

Ruminações Recentes: Reforma/ Reciclagem/ Restauo

usjt

arq.urb

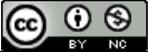
número 35| set - dez de 2022

Recebido: 20/10/2022

Aceito: 20/11/2022

DOI:

<https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi35.629>



Carlos Eduardo Dias Comas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. ccomas@uol.com.br

Palavras-chave:

Herança,
Patrimônio,
Monumento.

Keywords:

Heritage,
Patrimony,
Monument

Resumo

Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza, mas um patrimônio pode se desvalorizar, e a reforma se faz para que o patrimônio se revalorize. A reforma requalifica a forma. A reciclagem requalifica a função em dimensão simbólica, operacional, espacial e técnica, separadamente ou em conjunto. A reforma é o modo construtivo padrão do Ocidente ao longo da história. Mas a obra reformada não difere da obra nova enquanto instrumento a serviço de um programa prosaico em uma situação dada, nem enquanto bem de raiz que tem custo e proporciona benefício, eventualmente constituindo objeto de deleite estético. Este artigo apresenta exemplos que se enquadram, ao menos em parte, nesse tipo especial de reforma que é o restauro, e discute casos de intervenções em monumentos, a partir do argumento de que bens culturais não são reproduzíveis.

Abstract

Every constructed building is a patrimony in the broadest sense of heritage, legacy, and wealth, but heritage can be devalued, and renovations are carried out so that inheritance is revalued. The reform reclassifies the form. Recycling reclassifies the function in a symbolic, operational, spatial, and technical dimension, separately or together. Reform is the West's default constructive mode throughout history. But the renovated work does not differ from the new work as an instrument at the service of a prosaic program in each situation, nor as a root good that has a cost and provides benefits, eventually constituting an object of aesthetic delight. This article presents examples that fit, at least in part, this special type of reform that is restoration, and discusses cases of interventions in monuments, based on the argument that cultural assets are not reproducible.

Palabras clave:

Herencia,
Patrimonio,
Monumento.

Resumen

Todo edificio construido es patrimonio en el sentido más amplio de patrimonio, legado y riqueza, pero el patrimonio se puede desvalorizar, y se rehabilita para que el patrimonio se revalorice. La reforma reclasifica la forma. El reciclaje reclasifica la función en una dimensión simbólica, operativa, espacial y técnica, por separado o en conjunto. La reforma es el modo constructivo predeterminado de Occidente a lo largo de la historia. Pero la obra renovada no se diferencia de la obra nueva como instrumento al servicio de un programa prosaico en una situación dada, ni como un bien raíz que tiene un costo y brinda beneficios, constituyéndose eventualmente en objeto de deleite estético. Este artículo presenta ejemplos que se ajustan, al menos en parte, a este tipo especial de reforma que es la restauración, y analiza casos de intervenciones en monumentos, bajo el argumento de que los bienes culturales no son reproducibles.

A Bíblia diz que o arquiteto do universo concluiu a obra em seis dias, a partir do nada. Educado à sua imagem e semelhança, o arquiteto cá na terra prefere projetar do mesmo jeito. A forma que lhe apraz é a forma nova, que lhe sai sabida e armada da cabeça criativa, como Atena. Mais abaixo na cadeia disciplinar está o trabalho de reforma, coisa de leigos desavisados ou profissionais sem a têmpera do arquiteto demiurgo, que aceitam trabalho que se contrata cheio de constrangimento. O dicionário define reforma como operação para dar melhor forma a uma construção, correção, emenda. Em termos latos implica demolição e substituição de partes assim como ampliação, puxado ou anexo. Reforma evoca expediente, parcimônia e mesquinaria tanto quanto superficialidade e frivolidade, na melhor hipótese um divertimento.

Mas isso foi ontem. Os tempos mudam. E o bolso tendo razões que a razão reconhece, reforma está deixando de ser palavra feia há pelo menos uns quarenta anos. Quando o mundo tomou consciência de uma crise energética e começou a se fortalecer uma onda conservadora, preservacionista, retrô. Desejo, gosto e necessidade frequentemente entrando em parceria, a onda rolou em paralelo à obsolescência de fábricas e equipamentos face às transformações em curso da tecnologia e do capital. Pruitt-Igoe foi demolido então, assinalando para muitos o fim do ideário progressista do movimento moderno. Não é que o novo tenha perdido o seu lustro, ou que tenha cessado o uso e a expansão do repertório formal do movimento moderno. É a reforma que subiu em apreço.

