croquis. A partir de tais registros, pode ser possível evidenciar os elos vitais, capazes de estruturar a ligação dos atos criativos dentro de uma unidade integradora entre o passado e o presente.

É nessa validade temporal que se enquadra grande partes das reconstruções de cidades destruídas durante guerras ou por grandes catástrofes. Segundo Martínez (2007), nesses casos extremos é a sociedade que reclama uma reconstrução fiel e exata da imagem que tinha o monumento ou a cidade, porque forma parte da história nacional, mas também porque é um espaço vital para a população.

Com o intuito de ilustrar a discussão, é válido citar alguns exemplos. O primeiro deles é o da **cidade de Varsóvia**, na Polônia, que teve 85% de seu centro histórico destruído na Segunda Guerra Mundial pelas tropas nazistas, e foi reconstruído entre os anos de 1945 e 1966.

A campanha de restauração, que contou com o apoio irrestrito dos cidadãos, resultou numa meticulosa restauração da espacialidade do centro antigo, com suas igrejas, palácios e mercado, podendo ser considerada um exemplo excepcional de uma reconstrução quase total de um intervalo da história que vai do século XIII ao XX. Em alguns pontos, a reconstrução foi integral, nos moldes do original; em outros foi parcial, e em certos pontos optou-se por novas construções. Martínez (2007)<sup>76</sup> descreve um pouco esse processo de reconstrução, quando trata da Avenida Królewski, considerada uma das vias mais bonitas de Varsóvia:

Nesse lugar os destroços da guerra foram aproveitados para devolver o esplendor barroco a esta rua. Para tanto, foi uniformizada a diversidade de alturas e volumes, eliminando-se também os motivos decorativos dissonantes com a imagem que se buscava para a zona. Em outros pontos, alguns edifícios não foram reconstruídos, erguendo-se em seu lugar novas construções inspiradas na arquitetura socialista da época (estando o Palácio da Cultura de 1955 entre elas), ou foram reconstruídos apenas parcialmente

---

<sup>76</sup> As citações da obra "*La clonación arquitectónica*", de Ascención Hernández Martínez (2007) não serão acompanhadas do respectivo trecho no idioma original (em nota de rodapé) devido ao fato de não ter sido possível ter, novamente, acesso ao livro, que foi consultado durante período de pesquisas na biblioteca do ICCROM, em Roma.

(como o Palácio Krasinski, na praça de mesmo nome, junto ao qual seria construído anos depois, em 1999, o novo Palácio da Justiça) (MARTÍNEZ, 2007, p. 75, tradução nossa).

Segundo essa autora, para a reconstrução de Varsóvia foram utilizadas fotografias, levantamentos das fachadas dos edifícios do centro histórico, realizados anos antes da Segunda Guerra Mundial por alunos do Instituto de Arquitetura Polaca, e fontes artísticas precisas, como os quadros pintados no século XVIII por Bernardo Belloto, sobrinho de Canaletto, os quais tiveram uma importância fundamental na recomposição da gama cromática das fachadas. Os fragmentos encontrados *in situ* também foram importantes fontes.

Essa retomada de modos pretéritos de *construir a cidade*, como uma forma de resgate sociocultural de uma sociedade devastada pela guerra, foi legitimada internacionalmente quando o centro de Varsóvia foi classificado como Patrimônio da Humanidade em 1980, a partir dos critérios ii e vi.<sup>77</sup> O parecer do ICOMOS,<sup>78</sup> favorável à sua classificação, defendia que nesse sítio o entendimento de autenticidade não poderia ser aplicado de forma rígida, pois sua autenticidade estava relacionada unicamente com essa realização que se deu entre os anos de 1945 e 1966.

Todavia, não são todas as reconstruções pós- bélicas ou pós- catástrofes que são vistas como legítimas e autênticas por todos os grupos sociais. Um desses casos ocorreu na cidade alemã de Dresden. Profundamente afetada por bombardeios ingleses em fevereiro de 1945, essa cidade, que era considerada a “Florença do Elba” por sua riqueza cultural e artística, teve destruído o seu mais importante marco construído: **a igreja protestante alemã Frauenkirche**.

De modo distinto do ocorrido em Varsóvia e em outras cidades destruídas, a sua reconstrução só veio a ser iniciada depois de quarenta e cinco anos após o término da Segunda Guerra, sendo impulsionada pela queda do muro de Berlim, tornado-se o símbolo da unificação alemã. Depois de um processo de mobilização popular em prol da reconstrução, de sucessivos debates e campanhas para arrecadar recursos, a reconstrução foi

---

<sup>77</sup> Segundo as Diretrizes operacionais do patrimônio mundial (2008), o critério ii é “ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, de planejamento urbano ou de paisagismo” e o critério vi se relaciona a “estar associado diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com idéias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional”.

<sup>78</sup> Parecer do ICOMOS (1978) disponível em [http://whc.unesco.org/archive/advisory\\_body\\_evaluation/030.pdf](http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/030.pdf), acessado em: 19. jan. 2009.

iniciada em 1990, no local exato onde se encontravam as ruínas originais (figuras 1 e 2). Martínez (2007), ao descrever o novo edifício, afirma:

Na realidade, a maior parte da igreja pode enquadrar-se na categoria de nova construção com os mesmos materiais (pedra arenítica local), seguindo as mesmas formas (uma igreja de planta central) e estrutura do edifício original, no qual, entretanto, foram introduzidas modificações [...] (MARTÍNEZ, 2007, p. 92, tradução nossa).



Figura 1: A Frauenkirche reconstruída, Dresden, Alemanha. Fonte: Frank Loeschau, 2005.

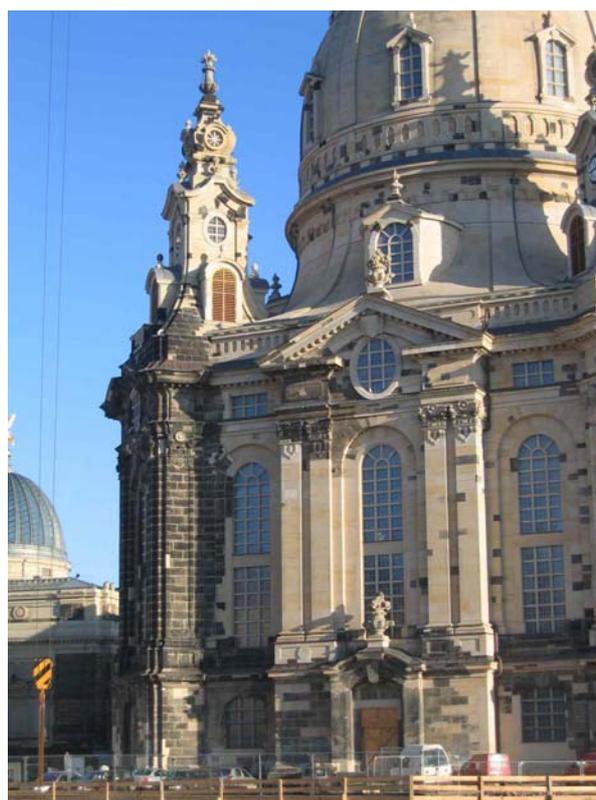


Figura 2: A Frauenkirche reconstruída, Dresden, Alemanha. Fonte: Frank Loeschau, 2005.

As referidas modificações, afirma a autora, tinham por objetivo eliminar ou corrigir detalhes considerados inadequados ou defeituosos, melhorar aspectos em relação ao edifício original e, ainda, adaptar o edifício às necessidades de segurança e conforto atuais.

Ao analisar o caso, a autora afirma que, nessa situação a justificativa de que a reconstrução teve por objetivo fechar feridas da guerra é mais difícil de admitir, considerando-se que entre sua destruição e reconstrução há um intervalo de cinquenta anos, apesar de que na Alemanha as feridas da guerra foram definitivamente fechadas a partir da reunificação. Sobre o assunto dispõe:

Em todo caso, são outras gerações que protagonizam o futuro da Alemanha e a conservação dos restos [da igreja] poderia ter sido solucionada

de maneira digna e não por meio de um novo fac-símile. Basta recordar o caso similar da igreja de Kurfürstendamm em Berlim, cujas ruínas foram mantidas *in situ* como recordação permanente da guerra, construindo-se ao lado um novo edifício dedicado à oração, um templo com uma arquitetura contemporânea. Parece que, no caso de Dresden, essa reconstrução pleiteada como uma questão nacional, pela administração local, está inserida em um programa de refundação ideológica que visa fazer com que a cidade regresse a sua maior etapa de esplendor, ao século XVIII, esquecendo tudo que ocorreu desde então como se fosse possível voltar atrás na história. A dúvida que fica é se as ruínas da Frauenkirche não formavam já parte da história e, como tal, mereciam respeito, e se é legítimo e oportuno selecionar a história dessa maneira, apagando seus episódios escuros e humilhantes (o nazismo, a derrota militar, a divisão do país...) (MARTÍNEZ, 2007, p. 93- 94, tradução nossa).

Outro caso controverso de reconstrução é o do **Teatro La Fenice** em Veneza, incendiado no ano de 1996. Com forte adesão da comunidade local, que viam sua perda como “quase humana”, o teatro foi reconstruído, buscando a máxima fidelidade ao edifício original. Ainda que muitos especialistas e intelectuais se tenham posicionado de modo contrário a tal reconstrução, pois se estaria produzindo um falso histórico, a população entendia que essa era a única forma de ter de volta esse edifício que “estava demasiadamente ligado à alma da cidade” . O teatro que hoje se vê é uma reconstrução quase integral daquele incendiado e, apesar disso, não há em nenhum local visível ao público visitante indicações de



Figura 3: Teatro La Fenice, Veneza, Itália.  
Fonte: Flaviana Lira, 2008.

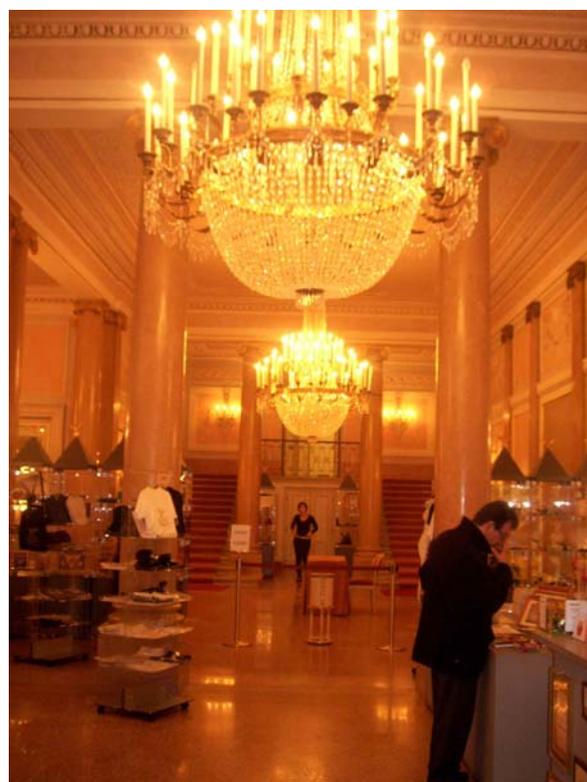


Figura 4: Interior do Teatro La Fenice, Veneza, Itália.  
Fonte: Flaviana Lira, 2008.

que essa é uma obra contemporânea (figuras 3 e 4).

Exemplos nesse sentido têm acontecido em alguns países do Noroeste europeu que passaram muitos anos sob o domínio soviético. Depois de independentes, tais países começaram a empreender meios de resgatar sua cultura e suas cidades perdidas, apagando por completo as marcas deixadas pela invasão estrangeira. Em razão disso, vários projetos têm sido realizados buscando reestabelcer as feições, anteriores à ocupação, de vários edifícios ou partes inteiras perdidas das cidades. Foi em resposta a esse processo e buscando meios de controlá-lo e de garantir a proteção dos valores patrimoniais, nos locais onde reconstruções inapropriadas fossem propostas, que foi elaborada a Carta de Riga (STOVEL, 2000).

Outra questão que também está diretamente relacionada com a autenticidade desses sítios reconstruídos após guerras ou catástrofes se relaciona com as formas ou a natureza da reconstrução. Martínez (2007) relata que, ao lado de réplicas precisas, podem ser encontradas reconstruções não fiéis ao estado imediatamente anterior à destruição, mas sim fiéis à imagem fixada na memória coletiva, ou ainda livres reinterpretações das edificações destruídas:

Em relação às reconstruções que sucederam a Segunda Guerra, é certo que, mesmo se em aparência as réplicas arquitetônicas podem parecer fiéis aos originais desaparecidos, na realidade não foi assim, podendo ser encontradas distintas posturas e atitudes de reconstrução. Junto a clones exatos, aparecem interessantes casos de 'reconstrução por analogia', como a da Antiga Pinacoteca de Munique, realizada por Hans Döllgast em 1957, em um projeto que busca complementar as partes perdidas do edifício, sem levar a enganos em relação à sua história, posto que é fácil perceber a diferença entre a parte original e a nova, na qual se usa material procedente dos escombros (tijolo envelhecido), o que traz sugestivas cores à fachada. Um projeto honesto na utilização de materiais e elegante no desenho formal, o qual manifesta uma mentalidade mais moderna e menos historicista, ao mesmo tempo respeitosa para com os percalços pelos quais o museu passou no tempo (MARTÍNEZ, 2007, p. 69, tradução nossa).

Em certas situações, a inclusão de novas técnicas e materiais a práticas antigas, a reelaboração de atos criativos passados no presente e a inclusão de elementos com uma linguagem atual podem resultar na perda da autenticidade do bem, enquanto em outras situações não. É por meio da compreensão dos processos e dos seus condicionantes (como a disponibilidade de fontes e a legitimação pela sociedade), que se tem a medida para se avaliar cada caso específico.

Nos bens incluídos nessa segunda validade temporal, a verificação da autenticidade envolve aspectos distintos, a depender do momento em que é realizada. Em um primeiro momento, quando tal verificação é parte de um processo de identificação do bem enquanto patrimônio, é necessário basear-se, ao mesmo tempo, nos aspectos que revelam ser essa retomada legítima em termos culturais e sociais, e na forma como esse processo foi trazido para o presente, forma essa materializada nos aspectos espaciais e construtivos do objeto. Nos momentos seguintes, quando o processo já completou seu ciclo, a verificação da autenticidade deve pautar-se apenas nos aspectos físico-materiais do bem, isto é, na dimensão objetiva da autenticidade, o que será discutido a seguir.

#### 4.4.2 Dimensão objetiva

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. Em tais casos, não procede discutir a autenticidade do processo, e sim do artefato em si, pois, como afirma Phillipot (2002), quando o rito é cessou, o que resta é o artefato material.

Dito de outra forma, na situação em que o processo só existiu no passado, apenas o registro material do seu resultado remanesce, por isso a autenticidade apenas pode ser verificada em sua dimensão objetiva, **a partir do invólucro material e do espaço do próprio bem**, posto ser neles que se encontram inscritas as transformações ocorridas ao longo do tempo.

É interessante ressaltar que é nessa situação que pode ser incluída grande parte dos bens culturais produzidos no mundo ocidental. Como decorrência direta desse fato, foi – e ainda é – pautada na ênfase na autenticidade dos aspectos materiais do bem que foram estruturadas as teorias da restauração e conservação ocidentais produzidas a partir de finais do século XIX.<sup>79</sup>

Nos bens incluídos nesse conjunto, a matéria e o espaço não documentam apenas o processo construtivo que os originou, mas uma série de distintos processos que os vão modificando. Assim, o acesso à autenticidade deve considerar as alterações e adições

---

<sup>79</sup> Exemplo claro dessa visão pode ser dado com a abordagem adotada pela UNESCO até o ano de 2005, a qual estabelecia que a autenticidade deveria ser verificada exclusivamente a partir da materialidade do bem cultural, por meio de seu projeto, material, técnicas construtivas e entorno.

incorporadas em diversos momentos. É um julgamento que precisa considerar os efeitos da passagem do tempo sobre o bem e o nível em que foram mantidos os elementos reveladores do processo criativo que o originou, como um produto artístico genuíno de um dado tempo e de um dado lugar.

Pode-se constatar que, nessa dimensão, a questão-chave da verificação da autenticidade é a forma como a mudança ou a transformação se processa. Por essa importância, cabe expandir um pouco a discussão.

Em primeiro lugar, é importante compreender que as modificações e transformações nos edifícios e na cidade, de uma forma geral, respondem a duas demandas: adequação a novos padrões estilísticos ou de uso e a necessidade de intervenções conservativas ou restaurativas provocada pelo desgaste natural ou antrópico.

Como resposta a tais demandas, aos artefatos arquitetônicos e urbanísticos vão sendo incorporadas no tempo modificações e adições advindas da colaboração de diferentes “projetistas”, o que possibilita a adequação a necessidades impostas no momento.

Tomaszewski (2004), ao discorrer sobre o assunto, afirma que apenas em muito poucos exemplares a arquitetura sobrevive por séculos em seu estado original. Segundo o autor, isso ocorre, usualmente, como o resultado das mudanças no estilo de vida das pessoas e das sociedades, como também devido à evolução das posturas estéticas, o que traz como resultado a reconstrução e a modernização dos edifícios de acordo com o chamado “espírito da época”. Tomaszewski (2004) entende ser esse contínuo reconstruir uma parte do processo próprio de criação da arquitetura, o qual é acompanhado também por uma “modernização” dos valores.

Assim como podem ser distintas as demandas, são também diversos os entendimentos de autenticidade subjacentes às mudanças e, conseqüentemente, os resultados delas advindos sobre a matéria desses bens.

Nesse sentido, Martínez (2007) identifica a existência de duas correntes de pensamento sobre o entendimento da autenticidade das obras arquitetônicas.

Segundo a autora, de um lado está um grupo que defende ser a reconstrução arquitetônica um meio legítimo de apropriação da arquitetura histórica, posto que a cultura

do passado deve estar a serviço daquela do presente. Para esse grupo, as reconstruções devem ser aceitas como uma forma de conservar e de transmitir para o futuro a forma, o espaço, os materiais, as texturas e os sistemas construtivos característicos de uma obra arquitetônica.

Por outro lado, há um grupo que defende que cópias e reconstruções são inaceitáveis, pois é impossível reescrever a história e anular a passagem da obra no tempo. Apagar essas marcas seria uma forma de empobrecer o processo natural de transformação, falseando sua complexidade e verdade histórica.

Para Martínez (2007), ainda que as duas posições reflitam a complexidade do mundo atual, há de se estar alerta para o que chama de perigo da *disneyzação* do mundo, isto é, a disseminação irrestrita da “clonagem” arquitetônica.

Giovanni Carbonara (1998b), ao dissertar sobre as tendências de restauro na Itália, traça um panorama semelhante ao de Martínez (2007), mas o faz de forma mais detalhada. De acordo com o autor, há claramente três linhas operativas e de pesquisa que se fundamentam em princípios teóricos e metodológicos distintos, e têm, conseqüentemente, entendimentos diferentes da autenticidade. Para melhor exemplificar as distinções entre cada uma delas, Carbonara (1998b) discorre sobre a possível postura adotada por cada uma ao se fazer uma intervenção nas fachadas de um edifício antigo.

A primeira dessas linhas, denominada pelo autor de *manutenção- restabelecimento*, baseia-se na ideia de que, de modo semelhante à epiderme humana, as superfícies externas dos edifícios são “superfícies de sacrifício”, ou seja, têm apenas a função de proteger os “tecidos interiores”, devendo, para tanto, ser periodicamente renovadas. Nesses casos, a dimensão estética do bem é a que prevalece.

A segunda linha, a da *pura conservação*, defenderia que as superfícies dos edifícios registram as transformações e a história e, para que sejam documentos autênticos, precisam ser inteiramente conservadas no modo como chegaram aos dias atuais, não sendo lícita nenhuma operação seletiva ou remoção. A importância histórica do edifício enquanto documento suplanta sua dimensão estética.

A última linha é aquela que busca o equilíbrio entre as anteriores, sendo chamada pelo autor de *crítico- conservadora*. É uma abordagem que, segundo Carbonara (1998b), está

ancorada na teoria do restauro de Cesare Brandi (2004) e se pauta na ideia de que a ação conservativa é necessária, pois o monumento pode ser perpetuado e transmitido nas melhores condições possíveis para o futuro. Além disso, é uma abordagem crítica, porque defende não ser possível definir posições e modos de intervir fixados *a priori*, posto ser o bem o único condicionador da ação, devendo cada caso ser analisado isoladamente. Assim, o modo como se busca equilibrar as dimensões estética e histórica só pode ser definido pelas demandas impostas pelo próprio bem.

Os preceitos contidos na Carta de Veneza (1964) afiliam-se a esta última linha que, como foi exposto, deriva da ideia de restauro crítico proposta por Brandi, que entende que as modificações no tempo não subvertem o autêntico, mas, ao contrário, ajudam a revelá-lo.

Com o objetivo de analisar como essas posturas se consubstanciam nas intervenções práticas sobre os edifícios e, conseqüentemente, como a autenticidade é compreendida, alguns casos serão apresentados. Maior ênfase será dada aos exemplos de intervenção afiliados à linha denominada por Carbonara (1998b) de crítico- conservadora, posto ser ela a que apresenta maior equilíbrio na equação *permanência x transformação*, sendo também a que melhor reflete o pensamento dominante atual no campo da Conservação urbana, expresso nas cartas patrimoniais e na atuação da UNESCO.

A primeira intervenção a ser analisada é a restauração da fachada da **Basílica de São Pedro**, no Vaticano, ocorrida no ano de 1999, sob a responsabilidade do arquiteto e restaurador Sandro Benedetti.

O restauro foi precedido de uma etapa de cuidadosa investigação, que teve quatro grandes eixos: i. a pesquisa histórico- arquivista, voltada para a compreensão da concepção e do surgimento da obra; ii. a compreensão de como se deu o percurso da obra no tempo, desde seu surgimento até hoje; iii. o conhecimento das condições materiais atuais da obra, isto é, o seu nível de degradação; iv. o levantamento dos instrumentos técnico- científicos necessários para atuar sobre a degradação e para auxiliar na intervenção.

Desse modo, o primeiro passo foi a construção de um detalhado conhecimento sobre os aspectos ligados à concepção arquitetônica da Basílica de São Pedro e, em especial, de sua fachada principal. De acordo com Benedetti (2000), três foram as características da fachada determinantes para a ação do restauro: a primeira era a sua enorme dimensão, o que impôs ao restauro um ritmo específico, devido ao tempo necessário à sua execução; a segunda foi a

relação de “adaptação” que a fachada desenvolveu com o sítio no qual se encontra, um terreno pantanoso com grande quantidade de água subterrânea, característica essa responsável pela situação estática e pelo quadro de danos encontrados na ocasião do restauro; a terceira foi o jogo de cores da fachada, idealizada por um dos arquitetos da obra, Maderno, o que lhe dá um efeito pictórico único e sutil, que se buscou, de todas as formas, manter com a intervenção restaurativa (figura 5, 6 e 7).



Figuras 5, 6 e 7: A policromia da fachada da Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fonte: Flaviana Lira, 2008.

O aspecto principal dessa intervenção foi a definição do “ponto de limpeza” adequado para a fachada em travertino da Basílica, isto porque, de acordo com Benedetti (2000), esse “ponto de limpeza” não deveria consistir no “esbranquiçamento” do travertino, mas se deveria buscar um resultado que decorresse das características artísticas, históricas e materiais específicas da obra. A intenção principal da intervenção era garantir a conservação

da relação figurativa característica da fachada da Basílica de São Pedro, consolidada no tempo.

Para fazer cumprir essa premissa, foram realizados estudos físico- químicos para compreender tanto a natureza da crosta e da sujeira depositada sobre o travertino (a qual também contribuía para sua coloração), como a natureza das tonalidades e cores sob a sujeira.

Depois de uma cuidadosa pesquisa das tecnologias disponíveis (mecânicas, físicas e químicas) para a limpeza do travertino, foi escolhido como instrumento principal o método *Jos*. Caracterizado pela eficácia e delicadeza, o *Jos* atua por meio de uma lavagem com jatos circulares de água a baixa pressão e da utilização de abrasivos de pouca dureza.

Além da limpeza da fachada, o restauro contemplou igualmente a recuperação e a reintegração de várias partes do estuque. Nessa etapa, o respeito pela coloração da fachada também foi um balizador. Assim, as intervenções no estuque (refazimento de partes danificadas e execução de novas partes) buscaram uma inserção de maneira coordenada com a tonalidade da zona, o que foi possível em razão da realização de estudos laboratoriais para se chegar aos tons adequados. Os elementos metálicos de suporte das estátuas e de outros ornamentos também receberam um tratamento antioxidação.

Giovanni Carbonara (2001), ao avaliar o restauro da fachada da basílica conduzido por Sandro Benedetti, constata:

O restauro da fachada de São Pedro mostra plena consciência da mais atualizada elaboração conceitual exatamente no momento em que evitou a tentação anti-histórica da limpeza artificial 'como novo' de suas pedras seculares e a tentação cientificista de esterilização do 'material lapídeo' (como se se tratasse apenas de um problema físico- químico), mas, ao invés disso, realizou uma limpeza calibrada, tratando a fachada inteira com o cuidado de uma pintura, digna de conservar, com sua pátina e os sinais normais de alteração decorrentes do tempo, a sua venerada antiguidade e, ao mesmo tempo, a sua identidade de ícone vivo na memória de milhões de pessoas (CARBONARA, 2001, p. 14, tradução nossa).<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Citação no idioma original: "Della più aggiornata elaborazione concettuale il restauro della facciata di S. Pietro mostra piena consapevolezza nel momento stesso in cui ha evitato la tentazione antistorica della innaturale pulitura 'a nuovo' delle sue pietre secolari e quella scienziata di sterilizzazione del 'materiale lapideo' (come se si trattasse soltanto di un problema chimico fisico) ma ha viceversa attuato una pulitura calibrata, trattando l'intera facciata con la cura di un dipinto, degno di conservare, attraverso le sue patine ed i normali segni d'alterazione indotti dal tempo, la sua veneranda antichità e, nel contempo, la sua identità d'icona viva nella memoria di milioni di persone" (CARBONARA, 2001, p. 14).

Além do indiscutível mérito de fazer convergir exitosamente demandas preservacionistas com os recursos tecnológicos disponíveis, o restauro da fachada da Basílica de São Pedro é um caso paradigmático de como a autenticidade de um bem em sua dimensão objetiva é o resultado do entrelaçamento, manifesto na matéria, de dois tempos distintos: o de sua produção e o que se insere entre esse e o momento presente.

A segunda intervenção a ser analisada ocorreu entre os anos de 2008 e 2009 na **Basílica de Nossa Senhora da Penha**,<sup>81</sup> Recife. Trata-se, mais especificamente, da recuperação do seu sistema de alimentação e distribuição da rede elétrica, tanto a aérea como a embutida nas alvenarias.

A instalação de tal rede data dos anos 1914 e remonta ao período da implantação da eletrificação urbana na Cidade do Recife pela *The Pernambuco Tramways & Power Company Limited*. É caracterizada pela presença de condutores (a fiação) assentes em suportes de louça ou porcelana, com emendas entre fios executadas segundo orientações dos antigos manuais de engenharia elétrica, e pela utilização, em muitos trechos do abastecimento elétrico por via aérea, de condutores formados por fio de cobre revestido com borracha e tecido rústico de dupla camada, conhecido como *Vulcan* nas décadas de 1930 e 1940 (figuras 8 e 9).



Figura 8: Condutores de cobre isolado com borracha vulcanizada, revestido com cambraia, fixados em suportes isoladores de porcelana, Basílica da Penha. Fonte: CECI, 2007



Figura 9: Isolador e interruptor de porcelana e baquelite, Basílica da Penha. Fonte: CECI, 2007

<sup>81</sup> Tinoco *et al.* (2008), ao discorrer sobre a basílica, afirma que sua feição atual remonta ao segundo quartel do século XIX (1870) e se caracteriza pela presença de elementos construtivos e compositivos de excepcional valor e significado, cabendo especial destaque: i. sua concepção de planta, volumetria e bens integrados, bem como a introdução de elemento abobadado em cúpula na sua cobertura, materializando o poder religioso na paisagem urbana; ii. os trabalhos decorativos em estuque, particularmente nas técnicas do marmorino e escaiola, tanto no interior como no exterior, fazem-na única no Nordeste do Brasil; iii. a capacidade de manter o vigor devocional e religioso, marcante dos séculos passados e que perdura até os dias atuais, sem perda de valor, recebendo semanalmente milhares de fieis para as bênçãos de São Felix e da Virgem.

A realização de um plano de conservação para a basílica permitiu, dentre outras coisas, a identificação da fragilidade dessa rede, em razão da falência dos materiais e da precariedade do sistema. Sobre o assunto, Tinoco *et al.* (2008) falam:

Os levantamentos demonstraram que as cargas de alimentação dos circuitos não se achavam em conformidade com as exigências técnicas e a demanda da edificação por ocasião de solenidades festivas da padroeira e de casamentos. A maioria dos materiais e componentes construtivos, bem como os elementos artísticos da Basílica, são constituídos de madeiras antigas ressecas, que no passado recente foram algumas imunizadas contra o cupim de maneira imprópria, utilizando-se óleo diesel queimado. Tal situação, associada aos pontos de conexões com emendas precárias, com sobrecargas no sistema, sem a devida proteção por disjuntores corretamente dimensionados, deixava a edificação sob o risco extremo de sinistro por incêndio (TINOCO *et al.*, 2008, sem paginação).

Assim, o Plano propôs a substituição do sistema de alimentação e distribuição da rede elétrica da Basílica, bem como a eliminação de instalações precárias, conhecidas como “gambiarras”, em diversos ambientes da edificação (TINOCO *et al.*, 2008). Ao descrever os princípios norteadores da intervenção, Tinoco *et al.* (2008) afirmam:

Os trabalhos de renovação e restauro dos sistemas de alimentação e de distribuição da rede elétrica da Basílica não se restringiram apenas à substituição de condutores e condutos por novos em bitolas mais apropriadas às demandas ou à troca de luminárias e lâmpadas quebradas e queimadas. Na verdade a equipe buscou identificar uma conduta mais avançada em termos de intervenção, conservando os principais registros que marcaram a introdução da energia elétrica no âmbito da arquitetura. [...] O entendimento foi de que eles devem ser considerados marcas de tempo e que, portanto, devem ser conservados e inseridos num quadro de anamnese da edificação (TINOCO *et al.*, 2008, sem paginação).

Assim, estabeleceu-se como objetivo da intervenção a manutenção desses elementos no edifício como registro de um modo autêntico de eletrificação do início do século XX, no Brasil (LORETTO, 2008). Em termos operacionais, o sistema de distribuição de energia elétrica da basílica foi renovado com a substituição dos condutores que ligam o quadro geral de medição ao quadro geral de comando e distribuição dos circuitos. Os condutores e fiações foram executados em um novo circuito geral para a edificação, permanecendo conservados os antigos circuitos, devidamente desativados, ou seja, sem energização (LORETTO, 2008).

De acordo com Loretto (2008, p. 6), “[...] a retirada arbitrária deste objeto além de desrespeitar uma exigência fundamental do restauro contemporâneo, que versa sobre o respeito pela autenticidade dos elementos constitutivos da obra, deixa lacunas neste documento, dificultando a sua leitura [...]”. Assim, a conservação dessas instalações foi uma

forma indiscutível de garantir a permanência *in loco* de objetos de valor histórico e historiográfico, os quais contribuem não só para o registro de modos pretéritos de eletrificação no Brasil, como também para atestar a autenticidade na dimensão objetiva desse edifício.

O terceiro caso discutido é o do restauro do **arranha-céu Pirrelli**, localizado em Milão, na Itália, realizado em resposta à necessidade de restituir a integridade, funcionalidade e segurança perdidas na ocasião de um grave acidente, ocorrido no ano de 2002, quando um avião de pequeno porte se chocou com a parte frontal do edifício.

Projetado e realizado entre os anos de 1956 e 1961 por uma equipe coordenada pelo arquiteto Giò Ponti, o conjunto Pirelli representa uma das maiores expressões arquitetônicas do século passado, na qual as soluções tecnológicas se integram perfeitamente com as escolhas formais e decorativas (CARBONARA; CAMPANELLI, 2003).

Para conduzir o processo de restauro do edifício, foi constituída uma comissão técnico-científica formada por especialistas no campo da conservação. O princípio orientador da intervenção por eles adotado foi, segundo Salvo (2005), o reconhecimento do valor de “trâmite” que a matéria autêntica possui na perpetuação da imagem e, naturalmente, do valor histórico e também estético do objeto.

A partir dessa abordagem, o edifício foi aceito como era, “marcado pelo tempo, em sua forma e substância” e, “mesmo os ‘defeitos’, erros técnicos ou alterações superficiais do material representam testemunhas históricas do processo que conduziu à situação contemporânea, devendo assim ser conservados absolutamente ‘autênticos’” (SALVO, 2005, p. 68, tradução nossa).

Os danos decorrentes do acidente aéreo atingiram sobretudo o exterior do volume mais importante do conjunto, a torre de cerca de 130 metros, com duas fachadas quase completamente em vidro, excetuando-se as partes estruturais em cimento armado (pilastras e laterais), que são revestidas com mosaico de pastilha cerâmica (figuras 10 e 11).

Segundo Giovanni Carbonara<sup>82</sup> e Alessandro Campanelli (2003), nesse restauro impunha-se a necessidade de se preservar o mais possível a imagem e a matéria originais,

---

<sup>82</sup> O arquiteto e restaurador Giovanni Carbonara foi um dos membros da comissão técnico-científica que definiu os pressupostos balizadores da intervenção.

considerando-se, todavia, as normas de segurança e economia energética, indispensáveis aos edifícios públicos. É interessante ressaltar que, de acordo com Salvo (2005), mesmo em se tratando de um edifício moderno, as superfícies das fachadas carregavam um traço 'historicizado', sublinhado também por uma leve camada de pátina sobre a superfície metálica, fundamental a ser preservado.



Figura 10: O arranha-céu Pirelli, Milão, Itália. Fonte: Elisa Zucchini, 2009.

Figura 11: O arranha-céu Pirelli, Milão, Itália. Fonte: Elisa Zucchini, 2009.

A intervenção nas fachadas teve duas grandes frentes: o restauro de parte dos perfis metálicos da cortina de vidro e a recuperação do mosaico de pastilha cerâmica.

Em relação à cortina de vidro, a primeira decisão foi conservar seus perfis em alumínio, evitando substituições por elementos novos análogos ou por um sistema contemporâneo. Vidros e guarnições foram substituídos de modo a garantir padrões adequados de conforto e bem-estar térmico, enquanto isso foi realizada a recuperação dos perfis metálicos e de seus acessórios, posto serem eles de reconhecido valor arquitetônico e construtivo. Excluindo-se aqueles irremediavelmente danificados ou perdidos, cada parte foi limpa, rechumbada e reanodizada, a fim de que readquirisse a funcionalidade e a capacidade de resistência aos agentes atmosféricos, conservando, porém, os traços de seu natural envelhecimento (CARBONARA; CAMPANELLI, 2003).

Quanto às peças perdidas, particularmente nos três planos atingidos pelo impacto, optou-se pela reintegração, com novos perfis de alumínio similares aos antigos, de modo a possibilitar, tanto quanto possível, a harmonia com os antigos. Uma cuidadosa documentação dessas reintegrações foi realizada para se evitarem dúvidas futuras (CARBONARA; CAMPANELLI, 2003).

De acordo com Carbonara e Campanelli (2003), a mesma linha conceitual orientou a intervenção sobre o revestimento do mosaico de pastilha cerâmica da fachada. Depois de um atento mapeamento dos danos, foi realizada a consolidação e a limpeza das pastilhas e, onde foi necessário, a reintegração com elementos novos. Segundo os autores, a opção pela uniformização entre partes originais e partes integradas justificou-se pelo desejo de não fragmentar a imagem do edifício – na qual as pastilhas representam uma estrutura orgânica e contínua sem que prevaleça nenhum elemento – e em razão da relativa pequena extensão percentual da lacuna (CARBONARA; CAMPANELLI, 2003).

Ainda que se tratasse de um edifício moderno, a intervenção restaurativa seguiu os preceitos da teoria da restauração de Brandi. Segundo Salvo (2005), o caso Pirelli foi uma demonstração da absoluta aplicação dos princípios do restauro ‘clássico’ no novo, ainda que a problemática de uma obra do século XX fosse radicalmente diversa daquela de uma antiga:

[...] ainda que se tratasse de trabalhar em um edifício com uma tipologia não habitual na Itália e com características construtivas e materiais ainda inexploradas na praxe do restauro, a intervenção se deu com um substancial respeito pelo existente, nem mais nem menos do que se faria se se tratasse de um edifício antigo (SALVO, 2005, p. 67, tradução nossa).<sup>83</sup>

Salvo (2005) reconhece a intervenção sobre as fachadas do arranha-céu Pirelli como o único caso até hoje de um verdadeiro restauro de um exemplar moderno de *curtain wall*. A opção por essa forma de intervenção, e não pela “represtinação de um caráter de novidade, integridade e esplendor ao edifício” (CARBONARA; CAMPANELLI, 2003, p. 46, tradução nossa), demonstrou também que em um exemplar de arquitetura moderna a questão da autenticidade em sua dimensão objetiva precisa ser levada em conta, seja pelo cuidadoso tratamento de suas superfícies, seja pelo respeito à pátina do tempo que as recobre.

---

<sup>83</sup> Citação no idioma original: “[...] nonostante si trattasse di lavorare su un edificio dalla tipologia non consueta in Italia e dalle caratteristiche costruttive e materiali ancora inesplorate nella prassi di restauro, si è operato nel sostanziale rispetto dell’esistente, né più né meno si trattasse di un edificio antico” (SALVO, 2005, p. 67).

O último caso a ser analisado é um contraponto aos anteriores, podendo-se dizer que os preceitos que o balizaram estão mais próximos da linha denominada por Carbonara (1998b) de manutenção- restabelecimento. Trata-se do restauro/ reconstrução do **Monastério de Sant Llorenç prop Bagà**, exemplar da arquitetura medieval catalã, conduzido pelo arquiteto González Moreno-Navarro. O entendimento fundamentador da intervenção foi o de que:

[...] na arquitetura, geralmente, não há ciclos fechados, mas sim evoluções – criativas ou não- para adaptar as obras à realidade que as rodeia e que justifica tal ato (a capacidade do monumento de ser adaptado e reinterpretado é uma faculdade derivada da sua própria essência arquitetônica, da sua genuína autenticidade). Completar esse ciclo criativo – não delimitado, porém detido no tempo – pode não constituir um ato falso (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado, tradução nossa).<sup>84</sup>

Isso porque, ainda segundo o mesmo autor:

[...] Uma arquitetura cercada em seus atributos essenciais, como um edifício sem cobertura ou um aqueduto que não transporta mais água, não pode ser em si autêntica, por mais que estejam conservados todos ou partes de seus elementos construtivos (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado, tradução nossa).<sup>85</sup>

Foi a partir desse entendimento da autenticidade dos artefatos arquitetônicos que o arquiteto realizou a intervenção no Monastério de Sant Llorenç prop Bagà, que se encontrava em elevado estado de degradação e com grandes problemas estruturais. Esse edifício, sobre o qual não incidia nenhuma proteção legal, fora no passado o principal dinamizador da economia da comarca de Berguedà na Espanha, onde se localiza.

Para além dos desafios científicos e documentais, a intervenção também precisava considerar questões de ordem econômica, cultural e social. Como resposta a essas demandas, o autor do projeto entendia como o caminho único a total recuperação material do monumento, ou seja, sua reconstrução.

---

<sup>84</sup> Citação no idioma original: “En realidad, en arquitectura, por lo general, no existen ciclos creativos cerrados, sino evoluciones -creativas o no- para adaptar las obras a las realidades que las rodean y las justifican (la capacidad del monumento de ser adaptado y reinterpretado es una facultad derivada de su propia esencia arquitectónica, de su genuina autenticidad). Completar ese ciclo creativo -no cerrado, sino detenido en el tiempo- puede no constituir tampoco falsedad” (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado).

<sup>85</sup> Citação no idioma original: “[...] Una arquitectura cercenada de sus atributos esenciales un edificio sin cubierta o un acueducto que no transporta agua, por ejemplo no puede ser en sí misma auténtica, por mucho que lo sean algunos o todos los elementos constructivos conservados” (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado).

Para o autor, as inevitáveis alterações físicas decorrentes do restauro são mais bem aceitas quando incidem sobre os aspectos histórico-artísticos dos monumentos do que quando envolvem a recuperação do espaço. Todavia, segundo o arquiteto, no monastério em questão, o espaço perdido era de tamanha importância que não havia dúvida quanto à adequação de sua reconstrução: “Podíamos renunciar a recuperar aquele espaço que o cérebro se empenhava em recordar continuamente?”, questionou Moreno-Navarro (2007, sem paginação, tradução nossa).

De acordo com o arquiteto, a recuperação do espaço resgataria não só sua capacidade testemunhal e documental, mas também sua capacidade de emocionar o espectador. Sobre o assunto, o autor dispõe:

Aí estava a essência do projeto. A única maneira que se mostrou viável para compatibilizar obrigações e devoções, desejos e respeitos, foi recuperar o gabarito original do monumento desaparecido ou nunca erguido, condição inevitável para recuperar o espaço desejado, o que, por outro lado, nos permitia adquirir um volume suficiente de obra para responder tranqüilamente aos requerimentos do programa, sem alterar os resquícios arquitetônicos já convertidos em testemunhos arqueológicos. Optamos, assim, por recuperar, a planta que o cérebro nos ditava e elevar as paredes novas sobre os restos das antigas (ou das antigas que nunca foram restos). Recuperamos o espaço. Cumprimos o programa. Não modificamos o restante da área. E recuperamos a significação paisagística, territorial e social do monumento. *Fue resucitar varios pájaros de un solo tiro* (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado, tradução nossa).<sup>86</sup>

Segundo Moreno-Navarro (2007, sem paginação, tradução nossa), a reconstrução do monastério permitiu devolver “[...] a autenticidade perdida a uma maravilha abandonada que os acontecimentos do destino colocaram em suas mãos [...]”. Para o arquiteto, era mais importante contar uma história consistente do que contar uma história verdadeira.

Como se pode observar, a intervenção no mosteiro fundamentou-se em um entendimento de autenticidade absolutamente distinto daquele presente nas três intervenções anteriormente analisadas. Nessa intervenção, a autenticidade não estava relacionada com a genuinidade histórica da matéria, que foi criada em um dado momento e

---

<sup>86</sup> Citação no idioma original: “Ahí estaban los quid del proyecto. La única manera que se nos ocurrió para compaginar obligaciones y devociones, anhelos y respetos, fue recuperar el gálibo original del monumento desaparecido o nunca hecho, condición inevitable para recuperar el espacio anhelado, lo que, por otra parte, nos permitía adquirir suficiente volumen de obra como para responder con holgura a los requerimientos del programa, sin alterar para nada los restos arquitectónicos ya convertidos en testimonios arqueológicos. Optamos, pues, por recuperar la planta que nos dictaba el cerebro y elevar los muros nuevos sobre los restos de los antiguos (o de los antiguos que nunca fueron restos). Recuperamos el espacio. Cumplimos con el programa. No afectamos al resto del yacimiento. Y recobramos la significación paisajística, territorial y social del monumento. Fue resucitar varios pájaros de un solo tiro” (MORENO-NAVARRO, 2007, não paginado).

modificada pelo tempo, mas à retomada física e funcional de um edifício inutilizado pelo tempo.

Com base no entendimento dominante no campo da Conservação urbana hoje, pode-se afirmar que dificilmente o monastério seria considerado autêntico. A matéria e a espacialidade recriadas não revelam autenticidade em sua dimensão objetiva e o processo de reconstrução não está vinculado a práticas tradicionais, mas é uma resposta nova aos interesses de um grupo, o que também não permitiria atestar a autenticidade em sua dimensão construtiva.

Os casos estudados trataram de intervenções com objetivos e resultados muito distintos entre si. No entanto, a análise, em especial dos três primeiros, demonstrou que a autenticidade dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos em sua dimensão objetiva não pôde prescindir da compreensão de três aspectos principais: o processo de formação e a “lei constitutiva” (CARBONARA, 2001) da obra, o percurso percorrido por ela no tempo, e o modo como esse percurso nela se materializou, seja por meio das adições ou refazimentos, seja por meio da pátina do tempo.

O conhecimento adequado de todos esses aspectos demanda a construção de um conjunto de informações a respeito das características históricas, compositivas, tipológicas e construtivas do edifício ou sítio. Somente com base num amplo conhecimento técnico é possível verificar a dimensão objetiva da autenticidade.

#### **4.4.3 Dimensão expressiva**

O reconhecimento da existência de uma **dimensão expressiva** da autenticidade fundamenta-se no entendimento de que há 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.

Nesse sentido, pode-se dizer que há uma simbiose<sup>87</sup> entre o homem e o bem cultural a qual se processa da seguinte forma: para que o bem siga expressando-se de uma dada maneira, o ser humano precisa seguir atribuindo-lhe os mesmos significados e valores. Com isso não se quer dizer que, ao se modificarem os significados e valores atribuídos, o bem deixa, necessariamente, de se expressar de maneira autêntica. Na maior parte das vezes, essas mudanças são inevitáveis e decorrem diretamente das transformações por que passa a sociedade na qual o bem se encontra.

A esse respeito, Maniaci (2004) afirma que em toda fase histórica há uma interconexão da mensagem originária da obra com os acontecimentos que determinam o destino que a humanidade ou a natureza para ela reservou. Assim, há uma sobreposição, no tempo, de mensagens e de significados: “a obra segue, ao longo do tempo, carregando uma parte dos significados e livrando-se de outra”.

A dimensão expressiva da autenticidade emerge, assim, da identificação desses aspectos relacionais e experienciais que envolvem a interação entre sujeito e objeto, ou seja, entre homem e bem cultural. É imprescindível esclarecer que, mesmo sendo a percepção da autenticidade de um bem algo subjetivo, posto que cada indivíduo possui uma, ela é também inerentemente intersubjetiva, utilizando-se aqui a denominação cara a Ferrara (1998), pois a experiência do lugar e a relação que se estabelece com ele é compartilhada com outros indivíduos, o que interfere diretamente na percepção individual.

Em termos práticos, diferentes aspectos podem revelar que um dado local é autêntico em relação à dimensão expressiva. Como exemplo, pode-se citar a manutenção de modos de vida e de práticas tradicionais que atravessam o tempo e se mantêm vivos, e se expressam de várias formas, tais como: pessoas sentadas nas calçadas, a disposição de vasos nas janelas, as roupas estendidas no varal, as crianças brincando nas ruas, dentre outras (figuras 12, 13, 14 e 15).

Segundo a Carta de Burra (1999), as chamadas “associações significativas” entre pessoas e sítio estão, na maior parte das vezes, ligadas ao uso. Rowney (2004), ao discorrer sobre o assunto, entende que a continuidade do uso e função de um dado sítio ao longo do

---

<sup>87</sup> Simbiose entendida aqui como relação mútua, recíproca, na qual os dois lados – homem e bem cultural – exercem influência recíproca na construção de significados e valores.

tempo colabora para a manutenção da identidade do lugar e garante um considerável suporte ao seu significado cultural.



Figura 12: Indícios do uso habitacional, Porto, Portugal. Fonte: Flaviana Lira, 2008.

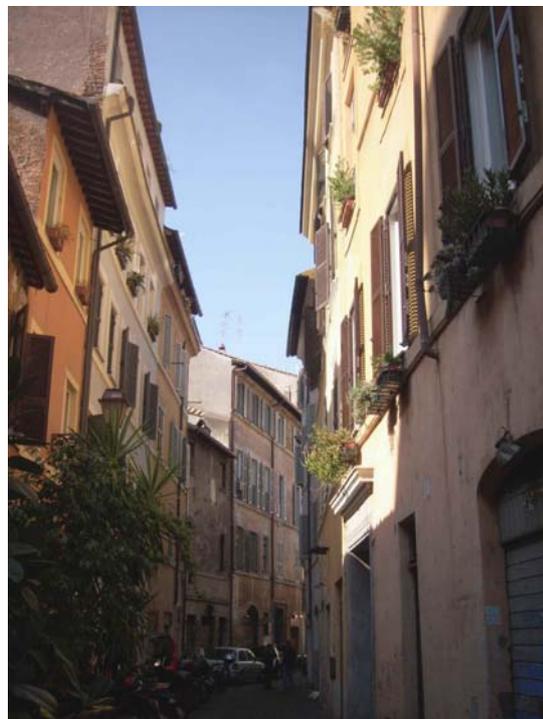


Figura 13: Indícios do uso habitacional, Roma, Itália. Fonte: Flaviana Lira, 2008.



Figura 14: Indícios do uso habitacional, Monsarraz, Portugal. Fonte: Flaviana Lira, 2003.



Figura 15: Indícios do uso habitacional, bairro da Boa Vista, Recife. Fonte: Flaviana Lira, 2003.

Por outro lado, a introdução de novos usos e o desenvolvimento de novas práticas sociais em um sítio antigo, desde que compatíveis com suas características físicas e espaciais, pode gerar uma nova expressividade para o local que, mesmo distinta da original, venha a ser igualmente reconhecida como autêntica. Além disso, essa costuma ser uma forma eficaz de promover a manutenção física do próprio sítio, pois, como afirmou David Lowenthal (1985), o passado é melhor sendo utilizado que sendo domesticado.

Outros aspectos importantes são levantados por Araoz (2007) ao tratar do significado da noção de autenticidade à luz das particularidades da América Latina. Segundo o autor, a autenticidade muitas vezes está relacionada com o “uso tradicional da terra” e o “papel simbólico ou espiritual” que um sítio desempenha na cultura de uma ou mais comunidades, os quais se constituem nos valores intangíveis do sítio. Araoz (2007) entende que esses valores podem ter conexões frágeis ou, em certas situações, nenhuma conexão com os atributos materiais do sítio, e, por isso, a verificação da autenticidade em situações como essas deve focar-se “menos em seus aspectos materiais e mais em seus atributos intangíveis.” (ARAOZ, 2007, p. 69, tradução nossa).

Em certos casos, portanto, a autenticidade pode ser expressa por meio da forma de integração do homem com os elementos construídos e naturais da paisagem, proporcionada pela continuidade de um uso tradicional da terra. Em outros, a existência de valores simbólicos em torno de um bem, sejam eles decorrentes de acontecimentos



Figura 16: A fé em torno da Escada Santa, Roma, Itália. Fonte: Flaviana Lira, 2008.

históricos, sejam da fé e da religiosidade, favorecem a percepção da autenticidade em sua dimensão expressiva (figura 16).

A verificação da autenticidade nessa dimensão requer **a identificação dos aspectos indicativos de como se processa a relação entre as pessoas e o sítio**. Pode-se dizer que está relacionada com as categorias de uso, função, espírito e sentimento estabelecidas pela UNESCO. Portanto, o que condiciona essa dimensão da autenticidade não é a matéria do bem, *mas a forma como a vida nela se desenvolve*.

É interessante ressaltar que, em certas situações, mesmo sendo atestada sua autenticidade na dimensão objetiva, um bem cultural pode não ser capaz de propiciar uma experiência autêntica ao indivíduo. Em outras, a permanência do uso ou de certas práticas no espaço, mesmo implicando certo nível de perda da autenticidade da matéria, pode fazer com que o bem se expresse de maneira autêntica.

No caso dos bens que têm sua matéria continuamente renovada pela manutenção ou pela retomada de práticas pretéritas, a relação entre as dimensões construtiva e expressiva é muito mais imbricada.

Nos bens incluídos na primeira validade temporal (existiram no passado e permanecem até o presente), nos quais os processos antigos continuam sendo reproduzidos, o reconhecimento da autenticidade em sua dimensão construtiva já presume o reconhecimento da dimensão expressiva, pois as técnicas e os ofícios antigos continuam vivos, porque os modos de vida e as práticas sociais em torno do bem também permanecem.

Já os bens incluídos na segunda validade temporal (existiram no passado e foram retomados no presente), para que sejam reconhecidos como autênticos em sua dimensão construtiva, é imprescindível que a retomada dos processos construtivos passados seja legitimada coletivamente pela sociedade. Uma vez reconstruídos (integralmente ou parcialmente), passa a emergir deles uma nova expressividade, que pode ser semelhante àquela existente anteriormente ou distinta, quando novos usos e significados lhe são atribuídos.

Considerando-se o exposto, entende-se ser imprescindível a inclusão dessa dimensão da verificação da autenticidade no planejamento da conservação. Logo, pode-se dizer que a verificação da autenticidade de um bem só é completa quando estão incluídos nos procedimentos questões relacionadas com o modo como as pessoas se relacionam e estabelecem vínculos culturais com ele. Fazendo uso da analogia, é como se fossem as duas

faces de uma mesma moeda: de um lado está a verificação da autenticidade do bem a partir das dimensões objetiva ou construtiva, e do outro sempre estará a dimensão expressiva.

### **Considerações parciais**

---

Este capítulo tratou do arcabouço teórico e metodológico da autenticidade dos bens culturais, parte componente do sistema de indicadores ora proposto. Na busca de tentar *desvoendar* a complexa noção de autenticidade aplicada aos bens culturais, foi estruturada uma abordagem para a questão, pautada, simultaneamente, na revisão da literatura sobre o assunto de três distintas áreas do conhecimento e na observação e crítica da prática de restauros e reconstruções realizadas em artefatos arquitetônicos e urbanísticos.

Esse exercício de construção de conhecimento, como não poderia deixar de ser, derivou de um processo de abstração. Mas, trata de uma abstração que buscou todo tempo ser rebatida na prática, seja quando foram definidas as premissas gerais, seja quando foram analisadas as intervenções de restauração e reconstrução, como forma de ilustrar e tornar mais clara a compreensão das dimensões da autenticidade dos bens culturais.

Como isso, espera-se que, mesmo sendo o objetivo desta tese a construção de um sistema de indicadores para o monitoramento, o arcabouço concebido possa vir a ser um entendimento crítico de base para a compreensão da autenticidade dos bens culturais. Nesse sentido, espera-se que sirva de baliza tanto na etapa de identificação patrimonial, como no planejamento da conservação, e ao serem realizadas intervenções conservativas ou restaurativas nos bens.