O arquiteto refrescou a memória e recordou que a reforma é coisa antiga, economicamente sensata ao menos desde a conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja, reciclagem simbólica e operacional de arquitetura sacra. O Pantheon é o exemplo ilustre de reforma anônima com descendência igualmente ilustre. Fachadista competente, como atestam o Palazzo Rucellai e Santa Maria Novella em Florença, Alberti não teve nenhum problema em fazer de uma igreja gótica o Templo Malatestiano de Rimini, reciclagem primariamente simbólica. Em termos de arquitetura civil, a construção da Biblioteca Laurenziana em fundações pré-existentes por Michelangelo foi aperitivo para a praça do Campidoglio e a remodelação dos seus palácios administrativos góticos. Que na sequência, século XVIII, se converteram em museu aberto ao público; adaptação similar se estendeu aos Uffizi de Vasari. A realeza sempre foi chegada a canteiros simultâneos. Luís XIV preferiu morar no

castelo de Versalhes em ampliação que no Louvre renovado pela controversa colunata de Perrault. No outro lado do Canal da Mancha, Robert Adam embelezou mansões senhoriais rurais como Syon House e ganhou fama e fortuna. Emulando o Giovanni Rucellai cliente de Alberti, que juntara oito casas modestas para constituir o híbrido de residência patriciana e banco da família, John Soane amalgamou três e fez morada em Londres com escritório e galeria de arte privada, reciclada mais tarde como museu de si mesma. O Museu do Louvre inicia com a reciclagem de palácio real já reciclado antes para usos variados; o Banco da Inglaterra e a Biblioteca Nacional da França, com a reciclagem de mansões aristocráticas. Seu incessante processo de renovação, acréscimo e restauro se intensificou no século XIX e persiste até hoje, alimentado, entre outras razões, pela necessidade de qualificar condições de conforto e segurança que poderia se chamar de reciclagem técnica. Entre os arquitetos do Banco estão Soane e Herbert Baker; entre os da Biblioteca, Henri Labrouste e Michel Roux-Spitz. A sala de leitura e os depósitos de livros em ferro de Labrouste se destacam entre os elementos da composição desenvolvida ao longo do tempo no "quadrilátero Richelieu", oposta à ideia de harmonização estética integradora em cada fase de reforma. Os exemplos de reforma moderna podem ser raros mas importam, como a vila Church de Le Corbusier e a Banca Popolare di Verona de Carlo Scarpa. Ou a casa de vidro de Pierre Chareau.

A lista está longe de ser exaustiva, mas evidencia o calibre da linhagem a que pode se filiar a reforma tardo-moderna. E deixa claro que reforma e reciclagem são cara e coroa da mesma moeda. Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza, mas um patrimônio pode se desvalorizar, e a reforma se faz para que o patrimônio se revalorize. A reforma requalifica a forma. A reciclagem requalifica a função em dimensão simbólica, operacional, espacial e técnica, separadamente ou em conjunto. As intervenções envolvendo museus são conspícuas. Paris tem as pirâmides do Louvre de I. M. Pei e o Museu Picasso que Roland Simounet instalou com delicadeza no Hôtel Salé barroco. Em Madri, Rafael Moneo joga com a analogia na ampliação do Prado e na conversão do Palácio de Villahermosa em Museu Thyssen-Bornemisza. José Luis Iñigo de Ozongo, Antonio Vaquez de Castro e Ian Ritchie justapõem elevadores transparentes à massa do Hospital de San Carlos para mudá-lo em Centro de Arte Reina Sofia. Jean Nouvel o amplia como Museo Nacional reiterando o contraste franco e explícito de materiais e volume. Herzog & de Meuron preferem atenuar o contraste no Centro de Arte

Caixaforum. A massa da velha usina de eletricidade se recorta, suspende e coroa com matéria distinta de tom coordenado, integrando uma caixa que parece levitar. Em Los Angeles, Silvetti e Machado reestruturam a Villa Getty e seu entorno fazendo da reconstrução menosprezada um êxito de crítica. Frank Gehry não foi menos feliz ao mexer em depósito e garagem da polícia que tinha uma loja de ferragens nos anos 1940. A sede temporária do MOCA virou endereço permanente, o Geffen Contemporary.

Brasileiro, não posso deixar de registrar a Fábrica da Pompéia do SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo, o centro cultural e esportivo que Lina Bo Bardi conjurou re-aproveitando fábrica de tambores do início do século XX: galpões de tijolo à vista, telhados de barro e vidro em oposição espetacular a torres novas e herméticas de concreto bruto. Paulo Mendes da Rocha opta por acordo de cor entre o tijolo original da Pinacoteca do Estado de São Paulo e o aço pintado que assinala sua revisão e complementação da obra eclética. A discrição da matéria nova é maior ainda no bloco minimalista de vidro e aço que introduz galeria de arte, biblioteca e passagem pública na base da sede corporativa da FIESP (Federação de Indústrias do Estado de São Paulo), marco moderno dos anos 1970. Para variar, a contraposição surge forte na acomodação de capela cristalina estruturalmente ousada dentro das ruínas de galpão da Oficina Cerâmica Francisco Brennand no Recife.