Além disso, espera-se que o entendimento de autenticidade ora proposto seja aberto, passível de modificações, complementações, correções e adaptações, tanto no tempo, como de um local para outro, ou seja, fluido, exatamente como o é a noção de autenticidade. Nesse sentido, nele podem ser incluídos aspectos não vislumbrados no momento de sua elaboração. Dessa forma, tanto novas premissas podem vir a ser incorporadas no tempo, como novas dimensões da autenticidade dos bens culturais. Essa atualização dos aspectos é por si só uma forma de aprimoramento, pois presume que tenha sido repetidamente aplicado e que novas reflexões em torno dele tenham sido realizadas. Buscando iluminar o

que há mais relevante, o arcabouço teórico e metodológico de autenticidade dos bens culturais proposto pode ser sumarizado graficamente da seguinte forma:

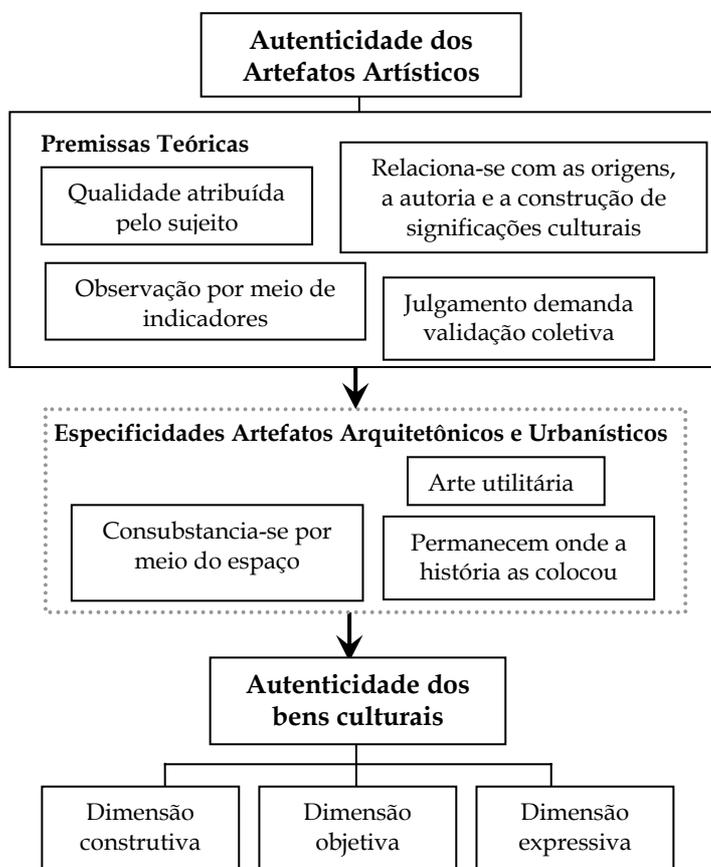


Gráfico 3: Representação gráfica do arcabouço teórico metodológico

Fonte: Flávia Lira, 2009.

Face ao exposto, pode-se dizer que esse conjunto estruturado de ideias de fundo teórico e metodológico traz elementos suficientes para que, a partir dele, possam ser derivados os procedimentos necessários à operacionalização do sistema de indicadores. É desse assunto que tratará o capítulo seguinte.

## 5. OPERACIONALIZANDO O ARCABOUÇO TEÓRICO E METODOLÓGICO

Este capítulo, ao longo de suas seções, trata dos procedimentos operacionais necessários à aplicação do sistema de indicadores. Assim, enquanto o capítulo anterior apresentou a *face* teórica e metodológica do sistema, neste será discutida sua *face* procedimental. Em sua primeira seção, será exposto um panorama geral de aplicação do sistema, no qual se discorre sobre cada uma das etapas e qual o fio condutor que as conecta. A seção seguinte trata da primeira etapa, discutindo como deve ser selecionado o conjunto de indicadores de autenticidade para um determinado bem cultural, aponta um caminho possível por meio da técnica Delphi, e apresenta os resultados de uma aplicação experimental dessa primeira etapa do sistema. A terceira discorre sobre o processo de validação social do conjunto de indicadores selecionados, realçando a importância da etapa. A quarta versa sobre como deve ser realizado o julgamento da autenticidade dos bens culturais a partir do conjunto de indicadores selecionados, e como os resultados qualitativos desse julgamento serão transformados em índices de perda da autenticidade. Por fim, na última seção, discute-se o segundo e último momento de consulta aos grupos sociais, que se volta para a validação dos resultados do julgamento realizados pelos especialistas e para a discussão sobre as diretrizes de conservação por eles propostas. Concluída a exposição dos procedimentos, completar-se-á a concepção do sistema de indicadores da autenticidade de bens culturais proposto nesta tese.

### 5.1 Balizas gerais para a operacionalização do arcabouço

Definido o entendimento teórico e metodológico da autenticidade de bens culturais, para que a concepção do sistema ora proposto se complete, resta a elaboração dos procedimentos operacionais necessários ao seu funcionamento. É importante ressaltar que, apesar da aparente lógica de construção, primeiro teoria, e, em seguida, procedimentos operacionais, o processo, na realidade, não foi linear. A construção do arcabouço teórico e metodológico e a de sua operacionalização se retroalimentaram. Em muitos momentos, a definição dos procedimentos operacionais demandou ajustes na teoria e, em outros, o contrário aconteceu.

Antes de iniciar sua exposição, é importante explicitar que o pressuposto fundamentador da operacionalização desse sistema é que a autenticidade, embora seja uma *qualidade*, é passível de ser traduzida em termos numéricos ou *quantitativos*. Essa é, na verdade, a única forma de operacionalizar a aplicação dessa noção no campo da Conservação Urbana. E esse entendimento se pauta em dois fatos: dados numéricos permitem a comparação, no tempo, de como a autenticidade de um bem cultural é mantida ou transformada, possibilitando, com isso, seu monitoramento. A medição quantitativa possibilita uma avaliação qualitativa mais precisa da autenticidade, contribuindo, assim, para tornar menos subjetivos os julgamentos.

Em termos operacionais, é essa a principal contribuição do sistema proposto: estabelecer procedimentos para se aferir de forma quantitativa a percepção da autenticidade dos bens culturais.

Frente ao exposto, a *face procedimental* desse sistema deve envolver questões de três ordens: a primeira diz respeito à definição dos indicadores<sup>88</sup> da autenticidade de bens culturais; a segunda, como deve se dar a verificação da autenticidade do bem a partir de tais indicadores, e a última, como deve ser conduzida a validação social de todo o processo (os indicadores selecionados e o resultado dessa verificação).

A primeira dessas questões decorre do entendimento exposto no capítulo anterior de que, enquanto categoria abstrata, associada ao bem cultural pelo sujeito, a autenticidade só pode ser verificada por meio de indicadores. Assim, a **primeira etapa** de aplicação do sistema é definir por meio de que indicadores um bem cultural deve ter sua autenticidade monitorada. Considerando que cada bem é único, tanto pelas suas características próprias como pelo modo como se insere em um dado contexto físico e social, os indicadores da autenticidade devem ser gerados a partir da análise do próprio bem.

Essa etapa deve ser conduzida por especialistas. A opção por tal modo de seleção dos indicadores deve-se à complexidade e à especificidade próprias da questão, que demanda uma aproximação eminentemente técnica e científica.

---

<sup>88</sup> Para tornar mais claro o entendimento, será utilizado neste capítulo o termo *indicador* quando ainda não tiverem sido realizados os julgamentos e, portanto, ainda não se tiver chegado a dados numéricos, e *índice do indicador* quando ao indicador já se tiver atribuído uma avaliação em forma de nota.

Sua operacionalização pode ser realizada de formas diversas. O fundamental é a utilização de uma técnica que promova a interação entre os especialistas envolvidos, por meio da troca de informações e conhecimentos, de modo a permitir que, no final, se chegue a um consenso sobre quais indicadores deverão ser utilizados.

No sistema ora proposto a técnica selecionada é o chamado **Delphi**. A escolha dessa ferramenta deveu-se a três fatores: é frequentemente utilizada em casos de ausência de conhecimento científico consolidado a respeito de um determinado tema, tem aplicação disseminada para coletar informações dos especialistas e tem como uma de suas características principais a busca pelo consenso.

Selecionado o conjunto de indicadores para um dado bem, deve-se partir para **segunda etapa** do sistema, que corresponde à *primeira fase de validação social* dos resultados. Ainda que seja moderada por especialistas, essa etapa deve estar focada na validação, por partes dos grupos sociais diretamente envolvidos com o bem, do conjunto de indicadores proposto anteriormente. Nesse momento, novos indicadores podem vir a ser propostos e, caso sejam acatados pela maioria, devem ser incorporados ao conjunto anterior. Por essa característica, pode-se dizer que o processo de seleção dos indicadores nesse sistema é baseado no equilíbrio entre as abordagens *bottom-up* e *top-down* (BELLEN, 2007).

A **terceira etapa** é a *fase de julgamento*, já descrita no capítulo anterior, que envolve novamente a participação exclusiva de especialistas. Nesse momento, os especialistas – não necessariamente os mesmo participantes da etapa anterior – devem julgar qual o nível de perda ou de alteração identificada em cada um dos indicadores selecionados. Os dados obtidos por meio do julgamento constituem a *matéria-prima* para o cálculo dos índices de perda da autenticidade. No término dessa etapa, já se pode ter um panorama completo, a partir da ótica dos especialistas, da autenticidade do bem cultural.

A **quarta e última etapa** corresponde à *segunda fase da validação*. Também intermediada por especialistas, nessa ocasião devem-se expor o resultados do julgamento da etapa anterior e quais as diretrizes gerais de conservação que podem ser propostas para o bem cultural. Esse é também o momento de estimular a tomada de consciência por parte da comunidade a respeito do papel de cada um na manutenção da autenticidade do bem cultural em questão.

Por fim, é importante explicitar que todas as etapas de sua aplicação precisam ser coordenadas por uma equipe moderadora constituída de técnicos previamente capacitados para esse fim, que tenham domínio completo da face teórica e operacional do sistema. Para que o resultado seja o fruto de um processo independente, essa equipe deve ser constituída por profissionais que não façam parte do quadro dos organismos responsáveis pela tutela do bem cultural a ser monitorado.

O desenvolvimento dessas quatro etapas, graficamente representado a seguir, será discutido detalhadamente nas seções seguintes. Como forma de tornar essa exposição mais clara e reforçar o viés prático dos procedimentos propostos, o sistema foi parcialmente aplicado a um objeto empírico,<sup>89</sup> o conjunto urbano constituído pelo Pátio de São Pedro dos Clérigos, localizado no Recife, Pernambuco.

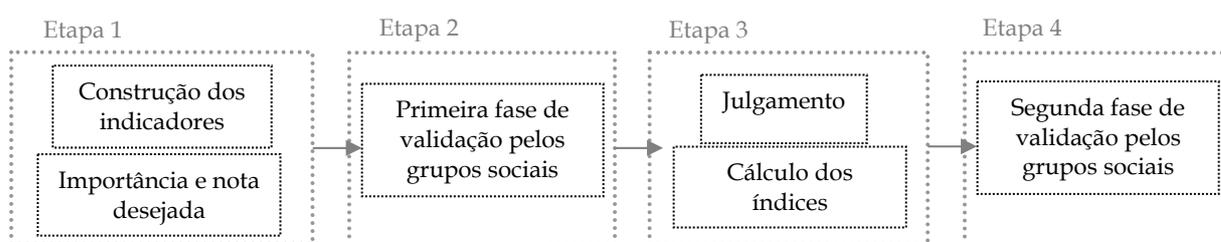


Gráfico 4: Etapas de aplicação do sistema de indicadores

Fonte: Flaviana Lira, 2009.

## 5.2 Etapa 1: o processo de seleção dos indicadores de autenticidade

A ausência de um conhecimento teórico e metodológico sistematizado sobre a autenticidade de bens culturais gera, mesmo dentro do meio científico e profissional, dificuldades em compreendê-la e dela extrair o viés prático tão necessário à sua operacionalização no âmbito do planejamento da Conservação urbana. Com o objetivo de ir ao encontro dessa lacuna, foi concebido o arcabouço teórico e metodológico que alicerça este sistema.

<sup>89</sup> Os docentes que compuseram a banca de qualificação do doutorado, realizada no dia 14 de maio de 2008, sugeriram que a aplicação do sistema se limitasse à primeira etapa e a 1 (um) bem cultural. Tal orientação se pautou no entendimento de que a tese tem um caráter eminentemente teórico, e o cumprimento dessa fase concluiria o ciclo de construção teórica do sistema, uma vez que as duas outras etapas são puramente operativas. Assim, ainda que este capítulo proponha procedimentos operacionais para as quatro etapas do sistema, a aplicação em um bem cultural se limitará à fase de construção dos indicadores de autenticidade e à definição dos pesos e da importância de cada um deles dentro do conjunto.

Todavia, pelo seu ineditismo e caráter experimental, antes de iniciar a primeira etapa de aplicação do sistema, é necessária a realização de uma **fase preparatória**, na qual, primeiramente, deve ser exposto à equipe moderadora o entendimento da autenticidade subjacente ao sistema e em que base teórico-metodológica foi construído.

É nessa fase preparatória que devem ainda ser levantadas informações sobre a história do bem, suas características morfotipológicas e espaciais, e os principais usos de seus espaços privado e público. É o momento da *identificação do bem cultural*<sup>90</sup> que, segundo Pontual *et al.* (2008),<sup>91</sup> permite reconhecer seus conteúdos históricos e formais.

Como o sistema de indicadores proposto está focado no monitoramento dos bens culturais já oficialmente reconhecidos como patrimônio, é provável que tais informações já tenham sido levantadas integral ou parcialmente pelos organismos de proteção responsáveis.

Nos casos em que as informações existentes sejam insuficientes, é importante a realização de pesquisas complementares. Primeiramente, deve-se proceder à pesquisa histórico-documental, que consiste na visita a acervos e arquivos físicos e virtuais para a identificação e o registro das fontes primárias e secundárias sobre o bem. O objetivo central dessa pesquisa é a compreensão do seu processo de formação e de transformação no tempo.

Já o levantamento das características formais e dos usos atuais pode considerar o aporte metodológico de Luz Valente Pereira (1996) e Kohlsdorf (1996), que estabelecem categorias capazes de reunir informações que podem caracterizar adequadamente um lugar (PONTUAL *et al.*, 2008). São elas: **estrutura física** (estrutura geofísica, hidrográfica e vegetal, além da malha urbana - seus traçados, suas linhas de força de ocupação e crescimento, suas orientações dominantes e sua geometria, e ainda os formatos das quadras e lotes, a tipologia construtiva e a relação entre cheios e vazios, espaços públicos lineares e não lineares); e **estrutura ativa** (atividades existentes - abrigadas ou não em espaços construídos -, incluindo-se atividades excepcionais, como as festas) (PONTUAL *et al.*, 2008).

---

<sup>90</sup> O Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI) oferece, desde o ano de 2005, um serviço de identificação e autenticação do patrimônio cultural, o SIAC. Foi desenvolvido por um grupo de pesquisadores sob a coordenação da Profa. Dra. Virgínia Pontual, e constitui um instrumento de planejamento da conservação de áreas históricas, por meio da produção de informação e de meios de comunicação, para divulgar e esclarecer as características e valores de um dado patrimônio cultural. Essa produção objetiva: o fomento à identidade, memória e história nas áreas de valor histórico e cultural; o fornecimento de ferramentas para o turismo cultural, estudos de reconhecimento e campanhas de educação patrimonial.

<sup>91</sup> Para informações mais detalhadas sobre a metodologia de identificação desenvolvida pelo SIAC, acessar: <http://www.ceci-br.org/novo/www/admin/arquivos/1/16627705164865ffad9e141.pdf>.

Tomando por base esse conjunto de informações, a equipe moderadora deve promover, ainda dentro da fase preparatória, um *workshop* com um grupo reduzido de especialistas para dar início à discussão sobre quais os possíveis indicadores de autenticidade do bem em questão. A ideia é que se construa um primeiro conjunto de indicadores a ser utilizado como ponto de partida para quando a seleção de fato for iniciada.

Concluída essa fase preparatória, inicia-se propriamente a primeira etapa referente à construção dos indicadores de autenticidade do bem cultural. Como foi exposto no início do capítulo, a ferramenta de consulta aos especialistas para a seleção dos indicadores de autenticidade a ser adotada no sistema é o **Delphi**.

Conceitualmente, é uma técnica de comunicação estruturada – por meio da aplicação de questionários em sucessivas rodadas – que tem por finalidade possibilitar o exame e a discussão crítica sobre determinada questão. Segundo Wright e Giovinazzo (2000), o Delphi é muito utilizado para o planejamento em situações de carência de dados históricos, ou quando se pretende estimular a criação de novas ideias. Foi especialmente devido a essa característica que se deu a opção pela sua utilização na primeira etapa de aplicação do sistema. Isso porque, a seleção do conjunto de indicadores de autenticidade de um bem cultural é um desafio complexo e, como o demonstra a literatura específica, até o momento também inédito.

Antes de iniciar a explanação da aplicação prática dessa etapa ao conjunto urbano do Pátio de São Pedro dos Clérigos, Recife-PE, é importante aprofundar ainda um pouco o conhecimento sobre o Delphi.

### **5.2.1 A ferramenta de consulta a especialistas para seleção dos indicadores: o Delphi**

O Delphi é uma técnica que consiste em consultar um grupo de especialistas, por meio da utilização de questionários preenchidos anonimamente, aplicados repetidas vezes até se alcançar um nível de consenso, que “representa um julgamento intuitivo do grupo”, ou uma “previsão do grupo”.

É importante ressaltar que a técnica não trata de um levantamento estatisticamente representativo da opinião de um determinado grupo:

É, essencialmente, uma consulta a um grupo limitado e seletivo de especialistas que através de sua capacidade de raciocínio lógico, da sua experiência e da troca objetiva de informações, procura chegar a opiniões conjuntas sobre as questões propostas. Nesta situação, as questões de validade estatística da amostra e dos resultados não se aplicam (WRIGHT e GIOVINAZZO, 2000, p. 64).

Segundo Cardoso *et al.* (2005), por especialistas entende-se o profundo conhecedor do assunto tratado, seja por formação/ especialização acadêmica, seja por experiência de atuação técnica na área em questão. A participação de especialistas de vários setores de atuação, como de ONGs, da academia, de empresas e do governo, ao possibilitar que todos tenham representatividade, garante também uma maior credibilidade ao estudo. Dependendo do tema e dos objetivos envolvidos, também pode ser interessante a participação de especialistas de diferentes formações.

Não há procedimentos metodológicos fixos para balizar a aplicação do Delphi, e essa é, possivelmente, uma das razões de ser aplicado com os mais diversos objetivos em diferentes áreas do conhecimento, tais como em estudos sobre saúde pública, comércio eletrônico, administração rural, odontologia, energia, dentre outros (SANT'ANA, 2005).

Todavia, para que uma experiência de fato se caracterize como utilização do Delphi, as características essenciais da técnica precisam ser respeitadas. São elas: i. participação de especialistas; ii. troca de informações e opiniões entre os respondentes; iii. anonimato das respostas; iv. possibilidade de revisão das visões individuais diante da posição dos demais respondentes; vi. representação estatística dos resultados.

Dentre essas características, o anonimato é possivelmente a mais representativa do Delphi e a que mais claramente o distingue de outras técnicas com finalidades semelhantes. Ao tratar dessa característica, Wright e Giovinazzo (2000) explicam:

O anonimato das respostas e o fato de não haver uma reunião física reduzem a influência de fatores psicológicos, como, por exemplo, os efeitos da capacidade de persuasão, a relutância em abandonar posições assumidas e a dominância de grupos majoritários em relação a opiniões minoritárias (WRIGHT; GIOVINAZZO, 2000, p. 55).

Uma das vantagens do Delphi deve-se ao fato de que, durante sua realização, novos conhecimentos são agregados ao processo, não só pelas respostas “mas também porque o

próprio processo enseja, através das rodadas, a reformulação e o aprimoramento das questões formuladas." (CARDOSO *et al.*, 2005, p. 68).

Em razão de suas características, o Delphi também suscita algumas críticas: resultados excessivamente dependentes do perfil dos especialistas; possibilidade de se forçar o consenso; e dificuldade de elaborar questionários sem ambiguidades e sem vieses tendenciosos (WRIGHT e GIOVINAZZO, 2000). Não há dúvida de que essas são críticas pertinentes ao Delphi, mas também é certo que outras técnicas de consulta utilizadas hoje têm suas limitações, e esse fato não as invalida. Considerando isso, a aplicação do Delphi deve buscar minimizar os aspectos negativos da técnica por meio de uma cuidadosa seleção dos especialistas e, principalmente, por meio de um rigor técnico na elaboração do questionário.

Operacionalmente, são quatro as etapas gerais para a construção e aplicação de um Delphi na sua forma clássica: a primeira refere-se à elaboração do questionário e à seleção dos especialistas; a segunda, à entrega do questionário, que pode ser em mãos, via correio eletrônico ou postal; a terceira, à tabulação dos dados da rodada anterior e a inclusão de novas questões, caso necessário, e a última, à análise dos dados e à elaboração do relatório final (Gráfico 5).

A elaboração do questionário é uma etapa que exige especial atenção. Quanto ao seu conteúdo, é imprescindível que seja elaborado por uma equipe com adequado conhecimento do assunto, podendo ainda esse conteúdo ser discutido ou mesmo totalmente elaborado durante um *workshop*, como foi sugerido anteriormente. Em termos formais, todas as orientações técnicas para se desenharem questionários são potencialmente incorporáveis ao Delphi, uma vez que não há modelos definidos. O imprescindível é que sejam respeitadas suas premissas básicas, e que a formatação do questionário esteja condizente com os objetivos da pesquisa. Devem ainda ser incluídas nos questionários instruções para seu preenchimento.

Em relação ao contato com os especialistas, também chamados painelistas, é necessário que seja realizado individualmente, devendo ser-lhes explicitado qual o objetivo do trabalho, em que consiste a técnica Delphi e qual a importância de participação deles para o estudo em realização. Os questionários já podem ser enviados em anexo nesse primeiro contato, e um prazo desejável para responder ao mesmo deve ser informado aos

respondentes. De acordo Wright e Giovinazzo (2000), normalmente a abstenção é de 30% a 50% na primeira rodada, e entre 20% e 30% na rodada seguinte.

Depois de devolvidos os questionários com as respostas da primeira rodada, deve-se proceder à tabulação dos dados. Diferentes formas de tratamento estatísticos podem ser utilizadas. A escolha dependerá do tipo de questões utilizadas no questionário.

Após a análise da primeira rodada é que se decide se é necessário incorporar novas questões e rever algumas das anteriores que possam ter apresentado problemas. As questões que alcançarem consenso na primeira rodada não precisarão ser repetidas no questionário seguinte.

A segunda rodada precisa, obrigatoriamente, apresentar os resultados da primeira, possibilitando, com isso, que cada respondente reveja sua posição face à tendência majoritária do grupo em cada pergunta. É o chamado *feedback*. Isso pode ser feito por meio da apresentação de um sumário dos comentários que tenham sido feitos pelos respondentes na rodada anterior, como também por informações estatísticas básicas, tais como a distribuição da frequência das respostas obtidas. A partir desse *feedback*, solicita-se aos respondentes que reavaliem suas respostas em relação à opinião de todo o grupo (KAYO e SECURATO, 1997).

A quantidade de rodadas dependerá do alcance do consenso. Os autores consultados afirmam que, em grande parte das vezes, duas rodadas é suficiente. O máximo de rodadas aconselhável é quatro, pois a partir daí as respostas tendem a se repetir (KAYO e SECURATO, 1997).

Quanto à verificação do consenso, diferentes critérios foram encontrados nas aplicações do Delphi. No caso de questionários que exigem respostas qualitativas, o consenso deve ser verificado pela análise da distribuição de frequência das respostas. Sant'Ana (2005), ao descrever uma experiência de aplicação do Delphi no campo da Odontologia, na qual estavam envolvidas questões que exigiam respostas qualitativas, relatou que foi considerado um bom consenso quando as respostas similares atingiram 70% ou mais, e um forte consenso quando atingiram 90% ou mais. Sugere-se que esses critérios sejam adotados no sistema ora proposto.

Ainda que seja importante alcançar um consenso, caso isso não seja possível, não significa que a aplicação da técnica seja inválida (CARDOSO *et al.*, 2005). Em situações desse tipo, deve-se buscar identificar a tendência de pensamento majoritária.

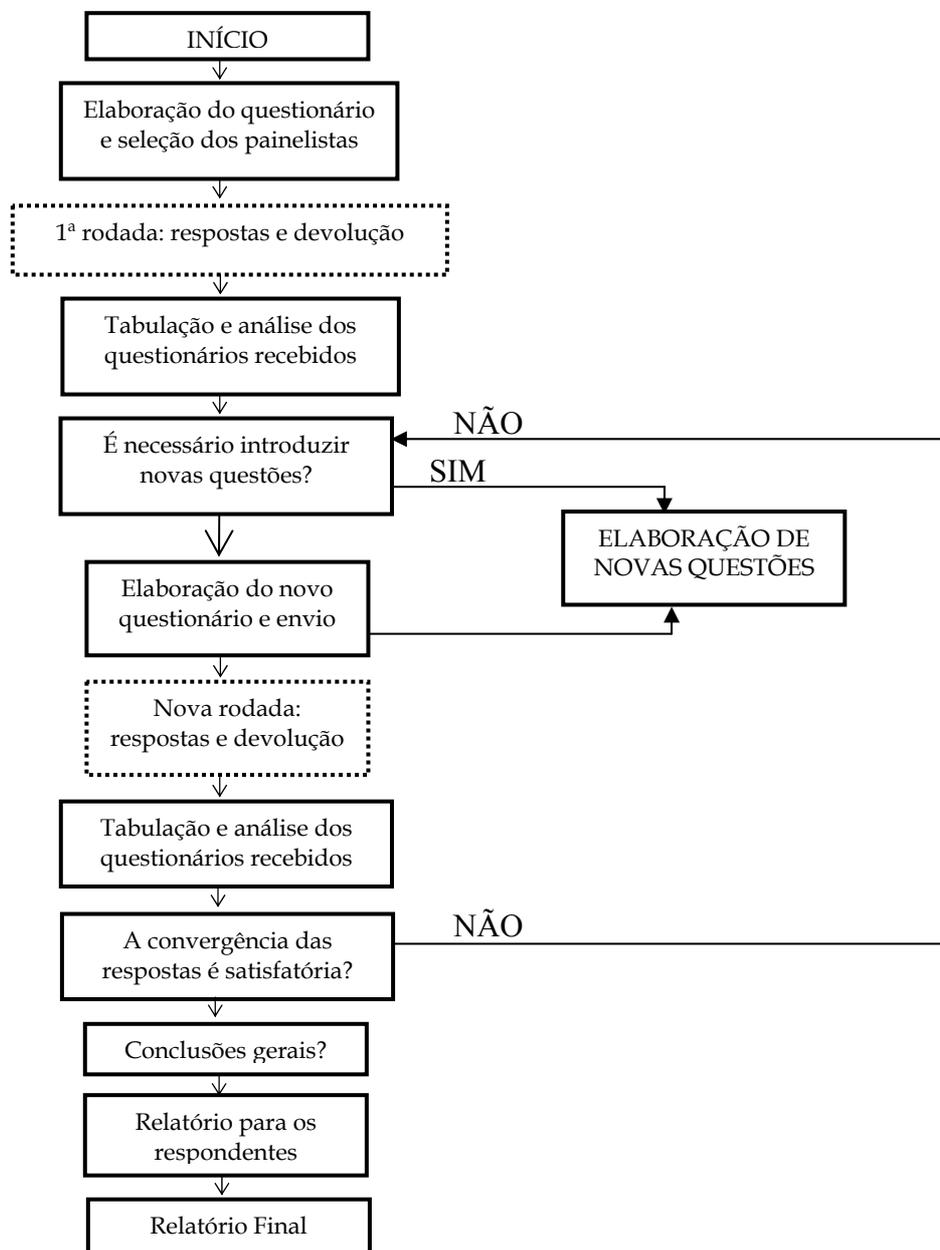


Gráfico 5: Procedimentos para aplicação do Delphi

Fonte: Wright e Giovinazzo, 2000.

Explicitados os procedimentos e as características do Delphi, é importante enfatizar que sua utilização no sistema de indicadores ora proposto deve seguir todos os procedimentos característicos da técnica, que são a participação de especialistas, a construção do questionário e a realização do *workshop* para sua validação, a aplicação do questionário em sucessivas rodadas até se atingir o consenso desejado e a elaboração de um relatório final com a análise dos dados. Na seção seguinte, será exposta a aplicação dessa etapa do sistema

no Pátio de São Pedro dos Clérigos. Com isso, novas questões deverão surgir e auxiliarão na *calibragem* do sistema.

### **5.2.2 Aplicando a Etapa 1: definindo os indicadores de autenticidade para o conjunto urbano do Pátio de São Pedro**

O conjunto urbano constituído pela igreja, pelo pátio à sua frente e pelo casario que o envolve, é comumente denominado Pátio de São Pedro. Localiza-se no Bairro de São José, centro do Recife, e é considerado um dos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos mais expressivos da cultura barroca em Pernambuco.

A configuração atual do Pátio começou a se conformar com a construção da Igreja de São Pedro dos Clérigos, o que ocorreu nas primeiras décadas do século XVIII. Antes da edificação do templo, o que havia no local era apenas uma horta e seis casas assentadas junto às trincheiras holandesas. A horta que se projetava em frente ao casario parecia resguardar o lugar quase como um pátio que dava entrada para porta principal de algumas casas (CECI, 2007).

A igreja, cujas obras foram iniciadas precisamente em 1728, é um exemplar de estilos híbridos, “[...] com uma arte barroca que também agrega traços do maneirismo e convive lado a lado com detalhes do rococó ou do neoclássico” (CECI, 2007).

É especialmente caracterizada pelo seu verticalismo, proporcionado pela “desproporção da altura em relação à largura das torres” (CECI, 2007), também realçado pelo contraste com a altura do casario circundante. É interessante anotar que tal singularidade permitiu à sociedade pernambucana, durante os séculos XVIII e XIX, utilizar as torres como mirantes e também como pontos de orientação para as pequenas embarcações que se aproximavam da cidade (CECI, 2007). No entanto, essa visibilidade foi sendo reduzida no tempo, quando surgiram, à sua volta, construções mais altas.

O casario que envolve a igreja, e junto com ela configura o pátio, caracteriza-se pela singeleza e despojamento de ornamentos. As casas não possuem recuos frontais e são geminadas dos dois lados. Suas fachadas são em argamassa, com exceção de poucos edifícios revestidos por azulejos, cerâmica ou ladrilho. As portas e janelas apresentam, em sua

maioria, vergas retas ou em arco abatido, sendo marcadas por molduras em pedra ou argamassa. Os telhados são, em sua maior parte, cobertos por telha cerâmica do tipo canal e apresentam suas cumeeiras paralelas à rua. Praticamente todos os telhados se encontram parcialmente escondidos pelas platibandas que se elevam das fachadas e criam calhas para o escoamento de águas pluviais (CECI, 2007). É um conjunto de grande harmonia compositiva, constituído de 63 edificações, entre casas térreas e sobrados.



Figura 17: Fachada principal da igreja.  
Fonte: CECI, 2006.

Figura 18: Trecho do casario em frente à Igreja.  
Autora, 2006.

Fonte:

Quanto aos usos, o casario atualmente é ocupado por bares, restaurantes, museu, sede de órgão público, dentre outros. O uso residencial de suas casas não se manteve no tempo. A igreja segue desempenhando suas funções religiosas.

Em relação ao pátio, a atual paginação do piso foi concebida em 1962 e utilizou pedras regulares e irregulares, não havendo registros fotográficos que mostrem claramente como ele era antes dessa data (CECI, 2007).



Figura 19.: Correr de casas da Rua Felipe Camarão (à direita da igreja) no seu trecho voltado para o pátio.

Fonte: CECI, 2006.



Figura 20.: Correr de casas da Rua das Águas Verdes (à esquerda da igreja) no seu trecho voltado para o pátio.

Fonte: CECI, 2006.

Inicialmente tomado por manifestações de caráter religioso, como os cortejos das procissões realizadas desde o primeiro século de colonização, o pátio passou, principalmente, durante o século XIX, a ser palco de manifestações de caráter profano, como o carnaval. Até então limitadas às ruas, praças e pontes da cidade, essas manifestações estenderam-se aos pátios de igrejas, como a de São Pedro, dando novo significado ao espaço. Atualmente, é um local que abriga eventos da cultural popular e da tradição pernambucana. Nele acontecem durante todo o ano apresentações musicais e danças representativas dos ciclos carnavalesco, junino e natalino e da cultura negra (CECI, 2007).

Todo o conjunto é considerado monumento nacional e está sob a proteção do IPHAN. A igreja e o pátio de São Pedro dos Clérigos estão enquadrados na categoria de Conjuntos Antigos, inscritos no livro de tombo do IPHAN sob o número 187, Livro de Belas Artes, folha 33, em 20 de junho de 1938. A inclusão do conjunto arquitetônico do Pátio de São Pedro foi solicitado em 1966, mas foi em 1978 que o Conselho Consultivo do DPHAN aprovou o tombamento.

Tratando agora do processo de seleção dos indicadores de autenticidade do Pátio de São Pedro, seu desenvolvimento deu-se em três momentos e, ao longo desse percurso, uma série de reflexões pôde ser realizada.

O primeiro momento foi o da definição de qual *escala* o sistema de indicadores deveria focar, aquela urbana ou a do edifício. A primeira deveria dar-se a partir do espaço público, e resultaria da percepção das superfícies externas do edifício e dos elementos componentes do espaço urbano. Na outra escala, a do edifício enquanto objeto arquitetônico, a verificação da autenticidade precisaria envolver a análise do exterior e do interior dos

edifícios, a partir de aspectos espaciais, tipológicos e construtivos. Optou-se pela escala urbana, por considerar ser nela que estão os aspectos que mais fortemente representam a identidade do lugar.

Como já foi explicitado, de modo distinto dos sistemas de indicadores analisados no Capítulo 2, que fazem uso de informações oficiais e censitárias como *matéria-prima* para sua construção, o conjunto de indicadores de autenticidade para um determinado bem precisa ser gerado a partir da análise do próprio bem.

No caso do conjunto urbano do Pátio de São Pedro, o processo construtivo que o originou não mais existe, devendo, por essa razão, sua autenticidade ser verificada a partir das dimensões objetiva e expressiva. Assim, os atributos indicativos deveriam ser originados, respectivamente, das características físicas do bem – estando nelas incluídas todas as marcas deixadas pelo tempo em sua matéria e em seu espaço –, e também dos atributos indicativos do modo como se processa a relação entre as pessoas e o bem cultural, relação essa responsável pelo seu significado cultural.

Considerados esses condicionantes, passou-se ao segundo momento dessa etapa. Foi elaborado um primeiro conjunto de indicadores. Para sua construção, foi imprescindível a pesquisa já amplamente citada neste capítulo sobre o conjunto urbano do Pátio de São Pedro, desenvolvida pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI) entre os anos de 2006 e 2007.<sup>92</sup> Seus produtos trouxeram subsídios suficientes para a compreensão de como sucedeu seu processo histórico de ocupação e transformação no tempo, tanto em relação aos seus aspectos materiais como aos de natureza não material relacionados com seus usos e significados. Além disso, a pesquisa produziu uma completa leitura e análise da forma urbana atual desse conjunto.

Nesse primeiro momento, em relação à *dimensão objetiva*, os indicadores de autenticidade do conjunto urbano do Pátio de São Pedro foram divididos em quatro aspectos: *ocupação do lote* (relação entre área não construída e construída por meio da presença de anexos); *coberta* (forma e material); *fachada* (revestimento, número de pavimentos, coroamento, relação entre cheios e vazios, esquadrias, cercaduras, elementos

---

<sup>92</sup> Essa pesquisa foi coordenada pela arquiteta Mônica Harchambois, contou com a consultoria de Virgínia Pontual e Vera Millet, teve como pesquisadoras as arquitetas Renata Cabral e Rosane Piccolo e a historiadora Magna Milfont. Um de seus produtos foi uma página eletrônica para divulgação da cultura e história do pátio entre os cidadãos recifenses e turistas: <http://www.patiodesaopedro.ceci-br.org/saopedro/>.

avarandados, ornamentos, presença de novos elementos); *espaço público* (desenho e material das vias e das calçadas, tipo e função do mobiliário urbano existente, massa vegetal e padrão de ocupação do entorno). A proposta era avaliar o nível em que as perdas ou alterações em cada atributo afetavam a autenticidade do conjunto urbano como um todo. Quanto à *dimensão expressiva*, buscava-se levantar quais aspectos eram reveladores da autenticidade do conjunto em questão: valor artístico, valor histórico, aspecto de antigo, harmonia entre suas partes, manutenção de usos e modos de vida tradicionais, e outros.

Esse conjunto inicial de indicadores foi submetido à crítica de especialistas com o objetivo de que sua validade fosse verificada e de que novos indicadores fossem propostos. Para tanto, foi organizado um *workshop* que contou com a participação de cinco especialistas<sup>93</sup> do campo da Conservação urbana.

O *workshop*, realizado no dia 19 de março de 2008, teve a duração de três horas e meia e foi dividido em dois momentos. No primeiro, foi apresentada a pesquisa em desenvolvimento, a metodologia e o arcabouço teórico da autenticidade dos bens culturais que embasa o sistema. No segundo momento, o conjunto de indicadores foi apresentado aos especialistas.

Solicitou-se que as críticas e sugestões fossem sendo tecidas à medida que a apresentação ocorria. Em sua quase totalidade, as sugestões buscaram aumentar a precisão e o refinamento dos termos utilizados nos indicadores. A crítica que maior rebatimento trouxe ao conjunto proposto foi a necessidade identificada pelo grupo de incluir aspectos que captassem a dinâmica espacial do conjunto.

Incorporadas todas essas observações, foi construído um questionário (ver Anexo 1), seguindo todas as orientações formais que envolvem a construção de instrumentos<sup>94</sup> dessa

---

<sup>93</sup> Os seguintes especialistas participaram do *workshop*: Fábio Cavalcanti, arquiteto e chefe do Escritório Técnico do IPHAN em Olinda- PE; Franciza Toledo, arquiteta, especialista em conservação de bens culturais móveis pela UFMG e doutora pela Universidade de Londres; Jorge Tinoco, arquiteto, especialista em restauro arquitetônico e ex-diretor geral do CECI; Roberto Araújo, arquiteto e doutor em arquitetura e urbanismo pela USP; Silvio Zancheti, arquiteto, doutor pela FAU/USP, consultor do CECI e professor do Programa de Pós- graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE.

<sup>94</sup> Alguns textos foram consultados a respeito da construção de questionários, dentre os quais cabe destacar: “*El cuestionario como instrumento de investigación/ evaluación*” de Tomás Muñoz (2003) e “*Questionários: recomendações para formatação*” de Marcelo Medeiros (2005). Muitas recomendações foram encontradas e dispunham desde a formatação do texto das perguntas até os formatos possíveis de resposta. Medeiros (2005, p.7) sintetiza tais orientações ao afirmar que os aspectos a serem “considerados no planejamento dos questionários podem ser divididos entre aqueles que se referem à sua forma, à sua estrutura e ao seu conteúdo. O planejamento da forma do questionário inclui elementos relacionados à formatação gráfica das questões, à apresentação de

natureza. Nele era solicitado aos especialistas que avaliassem a autenticidade do conjunto urbano do Pátio de São Pedro dos Clérigos a partir do conjunto de indicadores já mencionados e de outros sugeridos no *workshop*. Assim, foi realizada uma aplicação piloto do questionário da qual foram convidados a participar os mesmos especialistas do *workshop*. Apenas um dos cinco especialistas não participou dessa etapa.

O questionário foi enviado por correio eletrônico, juntamente com um arquivo com imagens do momento considerado o marco zero da autenticidade (momento do tombamento) e do momento atual. Os participantes deveriam avaliar o nível em que as perdas ou alterações em cada indicador afetava a autenticidade do conjunto urbano como um todo.

Foi facultado aos especialistas preencherem o questionário com base apenas nas imagens fornecidas ou realizarem visitas de campo. Todos os respondentes preencheram o questionário apenas com base nas imagens fornecidas e no seu conhecimento prévio do local.

Dois eram os objetivos dessa aplicação: o primeiro, e mais importante deles, era promover nova reflexão sobre quais deveriam ser os indicadores de autenticidade do Pátio de São Pedro dos Clérigos; e o segundo, já visando à operacionalização da segunda etapa do sistema, era examinar aspectos relativos à extensão do questionário, às dificuldades encontradas em seu preenchimento e ao modo de apresentação, e à ordem das perguntas e das alternativas de respostas. No final do questionário, foi destinado um campo no qual poderiam ser incluídas novas críticas e sugestões.

Críticas mais substanciais foram feitas nesse momento (ver Anexo 2). Duas foram especialmente importantes: o desnecessário estabelecimento do chamado marco zero para a verificação da autenticidade e, novamente, a necessidade de retratar melhor nos indicadores a espacialidade do conjunto.

A respeito do marco zero da autenticidade, em princípio acreditava-se ser imprescindível defini-lo, pois, no monitoramento do estado de conservação de bens culturais, como foi visto no Capítulo 2, era sempre necessário estabelecer um marco referencial que serviria de base para a verificação do seu estado atual, momento denominado

---

instruções para preenchimento e processamento, à composição das folhas e cadernos etc. O planejamento da estrutura preocupa-se com a ordenação das questões e suas implicações para a entrevista. A preparação do conteúdo, por sua vez, preocupa-se com o tipo de informação a coletar, avaliando como as questões são elaboradas, quais as respostas possíveis para elas, além de outros itens similares.”

por Boccardi (2004) de *base-line*. Com a aplicação prática, isso se mostrou desnecessário, pois os especialistas recorreram a um julgamento crítico formulado a partir do seu conhecimento pessoal e não da comparação entre os dois momentos.

Nesse ponto, é interessante recorrer ainda uma vez ao pensamento de Viñas (2004) que dispôs que o único conceito de verdade, que pode ser considerado real e incontestavelmente verdadeiro, é o estado presente, pois qualquer “[...] outra definição do estado autêntico, ou melhor, do estado historicamente autêntico de um objeto, coincidirá apenas com o que uma ou várias pessoas opinem ou imaginem que deveria ser seu estado real, seu estado autêntico [...]” (VIÑAS, 2004, p. 88, tradução nossa).

Em face dessa constatação, em especial no caso de bens oficialmente já reconhecidos como patrimônio, a explicitação de suas condições físico- espaciais e não materiais no momento em que se deu seu tombamento ou classificação deve ter muito mais o papel de situar as condições do bem e de seu entorno naquele momento da história, do que propriamente de fornecer dados para uma rigorosa comparação com o momento atual.

Quanto à segunda observação, novas leituras foram realizadas sobre a natureza do espaço da arquitetura e do urbanismo, trazendo subsídios para a reelaboração dos indicadores referentes a esse aspecto.

Baseado nesse conjunto de informações produzidas tanto por novas revisões bibliográficas como pelas sugestões trazidas pelos especialistas durante o *workshop*, bem como a aplicação piloto do questionário, um novo conjunto de indicadores de autenticidade do Pátio de São Pedro foi construído.

Assim, iniciou-se o último momento dessa etapa que foi a aplicação final do questionário. A questão central do questionário nesse momento era **a definição do conjunto de indicadores de autenticidade para o Pátio de São Pedro**. Portanto, de modo distinto da aplicação piloto, não estava em questão a avaliação da autenticidade por meio de tais indicadores.

Nesse último momento, os passos estabelecidos para a aplicação do Delphi foram rigorosamente seguidos.

Primeiramente, foi elaborado o questionário (ver Anexo 3). Como já foi explicitado, na técnica Delphi o questionário tem importância central, pois é por meio dele que se estabelece a comunicação estruturada entre os especialistas, permitindo a obtenção das informações desejadas de maneira sistemática e ordenada.

No início do questionário, foram dadas orientações sobre o modo de preenchê-lo. Como suporte, foram também fornecidas, em arquivo anexo, imagens atuais do local e uma planta com a delimitação precisa do conjunto (ver Anexo 3). Quanto ao conteúdo, foi dividido em duas partes. Na Parte I, solicitou-se aos especialistas que selecionassem **por meio de quais indicadores a autenticidade do Pátio de São Pedro deveria ser verificada**, considerando-se cinco aspectos preestabelecidos: i. Espacialidade; ii. Tipologia edilícia; iii. Técnicas e materiais construtivos; iv. Pátina; v. Usos e práticas sociais. Os três primeiros buscavam refletir a dimensão objetiva da autenticidade, enquanto o último a dimensão expressiva.

No aspecto 1, Espacialidade, os indicadores elencados buscaram refletir a relação entre os elementos componentes do conjunto urbano na definição de seu espaço. Além disso, buscou-se também a relação entre o pátio e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu interior e de seu exterior. Os indicadores apresentados foram:

- *Espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja.*
- *Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **entorno**.*
- *Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **interior**.*

No aspecto 2, Tipologia edilícia, os indicadores propostos derivaram dos elementos característicos das tipologias encontradas no conjunto, que são as casas térreas, os sobrados e a igreja:

- *Gabaritos característicos da tipologia.*
- *Cobertas características da tipologia.*
- *Relação cheios e vazios (ritmo dos vãos) característica da tipologia.*
- *Ornamentações características da tipologia.*
- *Elementos avarandados característicos da tipologia.*

A ideia subjacente ao aspecto 3, Técnicas e materiais construtivos, era ver em quais dos elementos presentes no conjunto os materiais e os sinais da tecnologia construtiva original eram importantes para sua autenticidade. Os indicadores elencados foram:

- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados na pavimentação do pátio.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados no revestimento das fachadas.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cobertas.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas esquadrias.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cercaduras.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos ornamentos.*
- *Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.*

O aspecto 4, Pátina do tempo, referia-se à importância das marcas deixadas pela passagem do tempo nas superfícies visíveis do conjunto para sua autenticidade. Foram três os indicadores inicialmente propostos:

- *Policromia decorrente da presença de pátina nas superfícies exteriores das paredes.*
- *Policromia decorrente da presença de pátina nas cobertas.*
- *Alteração na textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio ocasionadas pelo uso contínuo e pelo intemperismo.*

O aspecto 4, Usos e práticas sociais, voltava-se para os atributos de natureza não material envolvidos na dinâmica de utilização do pátio pelas pessoas. Os indicadores referentes a esse aspecto foram:

- *Usos tradicionais nos edifícios.*
- *Usos compatíveis com a tipologia dos edifícios.*
- *Ocorrência de práticas tradicionais no espaço público.*

Da Parte II do questionário constaram duas questões. Na primeira, foi solicitado ao especialista que atribuísse, a partir de uma escala definida (*Nenhum, Pouco, Médio, Alto*), o nível de perda ou de alteração tolerado em cada aspecto para que o conjunto urbano pudesse ser considerado autêntico. O objetivo dessa questão era a definição de um dado balizador de natureza qualitativa que pudesse auxiliar, tanto na etapa seguinte de julgamento, quanto no caso da realização de intervenções de qualquer natureza no conjunto.

A questão seguinte tinha como objetivo a definição de pesos para cada um dos cinco aspectos que deveriam ser utilizados no cálculo do índice geral de perda da autenticidade do Pátio de São Pedro. A ponderação deveria refletir as relações empíricas registradas entre os diversos aspectos na determinação da autenticidade do bem cultural. A escala de pesos era a seguinte: **Peso 4** (*fundamental importância*), **Peso 3** (*grande importância*), **Peso 2** (*média importância*), **Peso 1** (*pouca importância*).

No final de cada questão e também no final do questionário, foi destinado um espaço para que os participantes pudessem tecer críticas e fazer sugestões de novos indicadores dentro de cada um dos aspectos, ou mesmo de novos aspectos que achassem importantes para a autenticidade do conjunto urbano em questão.

A primeira rodada do questionário foi enviada a dezesseis especialistas no dia 30 de dezembro de 2008, sendo solicitado o retorno daqueles que pudessem participar até o dia 12 de janeiro de 2009. O critério para a seleção do grupo de painelistas procurou contemplar diversos setores de atuação e profissionais de reconhecido mérito dentro do campo da Conservação urbana. Foram então convidados representantes de ONGs, professores universitários, restauradores de bens móveis e imóveis, técnicos do IPHAN, técnicos do Governo de Estado de Pernambuco e da Prefeitura da Cidade do Recife. Por questões inerentes à técnica Delphi, os nomes dos especialistas não serão divulgados.

Outro ponto importante a ressaltar é que, como o Delphi não é um levantamento estatisticamente representativo da opinião de um grupo, o número de especialistas convidados decorreu unicamente do compromisso de contemplar a diversidade de órgãos e setores acima descrita.

Os especialistas foram convidados por meio de uma carta convite, na qual foi exposta a natureza da pesquisa e seu objetivo, as características da técnica Delphi e o prazo máximo para a devolução da primeira rodada.

Dos dezesseis convidados, onze especialistas participaram, enviando o questionário preenchido dentro do prazo preestabelecido. Portanto, o índice de abstenção nessa primeira rodada foi de 31,25%, bastante satisfatório considerando-se a marca (entre 30% e 50% na primeira rodada) prevista por Wright e Giovinazzo (2000).

Em relação ao nível de consenso, como já foi informado, foi considerado um bom consenso quando as respostas similares atingiram 70% ou mais, e um forte consenso quando atingiram 90% ou mais.

Passando-se à análise dos resultados, dos 21 indicadores apresentados, 13 atingiram consenso já na primeira rodada (ver Tabela 3), não precisando ser repetidos.

<b>TABELA 3: RESULTADOS DA 1ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE I</b>				
<b>ASPECTO E INDICADORES</b>	<b>Frequência de votação (%)</b>	<b>Repetir na 2ª rodada</b>	<b>Bom consenso</b>	<b>Forte consenso</b>
<b>1) ESPACIALIDADE</b>				
Espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja	90,9%			
Espacialidade resultante da relação entre Pátio de São Pedro e meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu <b>entorno</b> .	54,5%			
Espacialidade resultante da relação entre Pátio de São Pedro e meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu <b>interior</b> .	72,7%			
<b>2) TIPOLOGIA EDILÍCIA</b>				
Gabaritos característicos da tipologia.	100%			
Cobertas características da tipologia.	100%			
Relação entre cheios e vazios característica da tipologia.	90,9%			
Ornamentações características da tipologia.	54,4%			
Elementos avarandados característicos da tipologia.	72,7%			
<b>3) TÉCNICAS E MATERIAIS CONST.</b>				
Técnicas e materiais tradicionais utilizados na pavimentação do pátio.	90,9%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados no revestimento das fachadas.	100%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cobertas.	100%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas esquadrias.	81,8%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cercaduras.	54,5%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos ornamentos.	54,5%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.	63,6%			
<b>4) PÁTINA DO TEMPO</b>				
Policromia decorrente da presença de pátina nas superfícies exteriores das paredes.	90,9%			
Policromia decorrente da presença de pátina nas cobertas.	72,7%			
Alteração na textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio ocasionadas pelo uso contínuo e pelo intemperismo.	63,6%			
<b>5) USOS E PRÁTICAS SOCIAIS</b>				
Usos tradicionais nos edifícios.	27,3%			
Usos compatíveis com a tipologia dos edifícios.	81,8%			
Ocorrência de práticas tradicionais no espaço público.	63,6%			

Parte dos participantes teceram observações e sugestões. Não foram registradas dificuldades no preenchimento do questionário. Todos os comentários se voltaram propriamente para seu conteúdo. Em alguns deles estavam expressas justificativas para a seleção de determinado conjunto de indicadores em um aspecto; em outros, novos indicadores e um novo aspecto foram sugeridos. Houve ainda comentários que visavam estabelecer orientações de conservação para determinado aspecto ou construíram reflexões sobre sua importância.

Detalhando tais comentários em relação à *Espacialidade*, um dos especialistas enfatizou a importância desse aspecto para o conjunto urbano do Pátio de São Pedro e a necessidade de mantê-lo em suas condições atuais, pois a “substituição de casas por lotes vagos ou a instalação de equipamentos urbanos no pátio, como fontes e esculturas, alteram a espacialidade do conjunto”. Em outro comentário, alertou-se sobre o risco de perda ou alteração dessa espacialidade por meio da ocupação das calçadas por barracas ou da poluição visual.

Quanto ao aspecto 2, *Tipologia edilícia*, foi sugerida a inclusão de outro indicador: “Tipo de coroamento (platibanda ou beiral)”. Outro especialista sugeriu a inclusão do indicador, “Proporções da edificação características da tipologia”. Segundo o especialista, a inclusão desse indicador refletiria a relação de “proporcionalidade, não apenas entre vãos e gabaritos, mas dos elementos da composição entre si”. Por entender que a relação entre gabarito, coberta e cheios e vazios, elementos já contemplados no conjunto de indicadores do aspecto, é que garante a referida proporcionalidade, essa sugestão foi a única a não ser acatada, para evitar o lapso de se medir duas vezes um mesmo atributo.

No aspecto *Pátina do tempo*, foram feitas duas recomendações relacionadas tanto com a conservação, quanto com o julgamento da autenticidade propriamente dito: a primeira referia-se à necessidade de evitar “cores exóticas ou texturas com tintas industriais ou não tradicionais”, e a segunda, à importância de se “identificar o limiar entre a ‘pátina cultural’ (antiguidade expressa na cor e no desgaste dos materiais) e a ‘pátina prejudicial’ (elementos que provocam a degradação do objeto e ameaçam sua integridade física)”. Além disso, um novo indicador foi sugerido: “Alteração na textura e forma dos materiais de revestimentos das fachadas (pedras, argamassas, azulejos) resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo”. Essa sugestão foi entendida como pertinente, pois, como justificou seu proponente, “uma parede revestida com argamassa, mesmo quando lavada e

novamente caiada, pode conservar o seu aspecto de autenticidade, pois a textura, o acabamento, o revestimento originais do tipo edifício, são responsáveis também pela manutenção do seu aspecto de ‘antigo’.”

No aspecto referente a *Usos e práticas sociais*, um novo indicador foi sugerido e acatado: “Ocorrência de práticas sociais compatíveis com o espaço público”.

Por fim, dois dos respondentes levantaram a importância que o mobiliário e outros equipamentos urbanos podem desempenhar na percepção da autenticidade: “Imagine medir a autenticidade a partir dos aspectos da forma do espaço edificado, materiais, tipologia, etc., avaliar o local ‘autêntico’ e ele estar cheio de interferências com os elementos mencionados?”. Assim, foram propostos dois indicadores para esse novo aspecto: “Mobiliário urbano, tais como bancos, lixeiras, postes de iluminação, fontes e gradil, tradicional ou compatível com o conjunto urbano em questão” e “Visibilidade desobstruída do conjunto urbano possibilitada pela ausência de barreiras visuais móveis, como fiação elétrica, placas comerciais ou publicitárias, telefones públicos, bancas de comércio informal, dentre outros”.

Na Parte II do questionário nenhum comentário foi feito.

Na questão B, referente ao nível de perda ou de alteração tolerado em cada aspecto, apenas dois deles precisaram ser repetidos na segunda rodada: *Espacialidade* e *Técnicas e materiais construtivos*. Para o aspecto *Tipologia edilícia*, foi definido como nível de perda ou modificação tolerado o **Pouco**. Aos aspectos *Pátina do tempo* e *Usos e práticas sociais* foi atribuído o nível **Médio**.

Tabela 4: RESULTADOS DA 1ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE II.B					
ASPECTO	Nenhum	Pouco	Médio	Alto	Situação
1) ESPACIALIDADE	36,4%	63,6%			
2) TIPOLOGIA EDILÍCIA		100%			
3) TÉCNICAS E MATERIAIS CONST.		54,5%	45,5%		
4) PÁTINA DO TEMPO		27,3%	72,7%		
5) USOS E PRÁTICAS SOCIAIS		18,2%	72,7%	9,1%	
Legenda: <span style="color: green;">■</span> Repetir na 2ª rodada <span style="color: orange;">■</span> Bom consenso <span style="color: pink;">■</span> Forte consenso					

Na questão C, referente à atribuição dos pesos, três aspectos não atingiram o consenso: *Tipologia edilícia*, *Pátina do tempo* e *Usos e práticas sociais*.

Tabela 5: RESULTADOS DA 1ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE II.C					
ASPECTO	Peso 4	Peso 3	Peso 2	Peso 1	Situação
1) ESPACIALIDADE	100%				
2) TIPOLOGIA EDILÍCIA	63,6%	36,4%			
3) TÉCNICAS E MATERIAIS CONST.	9,1%	81,8%	9,1%		
4) PÁTINA DO TEMPO	9,1%	36,4%	54,5%		
5) USOS E PRÁTICAS SOCIAIS		36,4%	63,6%		
Legenda: <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #C8E6C9; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Repetir na 2ª rodada <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #FFCC80; border: 1px solid black; margin-right: 5px; margin-left: 20px;"></span> Bom consenso <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #FFC0CB; border: 1px solid black; margin-left: 20px;"></span> Forte consenso					

A segunda rodada do questionário foi realizada entre os dias 24 de janeiro e 2 de fevereiro. Apenas os especialistas participantes da primeira rodada foram convidados. Dos onze, apenas um não participou. O índice de abstenção foi de 9,1% muito abaixo, portanto, da marca prevista (entre 20% e 30%) por Wright e Giovinazzo (2000) para essa rodada.

Um novo questionário (ver Anexo 4) foi elaborado, seguindo o mesmo formato do anterior. No início, foram dadas as orientações cabíveis a essa rodada. A Parte I foi novamente voltada para a seleção dos indicadores (novos ou que ainda não tinham atingido consenso na rodada anterior). E a Parte II foi, outra vez, destinada à definição do nível de perda ou alteração tolerado em cada aspecto e do peso cabível para cada um deles. O mesmo anexo com planta e imagens atuais foi fornecido.

Como na primeira rodada, não houve nenhuma dúvida em relação ao preenchimento. Algumas novas questões foram trazidas e serão sumarizadas a seguir.

No aspecto *Tipologia edilícia*, um dos especialistas, ao justificar sua opção por não selecionar o indicador *Coroamento (platibanda ou beiral) característico da tipologia*, afirmou que acredita ser tal indicador redundante, pois em *Cobertas características da tipologia* já se deve presumir o uso de platibanda ou beiral, por serem, no seu entendimento, componentes construtivos dos telhados. Ainda nesse aspecto, foi sugerida uma alteração na redação de um dos indicadores. O que anteriormente estava redigido *Proporção e harmonia na integração de novos elementos, tais como toldos, aparelhos de ar- condicionado, exaustores, medidores e antenas de TV, aos elementos constituintes da tipologia*, poderia passar a ter a seguinte redação: *Proporção e harmonia na integração de novos elementos à tipologia, como dispositivos publicitários, de instalações prediais, toldos e outros*. A sugestão foi entendida como pertinente, pois é mais objetiva e não modifica o sentido da anterior.

Os dois próximos comentários foram relativos a *Mobiliário Urbano*: no primeiro foi construída uma reflexão a respeito de como conciliar a autenticidade do sítio com o mobiliário, no segundo foram tecidas sugestões relacionadas à redação. Sobre o primeiro ponto, o especialista afirmou acreditar ser difícil encontrar “um espaço em que o seu mobiliário original esteja íntegro, ou até mesmo ainda exista”. Por isso, na maior parte das vezes, o julgamento referente à autenticidade nesse aspecto se voltará para o julgamento de sua compatibilidade em relação ao sítio como um todo. Segundo o especialista, o uso de tecnologias adequadas e “o próprio tempo, como fator de desgaste” podem promover uma integração harmoniosa entre mobiliário e sítio. As orientações formais ou de redação a esse aspecto, ambas acatadas, sugeriram a inclusão no primeiro indicador (*Mobiliário urbano, tais como bancos, lixeiras, postes de iluminação, fontes e gradil, tradicional ou compatível com o conjunto urbano em questão*) dos elementos *quiosques e esculturas*, e no segundo (*Visibilidade desobstruída do conjunto urbano possibilitada pela ausência de barreiras visuais móveis, como fiação elétrica, placas comerciais ou publicitárias, telefones públicos, bancas de comércio informal, entre outros*) do elemento *placas de sinalização*.

A última observação, referente ao aspecto *Usos e práticas sociais*, foi também no sentido de auxiliar no entendimento da autenticidade do local quando novas práticas vierem a ser inseridas no seu espaço público: “Elas [novas práticas] não necessariamente precisam ser as mesmas [tradicionais ou antigas], mas devem ter um elo de ligação suficientemente perceptível e lógico, que possa ser reconhecido de forma intersubjetiva dentro do grupo para o qual ele tenha significado”.

Pelas dificuldades de pessoal e recurso inerentes a uma pesquisa dessa natureza, foi estabelecido inicialmente que só seriam realizadas duas rodadas de aplicação do questionário. Dessa forma, não se deixaria de respeitar as características da técnica, ao mesmo tempo que as duas rodadas trariam subsídios suficientes para avaliar sua pertinência em relação ao objetivo inicial, que era a construção do conjunto de indicadores de autenticidade para o Pátio de São Pedro. E foi, de fato, o que aconteceu.

Assim, nessa segunda rodada, além dos critérios de *bom consenso* e *forte consenso*, foi incluído um terceiro, *tendência da maioria*, constatado quando respostas similares atingissem entre 51% e 69%.

Com relação à seleção dos indicadores, cinco atingiram um *bom consenso* nessa rodada, dois atingiram a marca de *tendência da maioria*, sete ficaram abaixo desta última marca, não constando, portanto, do conjunto final de indicadores selecionados para o Pátio de São Pedro. A Tabela 6 sistematiza esses resultados (os indicadores que já haviam atingido consenso na rodada anterior não constam da tabela).

<b>Tabela 6: RESULTADOS DA 2ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE I</b>				
ASPECTO E INDICADORES	Frequência de votação (%)	Tendência da maioria	Bom consenso	Forte consenso
<b>1) ESPACIALIDADE</b>				
Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu entorno.	80%			
<b>2) TIPOLOGIA EDILÍCIA</b>				
Ornatações características da tipologia.	60%			
Coroamento (platibanda ou beiral) característico da tipologia.	50%			
Proporção e harmonia na integração de novos elementos, tais como toldos, aparelhos de ar-condicionado, exaustores, medidores e antenas de TV, aos elementos constituintes da tipologia.	20%			
<b>3) TÉCNICAS E MATERIAIS CONST.</b>				
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cercaduras.	50%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos ornamentos.	50%			
Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.	80%			
<b>4) PÁTINA DO TEMPO</b>				
Alteração na textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.	80%			
Alteração na textura e forma dos materiais de revestimentos das fachadas (pedras, argamassas, azulejos) resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.	70%			
<b>5) MOBILIÁRIO URBANO</b>				
Mobiliário urbano, tais como bancos, lixeiras, postes de iluminação, fontes e gradil, tradicional ou compatível com o conjunto urbano em questão.	80%			
Visibilidade desobstruída do conjunto urbano possibilitada pela ausência de barreiras visuais móveis, como fiação elétrica, placas comerciais ou publicitárias, telefones públicos, bancas de comércio informal, dentre outras.	60%			
<b>6) USOS E PRÁTICAS SOCIAIS</b>				
Usos tradicionais nos edifícios.	10%			
Ocorrência de práticas sociais tradicionais no espaço público.	50%			
Ocorrência de práticas sociais compatíveis com o espaço público.	40%			

Quanto à parte II, em ambas as questões, ou foi atingido um bom ou forte consenso, ou a distribuição de votação permitiu que se atingisse o nível de tendência da maioria.

Na questão B, o nível de perda ou modificação tolerado para a *Espacialidade* foi **Pouco**, atribuído por 70% dos especialistas. O mesmo nível foi indicado para *Técnicas e materiais construtivos* por 60% dos participantes. Já para o aspecto *Mobiliário urbano*, 80% dos especialistas selecionaram com o nível desejado o **Médio**.

Tabela 7: RESULTADOS DA 2ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE II.B					
ASPECTO	Nenhum	Pouco	Médio	Alto	Situação
1) ESPACIALIDADE		70%			
3) TÉCNICAS E MATERIAIS CONST.		60%			
5) MOBILIÁRIO URBANO			80%		
Legenda: <span style="color: green;">■</span> Tendência da maioria <span style="color: orange;">■</span> Bom consenso <span style="color: pink;">■</span> Forte consenso					

Quanto à questão C, ao aspecto *Tipologia edílicia* foi atribuído **Peso 4** por 90% dos participantes, **Peso 3** ao aspecto *Pátina do tempo* por 60% e **Peso 2** aos aspectos *Mobiliário urbano* e *Usos e práticas sociais*, ambos também por 60% dos participantes.

Tabela 8: RESULTADOS DA 2ª RODADA DE APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO - PARTE II.C					
ASPECTO	Peso 4	Peso 3	Peso 2	Peso 1	Situação
2) TIPOLOGIA EDÍLICIA	90%				
4) PÁTINA DO TEMPO		60%			
5) MOBILIÁRIO URBANO			60%		
6) USOS E PRÁTICAS SOCIAIS			60%		
Legenda: <span style="color: green;">■</span> Tendência da maioria <span style="color: orange;">■</span> Bom consenso <span style="color: pink;">■</span> Forte consenso					

Concluídas as rodadas, como se pode constatar, a técnica se adequou de forma amplamente satisfatória ao objetivo proposto. Foi possível selecionar um conjunto de indicadores de autenticidade para o conjunto urbano do Pátio de São Pedro, construídos e validados coletivamente pelos especialistas, como também definir a importância e o peso de cada aspecto isoladamente. O resultado final está sintetizado na Tabela 9.

Tabela 9: RESULTADO FINAL DO CONJUNTO DE INDICADORES DE AUTENTICIDADE DO PÁTIO DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS			
ESPACIALIDADE	Nível de perda tolerado: POUCO	Peso: 4	Espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja
			Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu <b>entorno</b> .
			Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu <b>interior</b> .
TIPOLOGIA EDILÍCIA	Nível de perda tolerado: POUCO	Peso: 4	Gabaritos característicos da tipologia.
			Cobertas características da tipologia.
			Relação cheios e vazios (ritmo dos vãos) característica da tipologia.
			Ornamentações características da tipologia.
			Elementos avarandados característicos da tipologia.
TÉCNICAS E MAT. CONSTRUTIVOS	Nível de perda tolerado: POUCO	Peso: 3	Técnicas e materiais tradicionais utilizados na pavimentação do pátio.
			Técnicas e materiais tradicionais utilizados no revestimento das fachadas.
			Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cobertas.
			Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas esquadrias.
			Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.
PÁTINA DO TEMPO	Nível de perda tolerado: MÉDIO	Peso: 3	Policromia decorrente da presença de pátina nas superfícies exteriores das paredes.
			Policromia decorrente da presença de pátina nas cobertas.
			Alteração na textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.
			Alteração na textura e forma dos materiais de revestimentos das fachadas (pedras, argamassas, azulejos) resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.
MOBILIÁRIO URBANO	Nível de perda tolerado: MÉDIO	Peso: 2	Mobiliário urbano, tais como bancos, lixeiras, postes de iluminação, fontes e gradil, tradicional ou compatível com o conjunto urbano em questão.
			Visibilidade desobstruída do conjunto urbano possibilitada pela ausência de barreiras visuais móveis, como fiação elétrica, placas comerciais ou publicitárias, telefones públicos, bancas de comércio informal, dentre outras.
USOS E PRÁT. SOCIAIS	Nível de perda tolerado: MÉDIO	Peso: 2	Usos compatíveis com a tipologia dos edifícios.

Além disso, não houve nenhuma demonstração de dificuldade em relação ao formato da técnica Delphi ou de desmotivação pela ausência de uma comunicação física e não apenas intermediada pelo instrumento do questionário.

Quanto aos resultados, algumas conclusões podem ser extraídas.

A primeira delas é a importância de que todos os participantes tenham igual conhecimento do arcabouço teórico e metodológico da autenticidade subjacente ao sistema. Na experiência no Pátio de São Pedro, uma pequena quantidade de especialistas não conheceu, antes da aplicação, o referido arcabouço. Não se pode afirmar com segurança, mas é possível que tenha sido essa uma das razões da pequena quantidade de indicadores voltados à dimensão expressiva, relacionada ao aspecto *Usos e práticas sociais*. É provável que tenha predominado o raciocínio dominante no campo da Conservação Urbana, ainda muito focado nas questões de natureza material referentes à autenticidade. Outro fator que pode ter corroborado é o fato de quase totalidade dos participantes ser arquitetos e urbanistas. A inclusão de antropólogos e sociólogos nesse grupo poderia ter redesenhado o resultado.

Todavia, ainda que o resultado possa ter sido condicionado pelo perfil dos especialistas envolvidos, ele não deixa de refletir a realidade do local. Quando se observa o referido bem cultural, a partir do espaço público, tem-se a percepção de que se está diante de um lugar autêntico em termos físico-materiais, e para isso corrobora o fato de as edificações que diretamente conformam o pátio terem mantido sua expressão tipológica, e o pátio, propriamente, enquanto ambiente confinado, não haver perdido sua espacialidade genuína. Tal percepção se confirma quando se cotejam fotos atuais com antigas, do momento de seu tombamento pelo IPHAN. Por outro lado, a vida cotidiana que se desenvolve nesse sítio não corrobora a percepção do autêntico, ao contrário disso, parece não se ajustar a ele. A identificação desse *conflito* ou de uma ausência de *sintonia* entre as dimensões objetiva e expressiva na percepção da autenticidade desse bem revela que nessa relação está envolvida uma tensão.

Com isso se pode constatar que o conjunto de indicadores selecionado para o Pátio de São Pedro não foi capaz de traduzir a relação entre sua dimensão objetiva e a vida que nele se desenvolve. Como essa *vida* é, aparentemente, coadjuvante na percepção da autenticidade, ela foi quase relegada ao esquecimento. Se essa relação estivesse refletida nos indicadores selecionados, deveriam ser incluídos também aqueles que representassem o modo como as

pessoas se apropriam desse sítio, mesmo que essa apropriação não corroborasse positivamente para a percepção da autenticidade do conjunto.

Outro aspecto interessante a se realçar foi o reconhecimento da importância atribuída à *Pátina do tempo* na autenticidade desse conjunto. Todos os indicadores elencados foram selecionados. Quando se considera que grande parte das intervenções nacionais no patrimônio cultural, mais do que manter seu aspecto de antigo, buscam agregar e ele um *valor de novidade* (RIEGL, 1999), por meio da utilização de novos materiais, como tintas e texturas sintéticas, apagando assim a pátina (e também a possibilidade dela ressurgir), esse resultado, de fato, merece ser destacado.

Contribuições inicialmente não previstas surgiram com a realização das rodadas: a sugestão, por parte de alguns participantes, de formas de proceder à conservação dos aspectos de modo a garantir a autenticidade do conjunto. Claramente não é adequada a solicitação de sugestões desse gênero aos especialistas na Etapa 1, pois correria-se o risco de desviar o foco da seleção dos indicadores. Mas, se isso ocorrer espontaneamente, o registro dessas sugestões deve ser realizado. Assim, caso a aplicação do sistema de indicadores do Pátio de São Pedro fosse integralmente realizada, tais sugestões poderiam ser incorporadas às diretrizes de conservação para o bem cultural a serem desenvolvidas na Etapa 3.

A última observação que pode se extraída dos resultados diz respeito à necessidade de que sejam realizadas ao menos três rodadas de questionário, pois, assim, as sugestões incluídas na primeira rodada podem ter um *feedback* adequado. Desse modo, alcança-se um maior grau de certeza de que o resultado reflete de fato o pensamento majoritário do grupo.

Concluída a etapa 1, a partir do conjunto de indicadores selecionado é construído o questionário a ser utilizado na etapa seguinte, quando se procede ao julgamento da autenticidade. Por se tratar de um questionário, as perguntas devem ser a expressão, em forma interrogativa, dos indicadores sobre os quais se pretendem obter informações.

Como as respostas às questões resultam da *percepção* do especialista em campo e não de procedimentos rígidos e objetivos de mensuração, entendeu-se mais apropriada a utilização de proposições qualitativas como alternativas de respostas. Assim, todas as questões devem ser do tipo múltipla escolha com as seguintes alternativas de resposta: *Nenhum, Pouco, Médio, Alto*.

O exemplo abaixo, que utiliza um dos indicadores selecionados para o conjunto urbano do Pátio de São Pedro, ilustra o **formato fixo** que teria a questão e suas alternativas de respostas caso viesse a ser realizada a aplicação da segunda etapa do sistema a esse bem cultural.

Exp.: <b>Qual o nível de perda ou de alteração identificada no (a) espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja?</b>	
Nenhum.....	<input type="checkbox"/>
Pouco.....	<input type="checkbox"/>
Médio.....	<input type="checkbox"/>
Alto.....	<input type="checkbox"/>

### 5.3 Etapa 2: o primeiro momento do processo de validação social

De modo distinto de outras formas de monitoramento do patrimônio cultural que podem prescindir da validação social, quando se discute a autenticidade, todas as *partes envolvidas* diretamente com o bem cultural precisam ser ouvidas, pois os diferentes olhares podem construir distintos quadros a respeito da autenticidade.

Parte-se do pressuposto de que as pessoas que cresceram e vivem num dado local detêm sobre ele um conhecimento profundo, enraizado. A interação com a comunidade vai, também, à procura do significado culturalmente construído para mediá-lo, promovendo, simultaneamente, o aumento da consciência de seus recursos/patrimônio, tanto materiais como imateriais (GOODEY, 2002b). Nesse sentido, essa etapa deve ser vista como um canal de expressão para os vários sentidos que se atribuem ao seu patrimônio (MURTA; GOODEY, 2002), os quais podem ser distintos daqueles atribuídos exclusivamente por especialistas.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Exemplo das diferenças entre os olhares pode ser extraído de uma das pesquisas desenvolvidas no âmbito do já referido SIAC, que teve por objetivo o resgate da história e memória do Istmo de Olinda e Recife. Essa estreita lingueta de terra entre o mar e o rio Beberibe, que no passado ligou as duas cidades, foi um importante reduto de fortificações até o século XVIII e local envolto em rituais da cultura negra e em lendas e mistérios. Com o tempo, sua história foi desaparecendo da memória das pessoas e tornando cada vez mais frágil a identidade desse lugar. Dentre os métodos utilizados na pesquisa para o resgate da história do local, estava o da História oral. Para sua aplicação, foram definidos dois grupos: os velhos moradores do local e os historiadores. Para os moradores, as memórias estavam conectadas com as idéias de caminho entre as duas cidades, moradia, antiga vila de pescadores, local de assombrações e de almas penadas e, mais recentemente, também local de pobreza e violência. Já para os historiadores, o Istmo foi retratado como um lugar do passado, cuja função primordial era a de defesa por meio das fortificações nele construídas desde o século XVI, e de balizamento náutico, pois nele estava

No contato com a comunidade, é necessário, primeiramente, discorrer sobre os objetivos do encontro. Deve-se expor o que é o sistema de indicadores da autenticidade, a que finalidade visa atender e qual a importância da participação dos grupos sociais diretamente envolvidos com o bem cultural nesse processo.

Os moderadores- especialistas devem apresentar o conjunto de indicadores propostos na etapa anterior, justificando a seleção, e convidar os participantes a opinarem. Em seguida, os moderadores devem estimular que novos indicadores sejam sugeridos pelo grupo, com base no conhecimento adquirido com a vivência no sítio. Caso seja uma sugestão consensual ou apoiada pela maioria, deve ser acatada e incluída no conjunto de indicadores proposto pelos especialistas.

Em termos operacionais, diversas técnicas<sup>96</sup> podem ser utilizadas para promover essa interação entre os moderadores e a comunidade. O que deverá condicionar a escolha é o perfil dos grupos sociais envolvidos e sua adequação aos objetivos dessa etapa.

As discussões sobre o processo de validação social serão retomadas mais à frente ao se discorrer sobre a Etapa 4 do sistema. Nesse momento, tratar-se-á também das possíveis dificuldades encontradas para a realização desse processo.

### **5.4 Etapa 3: O julgamento da autenticidade do bem cultural e o cálculo dos índices**

Finalizada a construção do conjunto de indicadores, passe-se à etapa do julgamento da autenticidade e, em seguida, ao cálculo dos índices de perda da autenticidade.

---

localizada a Cruz do Patrão, que também foi lembrada como lugar de fuzilamentos, enterramentos ou mesmo onde eram jogados os corpos dos negros escravos, de cerimônias afro-religiosas e de lendas de mal-assombro. Apesar de ter em comum a ideia das assombrações, são visões muito distintas entre si: na memória dos que lá vivem o istmo é um *lugar do presente*, com memórias do passado e problemas do presente; já na representação dos historiadores, ele é apenas um *lugar do passado*. Para maiores informações sobre a pesquisa, acessar: <http://www.ceci-br.org/istmo/>.

<sup>96</sup> O Grupo Focal (GF) é uma das técnicas passíveis de ser incorporada a essa etapa da pesquisa. Segundo Cruz Neto *et al.* (2002, p. 5), o GF pode ser definido como “uma técnica de Pesquisa na qual o pesquisador reúne, num mesmo local e durante um certo período, uma determinada quantidade de pessoas que fazem parte do público-alvo de suas investigações, tendo como objetivo coletar a partir do diálogo e do debate com e entre eles, informações acerca de um tema específico.”. Segundo esses autores, o GF é uma forma rápida e prática para se pôr em contato com o grupo que se deseja investigar. Em termos práticos, constitui-se em uma discussão informal e de tamanho reduzido, mediada por um profissional capacitado para esse fim, que tem por objetivo colher informações de caráter qualitativo de um grupo que possui determinado perfil.

De modo distinto de grande parte dos sistemas de indicadores, cuja *matéria-prima* (leia-se dados de entrada para o cálculo dos índices) para sua construção se origina de dados oficiais e censitários, nos indicadores de autenticidade o processo de coleta da *matéria-prima* é mais complexo, pois essa ainda precisa ser gerada, e gerada a partir do próprio bem.

Considerando-se o nível de complexidade e especialização inerente a essa etapa, é imprescindível que seja realizada por uma equipe de especialistas, previamente capacitada, e com o devido conhecimento a respeito do sistema de indicadores como um todo, tanto de sua *face* teórica, como de sua *face* operacional.

O julgamento de cada indicador deve resultar de uma opinião consensual da equipe, construída a partir da realização de visitas de campo, do conhecimento técnico de cada especialista e de outras informações sobre o bem cultural que venham a ser necessárias durante o processo.

Concluído o julgamento, já existem os dados necessários para o cálculo dos índices de perda da autenticidade, obtidos por meio de operações matemáticas simples. Nesse momento, aos juízos qualitativos serão atribuídas notas, transformando-lhes em **juízos quantificados**.

As duas subseções que seguem expõem, de forma mais detalhada, como deve ser a estruturação do momento de julgamento da autenticidade e qual o arcabouço matemático construído para o cálculo dos índices de perda da autenticidade.

#### **5.4.1 Julgando a autenticidade de bens culturais**

Como na etapa de construção do conjunto de indicadores, o momento de julgamento da autenticidade precisa ser criteriosamente planejado para que tenha um caráter científico e atinja um nível adequado de independência em relação aos organismos públicos responsáveis pela tutela do bem.

Stovel (2002), baseado na experiência de monitoramento do patrimônio cultural realizada em alguns países ou conduzida pela UNESCO, ICCROM, ICOMOS e IUCN, estabeleceu diretrizes que visam alcançar uma execução bem-sucedida das chamadas missões de monitoramento. Realizadas algumas adequações à luz do foco do sistema de

indicadores proposto pela tese, pode-se considerar que esse conjunto de diretrizes se presta de forma adequada para balizar a operacionalização dessa etapa.

Assim, a primeira decisão referente a esse momento é a formação da equipe de avaliadores. É fundamental que seja exclusivamente composta por especialistas que, preferencialmente, tenham “habilidades e ‘backgrounds’ apropriados para com os sítios que vão visitar.” (STOVEL, 2002, p. 184). Isso porque, esses profissionais, segundo Stovel (2002), por terem um conhecimento maior sobre o sítio, têm uma visão mais acurada para avaliá-lo.

É também importante que a equipe seja constituída por especialistas do campo da Conservação Urbana com formações variadas. Dessa forma, evita-se que o julgamento se concentre na opinião exclusiva de arquitetos e restauradores que, em razão de sua formação, tendem a dar maior atenção à dimensão objetiva da autenticidade.

Constituída a equipe, o próximo passo deve ser o treinamento. A equipe precisa ter conhecimento completo do arcabouço teórico e metodológico que fundamenta o sistema de indicadores da autenticidade, dos procedimentos envolvidos em sua operacionalização e de qual papel desempenha dentro dele. É importante também o conhecimento prévio do questionário, ou seja, do conjunto de indicadores e da modalidade das alternativas de respostas, antes de ir a campo. Além disso, a equipe deve estar ciente de que esse é um processo que precisa envolver discussão, negociação e consenso, pois o grupo deve chegar a um julgamento único a respeito de cada um dos indicadores da autenticidade.

Ao grupo de coordenação, cabe a atribuição de fornecer todas as informações adicionais sobre o bem cuja autenticidade está sendo avaliada, ou seja informações sobre sua história, sua concepção arquitetônica e construtiva, as tradições e práticas culturais que o envolvem, dentre outras.

O questionário deve ser preenchido com base nesse conjunto de informações previamente disponibilizado, no conhecimento técnico de cada especialista e na realização de visitas de campo.

Como as respostas às questões resultam da percepção do grupo e são de natureza qualitativa (nenhum, pouco, médio, alto), é fundamental que cada uma delas esteja acompanhada de uma justificativa detalhada. Desse modo, possibilita-se que, no próximo ciclo de monitoramento, a equipe, tendo ou não a mesma constituição, possua um referencial

empírico sobre o que significou, no julgamento anterior, cada um dos níveis de perda ou alteração. O registro por meio de fotografias e também em vídeo (imagem e som) – este último especialmente importante para captar a dinâmica sociocultural do bem – pode corroborar também para esse fim.

Além do julgamento, a equipe deve concluir sua atividade com a produção de um relatório no qual devem constar recomendações gerais para a conservação de cada um dos aspectos do bem cultural. É importante ressaltar que o objetivo desse relatório não é definir, sistematizar e organizar ações necessárias à conservação do bem, o que deve ser feito em planos de inspeção e conservação (CABRAL, 2007), mas propor diretrizes gerais que balizem as ações de conservação e restauração, considerando-se a manutenção da autenticidade do bem cultural.

Stovel (2002) alerta ainda para o fato de que, mesmo quando o monitoramento leva a conclusões críticas, sua realização deve ter como intuito a colaboração e não a crítica às autoridades responsáveis pelo sítio, pois “[...] censuras e críticas destrutivas não farão a conservação do sítio avançar e devem, portanto, ser evitadas” (STOVEL, 2002, p. 183). Também buscando o respeito e a colaboração mútua, as visitas a campo necessárias ao monitoramento precisam ser previamente planejadas com os organismos responsáveis, que devem ter total conhecimento do objetivo do monitoramento em realização, dos procedimentos envolvidos e quais as informações se esperam obter.

Quanto à periodicidade, propõe-se que o monitoramento seja repetido a cada seis anos, como o define a UNESCO para a apresentação dos relatórios periódicos pelos Estados com bens inscritos na Lista do Patrimônio Mundial. Além disso, o conjunto de indicadores precisa ser revisto periodicamente, pois, assim como a autenticidade, podem sofrer variações no tempo. A periodicidade dessa revisão deve ser determinada pela equipe de coordenação do monitoramento, que precisa ter conhecimento e sensibilidade para detectar as tendências de mudanças no bem em si e no modo como a autenticidade é entendida.

#### **5.4.2 Calculando os índices de perda da autenticidade**

Finalizada a fase de julgamento, para que esta segunda etapa do sistema seja completa, deve-se passar para o cálculo dos índices de perda da autenticidade. Os dados

obtidos por meio do julgamento de cada um dos indicadores constituem a *matéria-prima* para a construção desses índices. Inicialmente, deve-se solicitar aos especialistas que avaliem o nível de perda ou o nível de alteração identificado em cada um dos indicadores selecionados a partir de alternativas qualitativas: *Nenhum, Pouco, Médio, Alto*.

Para o cálculo dos índices, a cada uma dessas alternativas qualitativas foi associada uma nota. Com isso o julgamento qualitativo foi transformado em número, ou, como sucede também no SIT Carta de Risco, os **juízos são quantificados**. Assim, para cada nível de perda foi atribuída uma pontuação num intervalo de 1 a 4: *Nenhuma* igual a 1 (um), *Pouco* igual a 2 (dois), *Médio* igual a 3 (três), *Alto* igual a 4 (quatro).

Com a realização da etapa de julgamento por meio da aplicação do questionário, a cada um dos indicadores terá sido atribuído um nível de perda e, conseqüentemente, uma nota. É com essa informação que se pode calcular o índice de perda da autenticidade para cada um dos aspectos. Para se chegar a um índice geral de perda da autenticidade (a média de todos os aspectos), a essa informação deve-se unir o peso estabelecido pelos especialistas para cada aspecto durante a etapa de construção dos indicadores.

Assim, o índice de perda da autenticidade para um dado bem cultural deve ser calculado em duas etapas.

Primeiro, deve-se calcular o índice de perda da autenticidade para cada um dos aspectos selecionados para o bem cultural objeto de monitoramento. No caso do Pátio de São Pedro dos Clérigos, foram seis os aspectos: Espacialidade, Tipologia edilícia, Técnicas e materiais construtivos, Pátina, Mobiliário urbano e Usos e práticas sociais. Esse primeiro cálculo consiste em uma **média aritmética** das notas atribuídas a cada um dos indicadores do aspecto. No caso do Pátio de São Pedro, para se calcular o índice de perda da autenticidade de seu aspecto Espacialidade, devem ser somadas as notas dos três indicadores e dividir por três. No aspecto Usos e práticas sociais, como é constituído por apenas um indicador, o índice de perda da autenticidade desse aspecto será igual à nota atribuída no julgamento. A fórmula (1) seguinte deve ser utilizada:

$$I_x = \frac{i_1 + \dots + i_n}{N} \quad (1)$$

Em que:

$I_x$  = índice de perda da autenticidade do aspecto x;

$i_1$  = nota do indicador 1;

$N$  = número total de indicadores do aspecto.

O índice geral de perda da autenticidade do bem cultural que se está monitorando resulta da agregação dos índices calculados para cada um dos aspectos multiplicado pelo respectivo peso, previamente definido na etapa 1. A atribuição de pesos distintos aos aspectos é, parafraseando Carley (1985), uma forma de expressar a importância diferencial que cada aspecto desempenha para a autenticidade do bem em questão.

Para calculá-lo agora, uma **média ponderada** deve ser realizada. A fórmula (2) seguinte deve ser usada para a realização desse cálculo:

$$I_a = \frac{(I_1 \times P_1) + (I_2 \times P_2) + \dots + (I_n \times P_n)}{P_1 + P_2 + \dots + P_n} \quad (2)$$

Em que:

$I_a$  = índice geral de perda da autenticidade;

$I_1$  = índice de perda da autenticidade do aspecto 1;

$I_2$  = índice de perda da autenticidade do aspecto 2;

$I_n$  = índice de perda da autenticidade do aspecto n;

$P_n$  = peso do aspecto n.

Tanto o índice de perda da autenticidade de cada um dos aspectos como o índice geral deverão variar entre 1 e 4. Quanto maior for o índice, maior é a perda da autenticidade do bem cultural em questão.

As informações a respeito do nível de perda ou de alteração (Nenhum, Pouco, Médio, Alto) tolerado em cada aspecto para que o conjunto urbano possa ser considerado autêntico, são informações balizadoras da interpretação dos índices dos aspectos.

Ilustrando com o exemplo do Pátio de São Pedro, os especialistas definiram que o nível de alteração tolerado para o aspecto *Tipologia edílicia* é **pouco**. Assim, o índice de perda para esse aspecto deve ser menor ou igual a 2 ( $\leq 2$ ), para que as perdas ou alterações sofridas não afetem a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano. No caso do

aspecto *Pátina do tempo*, o nível de perda tolerado é **médio**, assim o índice de perda desse aspecto precisa ser menor ou igual a 3 ( $\leq 3$ ).

Quanto ao índice geral de perda da autenticidade, pelo seu nível elevado de agregação, uma vez que resulta de uma composição dos índices de todos os aspectos, sua função deve ser, primordialmente, a de servir como referencial de comparação no tempo entre situações passadas e a presente. Assim, o papel que desempenha no sistema é distinto daquele desempenhado pelos índices de perda em cada um dos aspectos, os quais possuem uma capacidade maior de auxiliar no processo de planejamento da conservação do bem cultural.

Por fim, a interface do sistema, ou seja, a ferramenta que possibilita a observação e a interpretação dos resultados obtidos é simples. O programa *Microsoft Excel* presta-se de forma satisfatória ao cálculo dos índices e à construção das planilhas com o resultado final do monitoramento.

#### **5.5 Etapa 4: o segundo momento do processo de validação social**

A última etapa de aplicação do sistema de indicadores proposto é o compartilhamento dos resultados com os grupos sociais diretamente envolvidos com o bem cultural monitorado. Seu objetivo é, ao mesmo tempo, validar os resultados alcançados com o julgamento dos especialistas e discutir, juntamente com a comunidade, as diretrizes gerais de conservação propostas pelos especialistas, considerando-se a autenticidade do bem cultural.

O primeiro ponto a ser explanado deve ser as conclusões geradas por meio do julgamento dos especialistas. Para tanto, devem ser expostas todas as justificativas que fundamentaram a avaliação em cada indicador. Os participantes devem ser estimulados a debater o que foi apresentado.

Em seguida, serão apresentadas as diretrizes de conservação propostas na etapa anterior. Mais uma vez os moderadores- especialistas devem convidar o grupo a analisar o que se está propondo à luz de sua realidade cotidiana e a fazer sugestões. As dificuldades apresentadas pelo grupo em relação à exequibilidade das diretrizes devem ser debatidas e ponderadas, mas deve-se deixar clara a importância de segui-las.

Nessa etapa, é interessante, sempre que possível, que os moderadores façam parte do grupo de especialistas responsável pelo julgamento. Desse modo, os resultados e as diretrizes podem ser expostos sem intermediadores, e as sugestões trazidas pelo grupo podem ser aceitas ou questionadas com maior propriedade.

Como nas etapas anteriores, nessa também estão envolvidos negociação, equilíbrio e, sempre que possível, consenso. Isso porque a adesão da comunidade às diretrizes gerais de conservação é a condição primeira para sua implantação.

É fundamental que se aproveite esse canal de comunicação para aumentar a consciência do grupo a respeito do papel que cada um desempenha na autenticidade do bem cultural em questão e da importância de serem conservadas no tempo todos os aspectos reveladores de sua autenticidade. Nesse sentido, pode-se dizer que esse é um momento, ao mesmo tempo, pedagógico e decisório.

Se por um lado ambas as etapas de validação social previstas nesse sistema são passíveis de ser operacionalizadas por meio de procedimentos simples, por outro, o pleno atendimento aos seus objetivos é normalmente complexo. E é complexo por uma razão fundamental: falta de (re)conhecimento, por parte da comunidade, dos valores e significados culturais imanentes ao bem cultural.

As causas disso fogem ao escopo desta pesquisa, mas não há dúvida de que se devem à ausência de uma *consciência patrimonial*, que está relacionada tanto com o conhecimento adequado da história e cultura do lugar, como com a existência de um sentimento de identificação e pertencimento da comunidade para com o bem cultural.

Em projeto desenvolvido pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI) entre os anos de 2006 e 2007, no mesmo Pátio de São Pedro, visando à produção de material de divulgação turística, foi previsto o envolvimento da comunidade local na elaboração dos produtos por meio da realização de oficinas. Os diversos atores sociais presentes no Pátio de São Pedro (entidades religiosas, moradores, proprietários de bares e restaurantes, gestores municipais) deveriam opinar sobre o conteúdo e a forma do material produzido. Nos relatórios resultantes dessas oficinas, três no total, podem-se perceber claramente as dificuldades por parte da comunidade em se envolver com o projeto.

Na primeira oficina, quando chamada a opinar sobre o projeto proposto, a comunidade reconheceu a importância da divulgação turística do sítio, mas aproveitou o momento para apontar e pedir soluções para os principais problemas do local (o abandono por parte do poder público, a falta de segurança, a deterioração das fachadas das casas, o acúmulo de lixo, dentre outros). No relatório está registrado ainda que os moradores e comerciantes do local manifestaram seu descrédito em relação aos projetos que são apresentados à comunidade, posto que não costumam ser concluídos. Além disso, a comunidade propôs que, ao invés de todos participarem do processo de elaboração do material, fosse instituída uma comissão de acompanhamento com alguns representantes do Pátio de São Pedro, pois preferiam conhecer os produtos do projeto (material de divulgação) depois de prontos.

Por outro lado, ainda conforme o relatório, as oficinas tiveram um papel importante, pois ampliaram o conhecimento da história do Pátio, limitado aos aspectos da história mais recente, ligada à boemia, vivenciada a partir da década de 1960. A constatação desse desconhecimento se deu quando foi realizada a 2ª oficina, na qual a pesquisa histórica foi apresentada e discutida pela comunidade, que se mostrou surpresa com o conteúdo mostrado que apresentava uma face Pátio de São Pedro por eles desconhecida: das manifestações religiosas, dos negros, dos vestígios do urbanismo holandês, da ocupação portuguesa e da riqueza artística do barroco.

Além disso, no final dos trabalhos, quando a equipe coordenadora levantou a necessidade de um monitoramento dos resultados do projeto e de um planejamento de ações voltadas para sua continuidade, tudo conduzido pela comunidade em parceria com os organismos públicos responsáveis pela tutela do bem, o grupo presente acatou a sugestão e se dispôs a pô-la em prática.

Com esse exemplo, pretende-se mostrar que, mesmo sendo muitas vezes difícil a mobilização da comunidade em prol da conservação dos bens culturais, todos os processos que envolvem sua participação auxiliam na construção de um conhecimento mais adequado de seus aspectos históricos e culturais que podem favorecer o fortalecimento dos elos que ligam às pessoas ao bem.

No caso específico desse sistema, o ato de compartilhar com os grupos sociais o julgamento e de fazê-los compreender que a relação que se estabelece entre eles e o bem

cultural é responsável por uma *parcela* significativa do reconhecimento (ou não) da autenticidade desse, tem por si só a potencialidade de realçar o sentimento de identificação cultural.

Face ao exposto, mesmo que as limitações de mobilização e sensibilização sejam inegáveis, em especial quando se considera o contexto nacional, o cumprimento dessa etapa é fundamental. Isso porque, ainda que os objetivos de validação social dos resultados e de discussão das diretrizes de conservação não sejam satisfatoriamente atendidos, o simples ato de discutir autenticidade com a comunidade já garante a essa noção, sempre tão abstrata, um posto no campo da realidade, posto esse imprescindível quando se planeja a conservação dos bens culturais.

#### CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

.....

Neste capítulo, foi proposto todo o arcabouço procedimental necessário à aplicação do sistema de autenticidade dos bens culturais. Ainda que tenha trazido uma série de especificidades, pode-se observar que, no sistema como um todo, foram seguidas as quatro etapas metodológicas para a construção de sistemas de indicadores propostas por Januzzi (2006): i. definição operacional do conceito abstrato; ii. especificação das dimensões do conceito, de modo a torná-lo passível de ser mensurado; iii. obtenção dos dados de entrada; iv. combinação dos dados de entrada para o cálculo dos índices de perda.

Além do cumprimento dessas etapas, nesse sistema foi proposto que o produto final, ao invés de ser a simples tabulação de índices numéricos, transformasse essa “informação em inteligência” (WONG, 2006), isso porque os índices de perda da autenticidade por si só dificilmente forneceriam alguma informação significativa para a ação política (WONG, 2006), pois é a análise dos números e a proposição de diretrizes gerais de conservação que potencializam sua eficácia.

Outra particularidade do sistema a ser destacada é o caráter flexível da operacionalização de cada uma das etapas. Como foi explicitado, distintas técnicas e ferramentas podem ser utilizadas, a depender da disponibilidade dos recursos humanos e financeiros e do perfil dos grupos sociais envolvidos com o bem cultural monitorado. O

fundamental é que seja seguido o encadeamento lógico das etapas e que sejam cumpridos os objetivos de cada uma delas.

Espera-se, assim, que com o sistema proposto um novo caminho para a realização do julgamento da autenticidade dos bens culturais possa ser seguido. E que as avaliações exclusivamente qualitativas, do tipo *absolutamente autêntico* ou *não autêntico*, sejam progressivamente substituídas pelos *juízos quantitativos*, pospostos nesse sistema, e que, principalmente, o subjetivismo das avaliações definitivamente ceda lugar ao intersubjetivismo.

Do mesmo modo que se procedeu com os sistemas de indicadores analisados no Capítulo 2, abaixo é apresentada a tabela que sintetiza a estruturação do sistema proposto a partir dos cinco aspectos elencados por Bellen (2007):

<b>SISTEMA DE INDICADORES DA AUTENTICIDADE DO PATRIMÔNIO CULTURAL</b>	
<b>Esfera</b>	Edifícios individuais, conjuntos e sítios
<b>Escopo</b>	Autenticidade em suas dimensões construtiva, objetiva e expressiva
<b>Tipo de dados</b>	Informações coletadas a partir dos atributos materiais e não materiais do bem cultural
<b>Participação</b>	Especialistas e grupos sociais envolvidos
<b>Interface</b>	Tabelas produzidas em programas do tipo <i>Microsoft Excel</i>

Tabela 10: Aspectos característicos do sistema de indicadores de autenticidade Fonte: Flaviana Lira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Autenticidade: noção polissêmica e complexa. Foi buscando entender seus sentidos e desvendar sua complexidade que esta investigação foi conduzida. Enquanto noção polissêmica, aplicada tanto aos *homens* quanto aos seus *artefatos*, um esforço teórico e metodológico está sendo apresentado no sentido de ampliar a perspectiva dominante na Conservação urbana. Como foi demonstrado, dentro desse campo há uma tendência clara – e indiscutivelmente legítima – de relativizar a noção de autenticidade, ao se vincular seu julgamento ao contexto espaciotemporal no qual o bem se encontra. Atrelada a isso, a noção parece carregar o estigma – igualmente verdadeiro – de complexa, cujo entendimento é difícil de ser precisado. Nesse sentido, discussões mais aprofundadas sobre a autenticidade e sobre as possibilidades de torná-la mensurável, tendo em vista sua aplicação no âmbito do planejamento da conservação, pouco tem avançado.

Frente a esse quadro, mostrava-se latente a busca por novos olhares sobre o assunto, e foi assim que se procedeu. Primeiro, procurou-se compreendê-la do ponto de vista da ética (*autenticidade e homem*), a partir de uma abordagem histórico- filosófica, em seguida do ponto de vista da Teoria e crítica da arte e do Turismo cultural (*autenticidade e artefato humano*).

De olhares fragmentados em um primeiro momento, a olhares que, aos poucos, se cruzavam, se interceptavam, apresentavam solução de continuidade, assim foi sendo construída a teia que, espera-se, tenha possibilitado um aprofundamento e uma compreensão mais adequada do que é autenticidade, e de como pode ser entendida e verificada quando aplicada aos bens culturais.

Assim, enquanto o desafio da *polissemia* era superado com a compreensão dos diversos olhares sobre o tema, começava-se a ter subsídios para enfrentar o da *complexidade*, esse com foco exclusivo na conservação do patrimônio cultural.

Pode-se dizer que o esforço metodológico maior desta pesquisa foi a transformação desse conjunto de informações em um sistema de indicadores de autenticidade, com uma face teórica e metodológica e outra procedimental. Apesar do traço objetivo que o caracteriza, foi necessário um exercício considerável de abstração para sua construção. Todos os sentidos aos quais a noção de autenticidade se aplica, nas distintas áreas de estudo,

precisaram ser cuidadosamente compreendidos, para que deles pudesse ser derivado *um novo olhar*.

Retomando o *arcabouço teórico e metodológico* proposto, a primeira questão que claramente se delineou foi que não era desejável a construção de uma definição fechada para a autenticidade do patrimônio cultural. Ao contrário, deveria ter um caráter flexível, fluido, pois só desse modo seria capaz de refletir a *natureza* da noção. Assim, foram inicialmente estabelecidas balizas gerais para a compreensão da noção em relação aos artefatos artísticos, flexíveis e passíveis de ser adaptadas e alteradas no tempo. Para tanto, foram construídas as quatro premissas, duas com caráter eminentemente teórico, e duas com um rebatimento marcadamente metodológico.

Consolidado esse entendimento de base, a questão da autenticidade passou a ser tratada exclusivamente à luz dos artefatos arquitetônicos e urbanísticos. Com isso, foram propostas as três dimensões da autenticidade do patrimônio cultural: construtiva, objetiva e expressiva. Sem entrar em contradição com a abordagem da UNESCO, o entendimento de autenticidade proposto deu-lhe um novo tratamento, a partir da formulação erguida em uma base teórica mais consistente, rebatida todo tempo com exemplos práticos.

Esse movimento constante entre teoria e prática, ao possibilitar uma compreensão com um nível maior de propriedade sobre a questão, permitiu também demonstrar como a percepção da autenticidade de um bem cultural resulta, invariavelmente, da relação entre aspectos de natureza material e não material.

Como está disposto no início deste documento, enquanto relação, pode envolver harmonia e equilíbrio ou tensão. Pode ser ainda, em alguns casos, facilmente perceptível, enquanto em outros ser apenas insinuada, sendo apreendida apenas por um olhar mais atento e acurado.

Com a experiência de aplicação parcial do sistema ao conjunto urbano do Pátio de São Pedro, pode-se constatar que a representação por meio dos indicadores da relação entre aspectos materiais (dimensão objetiva) e não materiais (dimensão expressiva) na percepção da autenticidade do patrimônio cultural tem suas limitações.

Na verdade, essa é uma limitação que se inscreve numa esfera maior. Ao mesmo tempo que o planejamento da conservação é um mecanismo que precisa lançar mão de

ferramentas objetivas para promover a eficiência e a eficácia das ações voltadas para a salvaguarda, ao tratar de bens culturais, lida, invariavelmente, com uma carga de subjetividade – e, como foi visto, de intersubjetividade – que é inerente à cultura.

Nesse sentido, qualquer ferramenta que busque captar aspectos de natureza não material, inerentes à relação entre o homem e os bens culturais, terá limites. É importante ressaltar que, em certos casos, especialmente quando há uma relação equilibrada entre os aspectos materiais e os não materiais, as limitações dos indicadores em refletir a realidade podem ser reduzidas.

Além disso, como também demonstrou o exemplo do Pátio de São Pedro, ainda que os indicadores sejam instrumentos com grande força de comunicação, pela transparência, clareza e objetividade com que retratam um dado aspecto da realidade, não se pode perder de vista que sua construção está *impregnada* da visão de mundo de quem os elaborou.

Nesse ponto pode-se dizer que dois são os fatores determinantes do êxito de um conjunto de indicadores enquanto instrumento de representação de uma realidade: as especificidades inerentes a cada bem e a composição do grupo de especialistas responsável pela construção dos indicadores. Enquanto a primeira condicionante não pode ser sujeita a qualquer “controle” por parte da equipe responsável pela condução do processo de seleção dos indicadores, atenção especial deve ser dada à segunda, ao se buscar montar um grupo de especialistas aptos a captar as características de natureza material e não-material do bem cultural em questão, bem como as relações que entre elas se dão.

A constatação de limitações não invalida a utilização de indicadores como instrumento de suporte ao planejamento da conservação do patrimônio cultural. Ao menos enquanto não existir outro instrumento capaz de desempenhar o papel de *substituto dos atributos reais* de forma mais fidedigna à realidade mesma, eles continuam sendo fundamentais para a atividade do monitoramento.

Tratando-se agora da *face operacional* do sistema de indicadores, pode-se dizer que o caminho proposto traz subsídios suficientes para operacionalizar a verificação da autenticidade. Mesmo não tendo sido aplicado em sua totalidade, cada uma das suas etapas foi criteriosamente detalhada e, ainda que sejam outras as técnicas adotadas, imprescindível é o respeito ao seu encadeamento lógico e às suas características inerentes: a

intersubjetividade perpassando todo o processo e a tradução dos julgamentos em juízos quantificados.

No que se refere à premissa da intersubjetividade no julgamento da autenticidade, ela pôde ser posta em prática integralmente. Em primeiro lugar, porque a técnica adotada para a construção dos indicadores, o Delphi, possibilitou que a seleção dos indicadores resultasse de um julgamento consensual conduzido, inicialmente, exclusivamente por especialistas. E, segundo, porque para cada etapa de decisão ou julgamento dos especialistas foi associado um momento de validação dos resultados com os grupos sociais diretamente envolvidos com o bem.

Em relação à construção dos juízos quantificados, a proposição de um modelo matemático simples demonstrou ser factível sua formulação a partir de um processo de associação de notas aos julgamentos qualitativos de cada aspecto envolvido na percepção da autenticidade do bem cultural.

Considerando que dados numéricos possibilitam a realização de comparações em termos mais precisos, ao reduzir o peso da subjetividade até então comum a julgamentos sobre a autenticidade de bens culturais, pode-se dizer que o sistema de indicadores proposto permite a realização efetiva do monitoramento. Essa afirmação mostra-se especialmente pertinente quando se leva em consideração que o monitoramento é uma atividade que demanda a comparação no tempo, entre uma situação passada e outra presente.

Portanto, enquanto concepção de um mecanismo, o desafio de verificar a autenticidade do patrimônio cultural pode dizer-se superado. Os procedimentos envolvidos na operacionalização do sistema possibilitaram a construção de um conjunto de indicadores consistente para o Pátio de São Pedro, a despeito das já referidas limitações enquanto instrumento. A partir dessa experiência, não resta dúvida de que sua aplicação a distintos bens será igualmente capaz de possibilitar a construção de indicadores consistentes e coletivamente validados.

Outras dificuldades que poderiam impor-se à utilização do sistema de indicadores de autenticidade na atividade de monitoramento situam-se no âmbito da gestão específica de cada bem cultural. Quando se considera o contexto nacional, possivelmente esses desafios envolveriam a ausência de uma cultura de monitoramento do patrimônio cultural, a predominância de um *modus operandi* nos organismos de proteção que privilegia a ação

reativa em detrimento da conservativa, a dificuldade de sensibilização e mobilização da comunidade em relação às questões concernentes ao patrimônio cultural, dentre outros.

Não há dúvida de que outras questões poderão surgir caso o sistema de indicadores de autenticidade venha a ser aplicado. Por essa razão, o principal eixo de continuidade vislumbrado para esta investigação é o da aplicação do sistema em bem culturais diversos. Certamente, as questões demandadas variariam de um contexto a outro, pois cada bem cultural goza de um *status* absoluto, tanto em relação a suas propriedades internas como às externas. Ainda assim, apenas por meio da aplicação repetida do sistema será possível firmar sua estrutura central e aprimorar sua aplicabilidade.

## REFERÊNCIAS

AALUND, Flemming. Monitoring Heritage Properties. Monitoring Heritage Values in the Environment. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: <[http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2006.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2. ed. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ALLEGRA, Giorgio F. La conservazione del costruito: forma e struttura. 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. 416-421.

AMORIM, Luiz; LOUREIRO, Claudia; NASCIMENTO, Cristiano. Preserving space: towards a new architectural conservation agenda. In: Proceedings 6<sup>th</sup> Internacional Space Syntax Symposium, Istanbul, 2007. Disponível em: <<http://www.spacesyntaxistanbul.itu.edu.tr/papers/longpapers/032%20-%20Amorim%20Loureiro%20Nascimento.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2008.

ANDERSON, Barbara. The Importance of Cultural Meaning in Defining and Preserving Sense of Place. In: TOMLAN, M. (ed.) *Preservation of what, for whom? A critical look at significance*. Ithaca: National Council for Preservation Education, 1998, p. 127-135.

APLIN, Graeme. *Heritage: identification, conservation and management*. Melbourne: Oxford University Press, 2002.

ARANTES, A.A.(Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense/ Secretaria de Educação e Cultura/SEC- Condephaat, 1984.

ARAOZ, Gustavo. A summary of the contributions made by the 1996 Interamerican Symposium on Authenticity in the Conservation and Management of the Cultural Heritage of the Americas. In: MORALES, Francisco J. López (org.). *Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el Patrimonio Mundial de las Américas, San Miguel de Allende, Guanajuato, México, Agosto 24-26, 2005*. Paris: ICOMOS, IUCN, 2007, p. 67- 69.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ASSI, Eman. Searching for the concept of authenticity: implementation guidelines. *Journal of architectural conservation*, Great Britain, vol. 6, n. 3, p. 60-69, 2000.

BALDI, P. *Presentacion de la Mapa de Riesgo*. Roma: ICR, 2005. Disponível em: <<http://www.icr.beniculturali.it/strarch/espanol/approfondimenti/FrameTotale.htm>>. Acesso em: 07 ago. 2006.

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Atlas de sustentabilidade: indicadores municipais para a área de atuação do Banco do Nordeste do Brasil*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2005.

BARDESCHI, Marco Dezzi. Autenticità materiale contro mera analogia formale: due nozioni (e due diverse scelte) in ogni parte del mondo. 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. 132-145.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 4. ed. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

BELLEN, Hans Michael van. *Indicadores de sustentabilidade: uma análise comparativa*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

BENEDETTI, Sandro. Il restauro della facciata di San Pietro: tra comprensione storico-critica e progetto. *Kermes: la rivista del restauro*, Anno 13, N. 37, p. 11-19, 2000.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Tradução de Desidério Murcho *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BOCCARDI, Giovanni. Improving Monitoring for The World Heritage Convention. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: < [http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acesso em: 12 mai. 2006.

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

BOOTH, W. C; COLOMB, G. G.; WILLIAMS, J. M. *A arte da pesquisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAGA, Ingrid. *Desarrollo de una metodología basada en los conceptos de la Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural, para aplicación en centro histórico - "El caso del Centro Histórico de São Luís, Maranhão, Brasil"*. Tese de doutorado (Facultad de Bellas Artes), Universidad Politécnica de Valencia, Espanha, 2004.

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

BRASIL. *Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 30 nov. 1937. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 01 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. *Decreto-Lei nº 80.978 de 12 de dezembro de 1977*. Rio de Janeiro, 12 dez. de 1977. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br> >. Acesso em: 01 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. *Decreto n.º 5040 de 07 de abril de 2004*. Rio de Janeiro, 07 abr. de 2004. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 01 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. *Lei 6.292 de 15 de dezembro de 1975*. Rio de Janeiro, 15 dez. de 1975. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 01 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. *Portaria n.º 10 de 10 de setembro de 1986*. Rio de Janeiro, 10 set. de 1986. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 01 abr. 2006.

\_\_\_\_\_. *Portaria n.º 11 de 11 de setembro de 1986*. Rio de Janeiro, 11 set. de 1986. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 01 abr. 2006.

BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2002.

BURNETT, Kathryn. Patrimônio, autenticidade e história. In: Drummond A., Yeoman I., *Questões de qualidade nas atrações de visitaç o a patrimônio*. São Paulo: Roca, 2006.

CABRAL, Marina Campello. *Plano de inspeção e manutenção para a conservação patrimonial*. Trabalho de graduação (Departamento de Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

CARBONARA, Giovanni; CAMPANELLI, Alessandro Pergoli. Il restauro delle facciate: Grattacielo Pirelli. *Recupero e conservazione*, n. 52, p. 44-55, 2003.

CARBONARA, Giovanni. Restauro e colore della cit : un problema da rivedere. *Rivista di Architettura e Restauro*, Roma: Multigrafica Editrice, n. 1-2, p. 35-52, Anno XI, 1988.

\_\_\_\_\_. Restauro fra conservazione e ripristino: note sui pi attuali orientamenti di método. *Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato Libreria Della Stato, n. 6, p. 43-76, Luglio-Dicembre, 1990.

\_\_\_\_\_. Sul restauro della facciata di S. Pietro in Vaticano. *Tema: tempo materia architettura*, n. 2, p. 12-14, 2001.

\_\_\_\_\_. Tendencias actuales de la restauración en Italia. *Loggia: arquitectura & restauración*, Ano 2, n. 6, p. 12-23, 1998.

\_\_\_\_\_. The integration of the image: problems in the restoration of monuments. 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, 1996.

CARDOSO, Luiz Reinaldo; ABIKO, Alex Kenya; HAGA, Heitor César; INOUE, Kelly Paiva; GONÇALVES, Orestes Marraccini. Prospecção de futuro e Método Delphi: uma aplicação para a cadeia produtiva da construção habitacional. *Ambiente Construído*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 63-78, jul./set. 2005. Disponível em: <<http://heitorhaga.pcc.usp.br/Arquivos/Doc121138.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2008.

CARLEY, Michael. *Indicadores sociais: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CARNEIRO, Ana Rita Sá. Métodos de análise dos bens materiais naturais e culturais visando à conservação. In: ZANCHETTI, S.M.; JOKILEHTO, J. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

CASTRO, Sônia Rabello. *O Estado na Preservação de bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CASTRO, Susana de. Riesgos y peligros: una visión desde la Geografía. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, n. 60, 15 de marzo de 2000. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn-60.htm>>. Acesso em: 13 set. 2006.

CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRADA. *Istmo de Olinda e Recife (home page)*. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/istmo/>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRADA. *Pátio de São Pedro: turismo e tradição popular em Pernambuco (home page)*. Disponível em: <<http://www.patiodesaopedro.ceci-br.org/saopedro/pt/index.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRADA. *Relatório técnico da pesquisa "Divulgação Turística do Pátio de São Pedro dos Clérigos no Recife"*. Olinda: CECI, 2007.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

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

COPPI, R. *Metodologia per la costruzione di modelli di rischio del patrimonio culturale*, en *La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*. Roma: ICR, 2005. Disponível em: <<http://www.icr.beniculturali.it/strarch/espanol/approfondimenti/FrameTotale.htm>>. Acessado em: 06 ago. de 2006.

CRIPPA, Maria Antonieta. *Tecnologie moderne e restauro: il caso Pirelli*. *Arkos*, n. 7, p. 9-11, 2004.

CRUZ NETO, Otávio; MOREIRA, Marcelo Rasga; SUCENA, Luiz Fernando Mazzei. Grupos focais e pesquisa social qualitativa: o debate orientado como técnica de investigação. In: *XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*, Ouro Preto, 04- 08 nov. 2002. Disponível em: <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com\\_JUV\\_PO27\\_Neto\\_texto.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com_JUV_PO27_Neto_texto.pdf)>. Acessado em: 05 fev. 2008.

CURY, Isabelle. (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 3 ed. Brasília: IPHAN, 2000.

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

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. *Direito Administrativo*. 15 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

DOGLIONI, Francesco. *Stratigrafia e restauro: tra conoscenza e conservazione dell' architettura*. Trieste: Edizioni Lint, 1997.

DROSTE, Bernard von; BERTILSSON, Ulf. Authenticity and world heritage. In: LARSEN, Einar K. (org.). *Nara Conference on Authenticity*. UNESCO, ICCROM, ICOMOS: Japão, 1995.

DUTTON, Denis. Authenticity in art. In: LEVINSON, Jerrold (org.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2003. Disponível em: <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>. Acessado em: 01 out. 2006.

ELIAS, N. *Sobre o Tempo*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

FERNANDES, Edésio; RUGANI, Jurema M. (Org.). *Cidade, memória e legislação: a preservação do patrimônio na perspectiva do direito urbanístico*. Belo Horizonte: IAB - MG, 2002.

FERRARA, Alessandro. *Reflective authenticity - rethinking the project of modernity*. London: Routledge, 1998.

FERREIRA, Rosilda Arruda. *A Pesquisa Científica nas Ciências Sociais: Caracterização e Procedimentos*. Recife: Editora da UFPE, 1998.

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

FIGUEIREDO, Diva Maria. *O monumento habitado - a preservação de sítios históricos na visão dos moradores e na visão dos arquitetos especialistas. O caso do Parnaíba*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

FIGUEIREDO, Margareth. *Espelho do tempo - conservação da autenticidade do espaço público dos conjuntos patrimoniais edificados: o caso do centro histórico de São Luís*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

FONSECA, Marília Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ -MINC- IPHAN, 1997.

FURTADO, Fátima. Os processos de Monitoramento, Avaliação e Controle de Projetos. In: ZANCHETTI, S.M. ; JOKILEHTO, j. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

GANAU, Joan. Invention and authenticity in Barcelona's Barri Gòtic. *Future Anterior*, Vol. III, n. 2, p. 10-23, Winter 2006.

GARCÍA, José Manoel Barros. La Pátina: visión actual del concepto. *R & R: Restauración & Rehabilitación*, Espanha, n. 48, p. 70-75, 2001.

GEORGE, Alexander B.; BENNET, Andrew. *Case studies and theory of development in the Social Sciences*. Cambridge, Massachusetts: MIR Press, 2004.

GILES, Thomas Ransom. *Dicionário de filosofia: termos e filósofos*. São Paulo: EPU, 1993.

GOODEY, Brian; MURTA, Stela Maris. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. In: MURTA, Stela Maris & ALBANO, Celina (org.). *Interpretar o Patrimônio. Um Exercício do Olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Território Brasilis, 2002.

GOODEY, Brian. Interpretação e comunidade local. In: MURTA, Stela Maris & ALBANO, Celina (org.). *Interpretar o Patrimônio. Um Exercício do Olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Território Brasilis, 2002.

GOODEY, Brian. Olhar Múltiplo na Interpretação de Lugares. In: MURTA, Stela Maris & ALBANO, Celina (org.). *Interpretar o Patrimônio. Um Exercício do Olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Território Brasilis, 2002.

GOODMAN, Nelson. Art and authenticity. In: DUTTON, Denis (org.). *The forger's art: forgery and the philosophy of art*. Berkeley, California: University of California Press, 1983.

GUIMARAENS, Cêça. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUSMÃO, Mariana Buarque Ribeiro de. *Proposta de norma certificável para gestão da conservação de sítios históricos*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

GYIMÓTHY, Szilvia; JOHNS, Nick. Desenvolvendo o papel da qualidade. In: Drummond A., Yeoman I.(org.). *Questões de qualidade nas atrações de visitaçào a patrimônio*. São Paulo: Roca, 2006.

HARGROVE, Cheryl. Authenticity in cultural heritage tourism. *Forum journal: the journal of the National Trust for Historic Preservation*, Massachusetts, Vol. 18, n. 1, p. 45-52, 2003.

HARVEY, William Robert. *Authenticity and experience quality among visitors at a historic village*. Dissertação de mestrado (Master of Science In Forestry), 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. 2006.

HEATH, Kingston Wm. *The patina of place: the cultural weathering of a New England industrial landscape*. Tennessee: The University of Tennessee Press, 2001.

HEYNEM, Hilde. Questioning authenticity. *National Identities*, Vol. 3, n. 3, p. 287-300, 2006.

HIDAKA, Lúcia Tone Ferreira. *A essência do existir:: um estudo sobre a conservação da autenticidade tipológica de áreas históricas patrimoniais. O caso do Centro Histórico de Belém do Pará*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

HILL, Steve; CABLE, Ted T. The concept of authenticity: implications for interpretation. *Journal of interpretation*, Vol. 11, n. 1, p. 55-65, 2006.

ICOMOS AUSTRÁLIA. *The Burra Charter*, 1999. Disponível em: <<http://www.icomos.org/australia/burra.html>>. Acesso em 11 fev. 2009.

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](http://www.icomos.org/docs/san_antonio.html) >. Acesso em: 17 out. 2006.

ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO. *Carta del Rischio*. Roma: ICR, 2005. Disponível em: < <http://www.icr.beniculturali.it/rischio00.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2007.

ITO, Nabuo. Authenticity: inherent in cultural heritage in Asian and Japan. In: LARSEN, Einar K. (org.). *Nara Conference on Authenticity*. UNESCO, ICCROM, ICOMOS: Japão, 1995.

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*, Vol. 9, n. 4, p. 353-371, 2004.

JANNUZZI, Paulo de Martino. *Indicadores sociais no Brasil: conceitos, fontes de dados e aplicações*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2006.

JOÃO PAULO II. *Veritatis Splendor*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1993.

JOHNSON, Jim. Rebuilding of a historic Polish town: retroversion in action. *Journal of architectural conservation*, Great Britain, Vol. 6, n. 2, p. 63-71, 2000.

JOKILEHTO, Jukka; KING, Joseph. Authenticity and conservation: reflections on the current state of understanding. In: *Authenticity and integrity in an African context: expert meeting, Great Zimbabwe, Zimbabwe, 26-29 May 2000*. Paris: UNESCO, 2001.

JOKILEHTO, Jukka. Aspetti dell'autenticità. *Topos e progetto*, Italia, n.2, p. 117-127, 2000.

\_\_\_\_\_. Comments on the Venice Charter with illustrations. Rome: ICOMOS, 1995. Disponível em: <<http://www.international.icomos.org/venicecharter2004/jokilehto.pdf>>. Acesso em: 20 jul. de 2006.

\_\_\_\_\_. Conceitos e idéias sobre conservação. In: ZANCHETTI, S.M.; JOKILEHTO, J. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

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

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

KAYO, Eduardo Kazuo; SECURATO, José Roberto. Método delphi: fundamentos, críticas e vieses. *Cadernos de Pesquisa em Administração*, São Paulo, v. 01, n. 4, 1º sem./1997. Disponível em: <<http://www.ead.fea.usp.br/cad-pesq/arquivos/c4-art5.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2008.

KELLEHER, Michael. Images of the past: historical authenticity and inauthenticity from Disney to Times Square. *CRM: the journal of heritage stewardship*, United States, Vol. 1, n. 2, p. 6-19, 2004.

KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

LACERDA, Norma. Os valores da estruturas ambientais urbanas. In: ZANCHETTI, S.M.; JOKILEHTO, J. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

LAMPARELLI, Celso. Sujeito, objeto, conhecimento. *Cadernos de Pesquisa do LAP*, São Paulo: FAUUSP, 1996.

LARSEN, Knut Einar (ed.). *Nara conference on authenticity – proceedings*. Japan: UNESCO/ ICCROM/ ICOMOS, 1995.

LIRA, Flaviana B.. *Bairro do Recife: o patrimônio cultural e o Estatuto da Cidade*. Trabalho final de graduação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

LIRA, Flaviana B.; PONTUAL, Virgínia. Is conciliation of the old and the new possible? *City & Time*, vol. 2, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2005/CT-2005-43.pdf>>. Acessado em 30 mar. 2009.

LORETTO, Rosane P. *Relatório técnico: Sobre os objetos e objetivos da conservação: o caso das instalações elétricas da Basílica da Penha no Recife*. Olinda: CECI, 2008.

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

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

MANIACI, Alessandra. Autenticità: limiti e problematiche del progetto di conservazione. 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. 396-401.

MAPSTONE, Bruce. The Importance of Clear Objectives for Monitoring World Heritage Area Sites. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: <  
[http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acessado em 12 mai. 2006.

MARCONI, Paolo. Consenza storica e progetto. *Bollettino D'arte*, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1984.

MARCONI, Paolo. Sul restauro della facciata di S. Pietro in Vaticano. *Tema: tempo materia architettura*, n. 2, p. 23-25, 2001.

MARINO, Bianca Gioia. Autenticità e percezione dei valori immateriali. 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. 380-393.

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

MATERO, Frank, G. Loss, compensation, and authenticity: the contribution of Cesare Brandi to architectural conservation in America. *Future Anterior*, Vol. IV, n. 1, p. 44-57, Summer 2007.

MEDEIROS, Marcelo. Questionários: recomendações para formatação. *Textos para discussão*, Brasília: IPEA, n. 1063, 2005. Disponível em: <  
[http://www.ipea.gov.br/pub/td/2005/td\\_1063.pdf](http://www.ipea.gov.br/pub/td/2005/td_1063.pdf) >. Acessado em 15 fev. 2008.

MEILAND, Jack W. Originals, copies and aesthetic value. In: DUTTON, Denis (org.). *The forger's art: forgery and the philosophy of art*. Berkeley, California: University of California Press, 1983.

MEIRELLES, Hely Lopes. *Direito administrativo brasileiro*. 16. ed. atual. pela Constituição de 1988, 2ª tiragem. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1991.

MILLET, Vera. *A teimosia das pedras: um estudo sobre a proteção do patrimônio ambiental urbano*. Olinda: Prefeitura de Olinda, 1988.

MIRANDA, Jorge Morales. O Processo de Comunicação na Interpretação. In: MURTA, Stela Maris & ALBANO, Celina (org.). *Interpretar o Patrimônio. Um Exercício do Olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Território Brasilis, 2002.

MORENO-NAVARRO, Antoni González. Restaurar es reconstruir. A propósito del nuevo Monasterio de Sant Llorenç de Guardiola de Berguedà. *E-rph*, n. 1, p. 160-175, Diciembre 2007.

MUÑOZ, Tomás G. *El cuestionario como instrumento de investigación/ evaluación*. Almendralejo: 2003. Disponível em: <[http://personal.telefonica.terra.es/web/medellinbadajoz/sociologia/El\\_Cuestionario.pdf](http://personal.telefonica.terra.es/web/medellinbadajoz/sociologia/El_Cuestionario.pdf)>. Acessado em 15 fev. 2008.

MYRBERG, Nanouschka. False monuments? on antiquity and authenticity. *Public Archaeology*, Vol. 3, n. 3, p. 151-161, 2004.

PANERAI, PHILIPPE. *Análise Urbana*. Tradução de Francisco Leitão; revisão técnica de Sylvia Ficher. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

PEREIRA, Luz Valente. *A leitura da imagem de uma área urbana como preparação para o planejamento/ação de sua reabilitação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1996.

PETZET, Michael. Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites. In: ICOMOS 14<sup>th</sup> 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. 2008.

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

\_\_\_\_\_. Restoration from the perspective of humanities. 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, 1996, 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, 1996, p. 366-371.

PONTUAL, Virgínia. A gestão da conservação integrada. In: ZANCHETTI, S.M.; JOKILEHTO, J. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

\_\_\_\_\_. A referência cultural e o planejamento da conservação integrada. In: ZANCHETI, S.M.; JOKILEHTO, J. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI-Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

PONTUAL, Virgínia; ZANCHETI, Silvio; LAGO, Anna Elizabeth; LIRA, Flaviana; MILFONT, Magna; HARCHAMBOIS, Mônica; CABRAL, Renata; PICCOLO, Rosane. Metodologia para identificação e autenticação do patrimônio cultural. *Textos para Discussão - Série 3 - Identificação do patrimônio cultural*, CECI, Olinda, V.23, 2008. Disponível: <<http://www.ceci-br.org/novo/www/admin/arquivos/1/16627705164865ffad9e141.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

PÓRRECA, Lúcia Maria. *Monitoramento ambiental*. Brasil: IBAMA, 2000. Disponível em : <<http://www.ibama.gov.br/siucweb/guiadechefe/guia/t-1corpo.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

RIEGL, A. *El culto moderno a los monumento*. Tradução de Ana Pérez López. Madri: Editora Visor, 1999.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROWNEY, Barry. *Charters and the ethics of conservation - a cross-cultural perspective*. Tese de doutorado (Doctor of Philosophy), School of Architecture, Landscape Architecture and Urban Design, Centre for Asian and Middle Eastern Architecture (CAMEA), University of Adelaide, 2004. Disponível em: <<http://thesis.library.adelaide.edu.au/public/adt-SUA20050202.180441/index.html>>. Acesso em: 11 set. 2006.

RUSKIN, John. *The seven lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, 1989.

SALVO, Simona. Il restauro del grattaciolo Pirelli: la risposta italiana a una questione internazionale. *Arkos: scienza e restauro dell'architettura*, Vol. 6, n. 10, p. 64-71, 2005.

SANT'ANA, Paulo Henrique de Melo. *Análise prospectiva de tecnologias de energia: avaliação e análises de uma consulta Delphi com especialistas do Brasil*. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em Engenharia Mecânica), Faculdade de Engenharia Mecânica, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <[http://www.fem.unicamp.br/~jannuzzi/documents/Mestrado\\_Paulo.pdf](http://www.fem.unicamp.br/~jannuzzi/documents/Mestrado_Paulo.pdf)> . Acesso em 15 jan. 2008.

SCIFONI, Simone. Patrimônio Mundial: do ideal humanista à utopia de uma nova civilização. *Espaço e Tempo*, São Paulo: GEOUSP, nº 14, 2003.

SCHIFFER, Sueli. Monitoring the Conservation of Historical through a Participatory Process. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO,

2004. Disponível em: < [http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acesso em: 12 mai. 2006.

SLOGGETT, Robyn. The truth of the matter: issues and procedures in the authentication of artwork. *Art antiquity and law*, Vol. 5, n. 3, p. 295-303, 2000.

SELFSLAGH, Bénédicte. Monitoring World Heritage: a view from a world heritage committee delegate. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: < [http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acessado em. 12 mai. 2006.

STONER, Joyce Hill. Looking at art: the conservator's view. *IFAR journal*, Vol. 9, n. 2, p. 28-31, 2007.

STOVEL, Herb. An Advisory Body View of the Development of Monitoring for World Cultural. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: < [http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acesso em: 12 mai. 2006.

\_\_\_\_\_. An overview of emerging authenticity and integrity requirements for world heritage nominations. In: MORALES, Francisco J. López (org.). *Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el Patrimonio Mundial de las Américas, San Miguel de Allende, Guanajuato, México, Agosto 24-26, 2005*. Paris: ICOMOS, IUCN, 2007, p. 61- 66.

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

\_\_\_\_\_. Monitoramento para o gerenciamento e conservação do patrimônio cultural. In: ZANCHETTI, S.M. ; JOKILEHTO, j. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

\_\_\_\_\_. The Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage, Riga, Latvia, October 2000. *Conservation and management of archaeological sites*, Vol. 4, n. 4, p. 241-244, 2001.

\_\_\_\_\_. Working towards the Nara Document. In: LARSEN, Einar K. (org.). *Nara Conference on Authenticity*. UNESCO, ICCROM, ICOMOS: Japão, 1995.

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

TINOCO, Jorge E. L.; PICCOLO, Rosane; ARAÚJO, Roberto A. D.; PESSOA, Luciana N.; SILVA, Gilmar C. *Relatório técnico: A Iluminação da Basílica de N. S. da Penha*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2008.

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.

TOURTELLOT, Jonathan B. El turismo: la más grave amenaza o el mayor benefactor del Patrimonio Mundial. *Patrimonio Mundial*, n. 47, octubre, p. 54-60, 2007.

UNESCO. *Algunas reflexiones sobre autenticidad*. Paris: World Heritage Centre, 2003.

\_\_\_\_\_. *Convenção do Patrimônio Mundial*. Paris: World Heritage Center, 1972. Disponível em: < <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> >. Acesso em: 12 mai. 2006.

\_\_\_\_\_. *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. 2006.

\_\_\_\_\_. *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Centre, 2008. Disponível em: < <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf> >. Acesso em: 3 abr. 2006.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporanea 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.

VON HOOFF, Herman. Monitoring and Reporting in The Context of The World Heritage Convention and its Application in Latin America and the Caribbean. In: ICCROM; UNESCO (org.). *Monitoring World Heritage*. Vicenza, Itália: ICCROM, UNESCO, 2004. Disponível em: < [http://whc.unesco.org/documents/publi\\_wh\\_papers\\_10\\_en.pdf](http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_10_en.pdf) >. Acesso em: 12 mai. 2006.

WEIL, Phoebe. A Review of the History and Practice of Patination. 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, 1996.

WONG, Cecilia. *Indicators for urban and regional planning: the interplay of policy and methods*. The RTPi Library series. Nova Iorque: Routledge, 2006.

WORSLEY, Lucy. Changing notions of authenticity: presenting a castle over four centuries. *International journal of heritage studies: IJHS*, Vol. 10, n. 2, p. 129-149, 2004.

WRIGHT, James T. Coulter; GIOVINAZZO, Renata Alves. Delphi - uma ferramenta de apoio ao planejamento prospectivo. *Cadernos de Pesquisa em Administração*, São Paulo, v. 01, n. 12, 2º trim./2000. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/tematicas/futuro/projeto/delphi.pdf>. Acesso em 15 jan. 2008.

YIN, ROBERT K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Tradução de Daniel Grassi. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZANCHETI, Silvio; DOURADO, Catarina; CAVALCANTI, Fábio; Lira, Flaviana; PICCOLO, Rosane. Da autenticidade nas cartas patrimoniais ao reconhecimento de suas dimensões na cidade. *Textos para Discussão - Série 3 - Identificação do patrimônio cultural*, CECI, Olinda, V.28, 2008. Disponível: <<http://www.ceci-br.org/novo/www/admin/arquivos/1/166455296048cbb9fece8b6.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

ZANCHETI, Silvio; LIRA, Flaviana; SILVA, Aline F., BRAGA, ANNA C.; GAMEIRO, Fabiana. A patina na cidade. *Textos para Discussão - Série 1 - Gestão da conservação urbana*, CECI, Olinda, V.31, 2008. Disponível: <<http://www.ceci-br.org/novo/www/admin/arquivos/1/1810262876494a64391de9a.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

ZANCHETI, Silvio; LIRA, Flaviana; SILVA, Aline F., BRAGA, ANNA C.; GAMEIRO, Fabiana. The patina of the city. *City & Time*, vol. 2, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-48.pdf>>.

ZANCHETI, Silvio; DOURADO, Catarina; CAVALCANTI, Fábio; Lira, Flaviana; PICCOLO, Rosane. From authenticity in the heritage charters to recognition of their dimensions in the city. In *5º Seminário Internacional sobre Conservação Urbana*, 2007, Recife. Caderno de resumos do 5º Seminário Internacional sobre Conservação Urbana. Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2007.

ZANCHETI, S.M. ; JOKILEHTO, j. (org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. CECI- Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura*. 5. ed. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martis de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



## ANEXO 1: Questionário piloto para verificação da autenticidade do Pátio de São Pedro dos Clérigos

### INSTRUÇÕES PARA PREENCHIMENTO DO QUESTIONÁRIO

- a. Esse questionário foi elaborado para verificação da autenticidade de conjuntos urbanos que são, de acordo com a Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972), “grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência”.
- b. O foco central deste questionário são os edifícios que compõem o conjunto urbano. Todavia, também estão incluídas questões sobre o espaço urbano no qual o conjunto está inserido.
- c. Nesta pesquisa a verificação da autenticidade de conjuntos urbanos deve considerar exclusivamente os elementos dos edifícios que estão diretamente em contato com o espaço público, que são a **coberta** e a **superfície das fachadas**. Em razão desse entendimento não estão incluídas nesse questionário questões voltadas para avaliação do espaço interno desses edifícios.
- d. A avaliação da autenticidade exige a comparação da situação atual com um dado momento passado, que deverá ser considerado o **marco zero da autenticidade**. O objetivo da definição desse marco é situar as condições arquitetônicas e urbanísticas mais gerais do bem e de seu entorno naquele momento da história. É a partir do conhecimento de tais características, que o respondente deverá responder às questões relativas à autenticidade do conjunto urbano hoje.
- e. O questionário deve ser preenchido com base na observação direta do conjunto, por meio de visitas ao local, que deverá ser, primordialmente, percorrido a pé. Como suporte também são fornecidas, em arquivo anexo, imagens do conjunto urbano em questão no momento considerado marco zero da autenticidade e no momento atual.
- f. O especialista, ao responder às questões, pode ainda se basear em seu conhecimento prévio sobre aspectos arquitetônicos, construtivos e históricos envolvidos na concepção do conjunto em questão.
- g. Ao se responder às questões trazidas por este questionário, não se deve perder a idéia de conjunto. Nas questões de 1 a 13 é solicitado que se avalie o nível de perda de autenticidade do conjunto urbano em relação a uma série de aspectos. Nas questões de 14 a 23 é solicitado que se avalie o nível de perda de autenticidade do espaço urbano onde o conjunto urbano está localizado em relação a outro conjunto de aspectos.
- h. As questões de 1 a 23 têm cinco alternativas e apenas uma resposta. A marcação da alternativa escolhida deve seguir o seguinte padrão:
- Exp.: Não há perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....
- i. A questão 24 tem duas alternativas e apenas uma resposta. A marcação da alternativa escolhida deve seguir o seguinte padrão demonstrado no item h.
- j. j. A questão 25 envolve respostas de múltipla escolha e, caso julgue necessário, um campo para respostas abertas. No caso da múltipla escolha, é possível selecionar mais de uma resposta, devendo a marcação da(s) alternativa(s) escolhida(s) deve seguir o seguinte padrão demonstrado no item h.

(responder ao final do preenchimento do questionário)

**Para o preenchimento deste questionário você se baseou em:**

- Imagens fornecidas pela equipe       Imagens fornecidas pela equipe e visitas de campo

## QUESTIONÁRIO PARA AVALIAÇÃO DA AUTENTICIDADE DO PÁTIO DE SÃO PEDRO

### *Parte I: A materialidade do conjunto*

#### A) Os edifícios

##### A1) Ocupação do lote

Considere que os conjuntos urbanos são formados por edifícios individuais que adquiriram unidade e integração entre eles e com o meio em que estão inseridos.

Qual o nível de perda de autenticidade do conjunto urbano em relação aos seguintes aspectos?

1. Existência de construções anexas aos edifícios que compõem o conjunto.

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

##### A2) Coberta

Considere que os conjuntos urbanos são formados por edifícios individuais que adquiriram unidade e integração entre eles e com o meio em que estão inseridos.

Qual o nível de perda de autenticidade do conjunto urbano em relação aos seguintes aspectos?

2. Cobertas dos edifícios que compõem o conjunto.

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

##### A3) Fachada

Considere que os conjuntos urbanos são formados por edifícios individuais que adquiriram unidade e integração entre eles e com o meio em que estão inseridos. Qual o nível de perda de autenticidade do conjunto urbano em relação aos seguintes aspectos?

### *I. Textura da fachada*

3. **Alteração da textura da fachada dos edifícios que compõem o conjunto (substituição do tipo de revestimento antigo ou original).**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

### *II. Inserção de novos elementos na fachada*

4. **Presença de caixa para aparelho de ar- condicionado, *splits*, medidores, exaustores e antenas de TV nos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

5. **Presença de placas comerciais ou publicitárias nos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

6. **Presença de toldos nos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

### *III. Aspectos volumétricos*

**7. Perfil edificado dos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

**8. Relação entre cheio e vazios nos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

**9. Coroamento dos edifícios que compõem o conjunto (substituição de beiral por platibanda ou vice-versa).**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

### *IV. Elementos constituintes: esquadrias*

**10. Esquadrias externas dos edifícios que compõem o conjunto.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

***V. Elementos constituintes: cercaduras*****11. Cercaduras externas dos edifícios que compõem o conjunto.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

***VI. Elementos constituintes: varandas, balcões e outros*****12. Elementos avarandados dos edifícios que compõem o conjunto.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

***VII. Elementos constituintes: ornamentos*****13. Ornamentos presentes nas fachadas dos edifícios que compõem o conjunto.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

## C) Espaço urbano

Considere que os bens culturais, sejam eles monumentos individuais ou conjuntos urbanos, juntamente com o pavimento e o céu delimitam formalmente as três dimensões do espaço urbano. Transformações em qualquer dos aspectos que conformam cada uma dessas dimensões, ao modificar a configuração do espaço urbano, afetam, em diferentes medidas, a percepção da autenticidade dos bens culturais.

**Qual o nível de perda de autenticidade do espaço urbano onde o conjunto urbano está localizado em relação aos seguintes aspectos?**

*(para efeito dessas questões, o espaço urbano a ser considerado é aquele conformado pelas vias às quais o conjunto urbano está diretamente conectado)*

### C.1. Dimensão x: o pavimento

#### 14. Desenho das vias diretamente conectadas ao conjunto.

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

#### 15. Forma das calçadas diretamente conectadas ao conjunto.

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

#### 16. Tipo de material de pavimentação das vias e calçadas.

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

**17. Tipo de material de pavimentação das calçadas.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

**C.2. Dimensão y: massa vegetal, mobiliário e edificações****18. Composição da massa vegetal.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

**19. Tipo do mobiliário urbano (desenho e função).**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

**20. Lacuna no espaço urbano preenchida com novo edifício com tipologia (implantação e gabarito) semelhante à existente.**

- Não houve perda.....
- Pouca perda.....
- Média perda.....
- Alta perda.....
- Não sabe.....

21. **Lacuna no espaço urbano preenchida com novo edifício com tipologia (implantação e gabarito) distinta da existente.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

### ***C.3. Dimensão z: skyline***

22. ***Skyline* visível a partir dos caminhos que levam ao conjunto urbano (considerar exclusivamente as vias diretamente ligadas ao conjunto em questão).**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

23. ***Skyline* visível a partir do interior do conjunto urbano.**

Não houve perda.....

Pouca perda.....

Média perda.....

Alta perda.....

Não sabe.....

---

*Parte II: A expressividade do conjunto*

---

**24. Você considera o conjunto urbano em questão autêntico?**

Sim..... (vá para questão 25)

Não..... (concluído o preenchimento do questionário)

**25. Qual(is) fator(es) abaixo listado(s) favorece(m) sua percepção sobre a autenticidade do conjunto urbano em questão?**

*(Se necessário, assinale mais de uma alternativa)*

Valor artístico.....

Valor histórico.....

Aparência antiga.....

Harmonia entre suas partes.....

Integração entre o conjunto e o meio urbano.....

Manutenção de usos e modos de vida tradicionais.....

Outros.....

Se assinalou a alternativa *Outros*, liste a seguir quais:

Se assinalou mais de uma alternativa na **Questão 25**, ordene-as segundo sua importância. Caso tenha levantado novos fatores, inclua no ordenamento.

---

***Espaço destinado a críticas e sugestões sobre o questionário***

---

*(As críticas e sugestões podem ser sobre a totalidade do questionário ou sobre questões específicas. Caso sejam sobre as questões, favor indicar o respectivo número)*

**ANEXO 2:** Quadro- síntese dos comentários feitos pelos especialistas participantes da aplicação piloto do questionário (ver Anexo 1) para a verificação da autenticidade do Pátio de São Pedro dos Clérigos.

**Respondente 1**

1. As fotos fornecidas não foram suficientes. O preenchimento do questionário revelou que, especialmente as questões sobre tipos de materiais e sobre o *skyline*, precisam ser respondidas *in situ*;
2. Não há necessidade de que as imagens atuais fornecidas sejam apenas aquelas tiradas a partir do mesmo ângulo das imagens do marco zero da autenticidade. Quando não houver imagens do bem cultural no momento do marco zero da autenticidade, o especialista tem condições, com base em seu conhecimento prévio, de responder a questão.

**Respondente 2**

1. O conjunto de imagens deve ser de boa qualidade. O maior número possível de fotos deve ser fornecida ao respondente para que se tenha uma maior de segurança ao responder as questões;
2. Colocar no cabeçalho de cada questão as imagens necessárias para respondê-la.

**Respondente 3**

1. Ainda que a base para a avaliação tenha sido imagens previamente fornecidas, as respostas ao questionário normalmente tomam como suporte algum conhecimento prévio sobre o conjunto urbano avaliado, bem como algum conhecimento sobre modos de construir tradicional;
2. A percepção da autenticidade nunca vai estar desatrelada da massa envoltória do conjunto. Esta massa é responsável pelo contorno, pelo limite, pelos edifícios, pelo traçado urbano, enfim, pela forma do conjunto. Ou seja, o *skyline* tem um grande peso na “medição” da autenticidade do conjunto

urbano;

3. No quadro em que se pede para informar se o questionário foi respondido em função das “Imagens fornecidas pela equipe” ou das “Imagens fornecidas pela equipe e visitas de campo” não seria oportuno incluir também a opção “imagens fornecidas pela equipe e conhecimento prévio sobre o conjunto urbano em questão”?

#### **Respondente 4**

1. A verificação da autenticidade dos conjuntos urbanos a partir de sua superfície visível é insuficiente por dois motivos: i. a cobertura e a superfície das fachadas são componentes que sistematicamente são substituídos ao longo da vida de qualquer edificação para a manutenção de sua utilidade e integridade estrutural (“utilitas” e “fimitas” de Vitruvio); ii. a autenticidade de qualquer obra arquitetônica (ou conjunto arquitetônico) está relacionada à sua espacialidade e às suas técnicas e materiais construtivos.

**ANEXO 3:** 1ª rodada do Questionário para seleção do conjunto de indicadores de autenticidade do Pátio de São Pedro dos Clérigos, Recife, Pernambuco.

### INSTRUÇÕES PARA PREENCHIMENTO DO QUESTIONÁRIO

- a. Este questionário tem por objetivo a construção de indicadores de autenticidade para o conjunto urbano constituído pelo Pátio de São Pedro – estando aí incluídos a Igreja de São Pedro dos Clérigos e o casario –, localizado na cidade do Recife, Pernambuco. Para efeitos deste questionário, a delimitação do Pátio coincidirá com a poligonal de tombamento do IPHAN (ver mapa em arquivo anexo).
- b. Por conjunto urbano entende-se grupo de construções isoladas ou reunidas, localizados em áreas urbanas, caracterizados pela unidade compositiva alcançada por meio de uma integração harmoniosa entre seus componentes arquitetônicos, destes com a paisagem, ou ambos.
- c. A questão central do questionário é a **construção de indicadores** de autenticidade para o Pátio de São Pedro. A avaliação da autenticidade por meio de tais indicadores corresponde a uma etapa posterior.
- d. Este questionário está exclusivamente voltado para a construção de **indicadores de autenticidade verificáveis a partir do espaço urbano**. Por esta razão, não serão incluídas nesta fase questões voltadas para a avaliação do espaço interno dos edifícios componentes do conjunto urbano em questão.
- e. O questionário deve ser preenchido com base no conhecimento que o especialista já possui sobre o Pátio de São Pedro. Como suporte também são fornecidas, em arquivo anexo, imagens atuais do local.
- f. Ao responder às questões, o especialista pode ainda se basear em seu conhecimento prévio sobre aspectos arquitetônicos, construtivos e históricos envolvidos na concepção do conjunto.
- g. O questionário está organizado em duas partes, sendo fundamental que se siga a ordem apresentada.
- h. Na Parte I, solicita-se ao especialista que selecione por meio de quais indicadores a autenticidade do Pátio de São Pedro deve ser verificada. Será fornecida uma seleção prévia de **indicadores agrupados a partir de cinco aspectos**: i. Espacialidade; ii. Tipologia edilícia; iii. Técnicas e materiais construtivos; iv. Pátina; v. Usos e práticas sociais. Os especialistas podem ainda sugerir outros indicadores ou mesmo outros aspectos que julguem ser relevantes.
- i. Na Parte II é, primeiramente, solicitado ao especialista que atribua, a partir de uma escala definida, o nível de perda ou de alteração tolerado em cada aspecto para que o conjunto urbano possa ser considerado autêntico. Em seguida, solicita-se que assinale, também a partir de uma escala definida, qual peso deve ser atribuído a cada um deles ao se calcular a autenticidade do Pátio de São Pedro.
- j. As questões da Parte I podem ter mais de uma resposta. A marcação das alternativas escolhidas deve seguir o seguinte padrão:
- Exp.: ASPECTO X
- Indicador x1  
 Indicador x2  
 Indicador x3  
 Indicador x4  
 Indicador xn
- k. As questões B e C da Parte II só terão uma resposta. A marcação da alternativa escolhida deve seguir o seguinte padrão:
- Exp. 1: ASPECTO X
- Nenhum.....  
Pouco.....  
Médio.....  
Alto.....
- Exp. 2: ASPECTO X
- Peso 4  Peso 3  Peso 2  Peso 1

## QUESTIONÁRIO PARA CONSTRUÇÃO DOS INDICADORES DE AUTENTICIDADE DO PÁTIO DE SÃO PEDRO

### *Parte I*

#### **A) Construção dos indicadores**

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

##### **A1) Aspecto 1: Espacialidade**

- Espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja.
- Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **entorno**.
- Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **interior**.

**Sugestões:**

##### **A2) Aspecto 2: Tipologia edilícia**

- Gabaritos característicos da tipologia.
- Cobertas características da tipologia.
- Relação cheios e vazios (ritmo dos vãos) característica da tipologia.
- Ornamentações características da tipologia.
- Elementos avarandados característicos da tipologia.

**Sugestões:**

**A) Construção dos indicadores**

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

**A3) Aspecto 3: Técnicas e materiais construtivos**

- Técnicas e materiais tradicionais utilizados na pavimentação do pátio.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados no revestimento das fachadas.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cobertas.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas esquadrias.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cercaduras.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos ornamentos.
- Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.

**Sugestões:**

**A4) Aspecto 4: Pátina**

- Policromia decorrente da presença de pátina nas superfícies exteriores das paredes.
- Policromia decorrente da presença de pátina nas cobertas.
- Alteração na textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio ocasionadas pelo uso contínuo e pelo intemperismo.

**Sugestões:**

**A) Construção dos indicadores**

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

**A5) Aspecto 5: Uso e práticas tradicionais**

- Usos tradicionais nos edifícios.
- Usos compatíveis com a tipologia dos edifícios.
- Ocorrência de práticas tradicionais no espaço público.

**Sugestões:**

***Outras observações***

---

*(Utilizar este espaço para fazer comentários gerais ou complementar as observações sobre as questões da Parte I)*

*Parte II*

B) Considere os cinco aspectos levantados na Parte I e outros que possam ter sido incorporados no preenchimento do questionário. Qual o *nível de perda ou alteração tolerado* em cada um desses aspectos para que o conjunto urbano do Pátio de São Pedro possa ser considerado autêntico?

<b>1) Espacialidade</b> Nenhum..... <input type="checkbox"/> Pouco..... <input type="checkbox"/> Médio..... <input type="checkbox"/> Alto..... <input type="checkbox"/>	<b>2) Tipologia edilícia</b> Nenhum..... <input type="checkbox"/> Pouco..... <input type="checkbox"/> Médio..... <input type="checkbox"/> Alto..... <input type="checkbox"/>	<b>3) Técnicas e mat. construti.</b> Nenhum..... <input type="checkbox"/> Pouco..... <input type="checkbox"/> Médio..... <input type="checkbox"/> Alto..... <input type="checkbox"/>
<b>4) Pátina</b> Nenhum..... <input type="checkbox"/> Pouco..... <input type="checkbox"/> Médio..... <input type="checkbox"/> Alto..... <input type="checkbox"/>		<b>5) Usos e práticas tradicion.</b> Nenhum..... <input type="checkbox"/> Pouco..... <input type="checkbox"/> Médio..... <input type="checkbox"/> Alto..... <input type="checkbox"/>

Caso tenha sugerido outros aspectos, atribua o nível de perda ou alteração tolerado:

--

C) Considere agora que cada um dos aspectos desempenha uma importância distinta na percepção da autenticidade do conjunto urbano em questão. Qual peso deve ser atribuído a cada um deles ao se calcular a autenticidade do Pátio de São Pedro?

<b>1) Espacialidade</b> Peso 4 <input type="checkbox"/> Peso 3 <input type="checkbox"/> Peso 2 <input type="checkbox"/> Peso 1 <input type="checkbox"/>	<b>Escala de Pesos</b> <b>Peso 4</b> ( <i>fundamental importância</i> ) <b>Peso 3</b> ( <i>grande importância</i> ) <b>Peso 2</b> ( <i>média importância</i> ) <b>Peso 1</b> ( <i>pouca importância</i> )
<b>2) Tipologia edilícia</b> Peso 4 <input type="checkbox"/> Peso 3 <input type="checkbox"/> Peso 2 <input type="checkbox"/> Peso 1 <input type="checkbox"/>	
<b>3) Técnicas e materiais construtivos</b> Peso 4 <input type="checkbox"/> Peso 3 <input type="checkbox"/> Peso 2 <input type="checkbox"/> Peso 1 <input type="checkbox"/>	
<b>4) Pátina</b> Peso 4 <input type="checkbox"/> Peso 3 <input type="checkbox"/> Peso 2 <input type="checkbox"/> Peso 1 <input type="checkbox"/>	

Caso tenha sugerido outros aspectos, atribua o peso:

--

**ANEXO 4:** 2ª rodada do Questionário para seleção do conjunto de indicadores de autenticidade do Pátio de São Pedro dos Clérigos, Recife, Pernambuco.

### INSTRUÇÕES PARA PREENCHIMENTO DO QUESTIONÁRIO

---

- a. Este questionário corresponde à segunda rodada de questões cujo objetivo é a construção de indicadores de autenticidade para o conjunto urbano constituído pelo Pátio de São Pedro – estando aí incluídos a Igreja de São Pedro dos Clérigos e o casario –, localizado na cidade do Recife, Pernambuco.
- b. Como na primeira rodada, sua questão central continua sendo a **construção de indicadores de autenticidade para o Pátio de São Pedro verificáveis a partir do espaço urbano**. A avaliação da autenticidade por meio de tais indicadores não é parte do escopo desse questionário.
- c. O questionário deve ser preenchido com base no conhecimento que o especialista já possui sobre o Pátio de São Pedro. Como suporte será novamente fornecido arquivo anexo com planta e imagens atuais do local.
- d. Ao responder às questões, o especialista pode ainda se basear em seu conhecimento prévio sobre aspectos arquitetônicos, construtivos e históricos que estejam relacionados à concepção do conjunto.
- e. Esta rodada tem **dois objetivos**: **i.** incluir aspectos ou indicadores sugeridos pelos especialistas durante a primeira rodada e **ii.** repetir as questões que ainda não atingiram o nível de consenso.
- f. Como na primeira rodada, o questionário está organizado em duas partes, sendo fundamental que se siga a ordem apresentada.
- g. Na Parte I, solicita-se ao especialista que selecione por meio de quais indicadores a autenticidade do Pátio de São Pedro deve ser verificada. Além dos cinco aspectos presentes no primeiro questionário (Espacialidade, Tipologia edilícia, Técnicas e materiais construtivos, Pátina e Usos e práticas tradicionais), outro foi incluído: **Mobiliário urbano**. Além disso, foram incluídas novas possibilidades de indicadores referentes à Tipologia edilícia, Pátina e Usos e práticas tradicionais, conforme sugestões dadas pelos especialistas.
- h. Na Parte I, os indicadores que já atingiram o nível de consenso, e não devem ser novamente votados, estão grafados na **cor cinza**. Os indicadores que ainda não atingiram o nível de consenso estão grafados na **cor preta**. Logo abaixo deles, há a **indicação da frequência de votação** nesse indicador na primeira rodada. Essa informação deve auxiliar o especialista na decisão de manter ou não sua resposta anterior, considerando a tendência do grupo.
- i. Ainda na Parte I, a seleção dos indicadores do aspecto Mobiliário urbano deve seguir o mesmo padrão da primeira rodada do questionário.
- j. A Parte II segue a mesma lógica da anterior. As questões que já atingiram o nível de consenso estão grafadas na cor cinza e a resposta final se encontra destacada. Naquelas em que o consenso ainda não foi atingido, está disponibilizada a distribuição da frequência de votação da rodada anterior ao lado de cada alternativa.

## QUESTIONÁRIO PARA CONSTRUÇÃO DOS INDICADORES DE AUTENTICIDADE DO PÁTIO DE SÃO PEDRO

### Parte I

#### A) Construção dos indicadores

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

##### A1) Aspecto 1: Espacialidade

Espacialidade resultante da relação compositiva entre pátio, casario e igreja.

Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **entorno**.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 54,5% do total de participantes)*

Espacialidade resultante da relação entre o Pátio de São Pedro e o meio urbano em que se insere, perceptível a partir de seu **interior**.

##### Comentários:

##### A2) Aspecto 2: Tipologia edilícia

Gabaritos característicos da tipologia.

Cobertas características da tipologia.

Relação cheios e vazios (ritmo dos vãos) característica da tipologia.

Ornamentações características da tipologia.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 54,5% do total de participantes)*

Elementos avarandados característicos da tipologia.

Coroamento (platibanda ou beiral) característico da tipologia.

Proporção e harmonia na integração de novos elementos, tais como toldos, aparelhos de ar- condicionado, exaustores, medidores e antenas de TV, aos elementos constituintes da tipologia.

##### Comentários:

## A) Construção dos indicadores

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

### A3) Aspecto 3: Técnicas e materiais construtivos

Técnicas e materiais tradicionais utilizados na pavimentação do pátio.

Técnicas e materiais tradicionais utilizados no revestimento das fachadas.

Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cobertas.

Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas esquadrias.

Técnicas e materiais tradicionais utilizados nas cercaduras.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 54,5% do total de participantes)*

Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos ornamentos.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 54,5% do total de participantes)*

Técnicas e materiais tradicionais utilizados nos elementos avarandados.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 63,6% do total de participantes)*

#### Comentários:

### A4) Aspecto 4: Pátina do tempo

Policromia decorrente da presença de pátina nas superfícies exteriores das paredes.

Policromia decorrente da presença de pátina nas cobertas.

Textura e forma das pedras utilizadas na pavimentação do pátio resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.

*(frequência de votação na 1ª rodada: 63,6% do total de participantes)*

Textura e forma dos materiais de revestimento das fachadas (pedras, argamassa, azulejos) resultante do desgaste produzido pelo uso contínuo e pelo intemperismo.

#### Comentários:

**A) Construção dos indicadores**

Quais indicadores devem ser utilizados para se verificar a autenticidade do Pátio de São Pedro enquanto conjunto urbano?

**A5) Aspecto 5: Mobiliário urbano**

- Mobiliário urbano, tais como bancos, lixeiras, postes de iluminação, fontes e gradil, tradicional ou compatível com o conjunto urbano em questão.
- Visibilidade desobstruída do conjunto urbano possibilitada pela ausência de barreiras visuais móveis, como fiação elétrica, placas comerciais ou publicitárias, telefones públicos, bancas de comércio informal, dentre outras.

**Comentários:****A6) Aspecto 6: Uso e práticas sociais**

- Usos tradicionais nos edifícios.  
*(frequência de votação na 1ª rodada: 27,6% do total de participantes)*
- Usos compatíveis com a tipologia dos edifícios.
- Ocorrência de práticas sociais tradicionais no espaço público.  
*(frequência de votação na 1ª rodada: 63,6% do total de participantes)*
- Ocorrência de práticas sociais compatíveis com o espaço público.

**Comentários:****Outros comentários**

*(Utilizar este espaço caso queira fazer comentários gerais ou complementar as observações sobre as questões da Parte I)*

## Parte II

B) Considere os cinco aspectos levantados na Parte I e outros que possam ter sido incorporados no preenchimento do questionário. Qual o *nível de perda ou de alteração tolerado* em cada um desses aspectos para que o conjunto urbano do Pátio de São Pedro possa ser considerado autêntico?

<p><b>1) Espacialidade</b></p> <p>(36,4%) Nenhum.....<input type="checkbox"/></p> <p>(63,6%) Pouco.....<input type="checkbox"/></p> <p>(0%) Médio.....<input type="checkbox"/></p> <p>(0%) Alto.....<input type="checkbox"/></p>	<p><b>2) Tipologia edílicia</b></p> <p>Nenhum</p> <p><u>Pouco</u></p> <p>Médio</p> <p>Alto</p>	<p><b>3) Técnicas e mat. construti.</b></p> <p>(0%) Nenhum.....<input type="checkbox"/></p> <p>(54,5%) Pouco.....<input type="checkbox"/></p> <p>(45,5%) Médio.....<input type="checkbox"/></p> <p>(0%) Alto.....<input type="checkbox"/></p>
<p><b>4) Pátina</b></p> <p>Nenhum</p> <p>Pouco</p> <p><u>Médio</u></p> <p>Alto</p>	<p><b>5) Mobilário urbano</b></p> <p>Nenhum.....<input type="checkbox"/></p> <p>Pouco.....<input type="checkbox"/></p> <p>Médio.....<input type="checkbox"/></p> <p>Alto.....<input type="checkbox"/></p>	<p><b>6) Usos e práticas sociais</b></p> <p>Nenhum</p> <p>Pouco</p> <p><u>Médio</u></p> <p>Alto</p>

C) Considere agora que cada um dos aspectos desempenha uma importância distinta na percepção da autenticidade do conjunto urbano em questão. Qual peso deve ser atribuído a cada um deles ao se calcular a autenticidade do Pátio de São Pedro?

<p><b>1) Espacialidade</b></p> <p><u>Peso 4</u>    Peso 3    Peso 2    Peso 1</p>	
<p><b>2) Tipologia edílicia</b></p> <p>(63,6%) Peso 4 <input type="checkbox"/>    (36,4%) Peso 3 <input type="checkbox"/>    (0%) Peso 2 <input type="checkbox"/>    (0%) Peso 1 <input type="checkbox"/></p>	
<p><b>3) Técnicas e materiais construtivos</b></p> <p>Peso 4    <u>Peso 3</u>    Peso 2    Peso 1</p>	
<p><b>4) Pátina</b></p> <p>(9,1%) Peso 4 <input type="checkbox"/>    (36,4%) Peso 3 <input type="checkbox"/>    (54,5%) Peso 2 <input type="checkbox"/>    (0%) Peso 1 <input type="checkbox"/></p>	
<p></p>	<p><b>Escala de Pesos</b></p> <p>Peso 4 (<i>fundamental importância</i>)</p> <p>Peso 3 (<i>grande importância</i>)</p> <p>Peso 2 (<i>média importância</i>)</p> <p>Peso 1 (<i>pouca importância</i>)</p>
<p><b>6) Usos e práticas sociais</b></p> <p>(0%) Peso 4 <input type="checkbox"/>    (36,4%) Peso 3 <input type="checkbox"/>    (63,6%) Peso 2 <input type="checkbox"/>    (0%) Peso 1 <input type="checkbox"/></p>	