Em Buenos Aires, a firma Manteola/ Petchersky/ Sánchez Gómez/ Santos, Solsona/ Viñoly responde pela remodelação descontraída e até psicodélica da casa matriz do Banco Municipal de Buenos Aires; mais tarde, pela conversão dos moinhos e silos de Dorrego em moradia idiossincrática. O casarão eclético popular frente ao mítico Riachuelo foi a matéria prima para a sede da Fundación Proa e suas galerias, obra dos arquitetos Caruso Torricella Architetti. O casarão eclético luxuoso frente à barranca de San Isidro foi a matéria prima para a casa-galeria de um colecionador elaborada por Clorindo Testa. A revitalização comercial de edifícios utilitários obsoletos como mercados e armazéns portuários é especialidade norte-americana, ilustrada precocemente por Joseph Esherick- o Ghirardelli Square em San Francisco- e por Benjamin Thompson- o Faneuil Hall Marketplace em Boston e o South Street Seaport em Nova York. Puerto Madero impressiona pelo tamanho e pela facilidade com que autores vários transformaram os armazéns portuários de outrora em receptáculos multifuncionais.

Sensibilidade clássica e sensibilidade romântica

A reforma prestigiosa que resulta ser até obra de arte reitera a relação com a construção existente da reforma banal que resulta ser obra de carregação. Muito provavelmente, a reforma é o modo construtivo padrão do Ocidente ao longo da história. Mas a obra reformada não difere da obra nova enquanto instrumento a serviço de um programa prosaico em uma situação dada, nem enquanto bem de raiz que tem custo e proporciona benefício, eventualmente constituindo objeto de deleite estético. Para efeitos de premiação de melhor filme, a Academia não discrimina a natureza da fonte do roteiro. Tanto dá o roteiro adaptado que trabalha uma narrativa anterior quanto o roteiro original que prescinde desse compromisso, porque ambos tem o mesmo formato independentemente da fonte. Entre projeto da reforma equivalente ao roteiro adaptado e o projeto da construção nova equivalente ao roteiro original, a diferença é da natureza da situação, não de formato. Em qualquer caso, reforma ou obra nova, as decisões formais, já se sabe, não derivam por completo de necessidade estrita. Para nosso venerável Lucio Costa, em 1945, arquitetura é arte, distinta da engenharia,

porque, desde a germinação do projeto até a obra realizada, o sentimento é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente - dentro dos limites extremos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio ou impostos pelo programa, - a forma plástica adequada. (COSTA, 1945, apud XAVIER, 2007)

Certo, a margem de liberdade formal não é ilimitada. Já que a reforma implica ao menos duas datas de construção, duas posições extremas se perfilam quanto à expressão temporal, como insinuava nossa exemplificação. Uma tem sensibilidade clássica e favorece a analogia das partes, a harmonização integradora; a outra se quer romântica e abraça o contraste eclético. A primeira é transcendente. Enfatiza a unidade plástica completa que desafia o tempo ou caracteriza um tempo único, cancelando ou minimizando qualquer vicissitude. A ideia (e a imagem da ideia) contam mais que a matéria, e a permanência da ideia mais que a permanência da matéria. Contingente, a segunda faz do tempo que passa, o seu tema. Preocupada com o registro da história, privilegia a visão do edifício como palimpsesto, cujo heteromorfismo é evidência de heterocronia. Do mesmo modo que a fragmentação das partes, a pátina da matéria importa, porque assinala a impermanência essencial do mundo.

Caso limite entre a reforma e a criação original, o complemento defasado no tempo dá evidência significativa da sensibilidade clássica em ação. Erwin Pa-

nofsky (1981) analisa pareceres de arquitetos renascentistas como Palladio quanto ao completamento de igrejas no estilo gótico que desprezavam, e mostra como, apesar do desprezo, recomendavam completá-las no mesmo estilo, tendo em vista a observação do preceito clássico de conformidade - e a inexistência de recursos para remodelá-las obedecendo a todos os preceitos clássicos.

Oportunidade como o Tempio Malatestiano de Alberti não era comum. Solução artisticamente desconsiderada, o compromisso- e o contraste- era a alternativa prática e corrente. Evidência não menos significativa fornece a reconstrução de edifícios danificados por catástrofes naturais e humanas. Catártica, a reconstrução do centro de Varsóvia evidenciou o triunfo sobre a catástrofe pelo regresso pleno a uma forma anterior. Em Munique, a reconstrução "criativa" por Hans Dollgast da Velha Pinacoteca de Leo van Klenze preencheu os vazios externos com tijolos originais na forma anterior simplificada. Em Berlim, Egon Eiermann implantou nave e torre resolutamente modernas junto à espira que sobrou da Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche de Franz Schwechten, reciclada como memorial. Os três exemplos- e alguns anteriores- se enquadram ao menos em parte nesse tipo especial de reforma que é o restauro, empreendimento de respeito há uns dois séculos, mas reforma que não ousa dizer seu nome e preferiu primeiro a conexão prestigiosa com uma forma perdida, como a etimologia indica.

Lealdades divergentes

Não se confundindo com limpeza ou reparo de conservação, o restauro cresceu lidando com um tipo especial de patrimônio, o patrimônio reconhecido, carimbado, certificado de extração erudita, monumento histórico, monumento nacional, logo atração turística, capital cultural e financeiro, coisa séria, merecedora de preservar-se da descaracterização resultante da ação do tempo ou da ação do homem. Varsóvia é, na verdade, um exemplo tardio do sentido inicial da palavra restauro, o regresso a um estado anterior- ainda que não necessariamente a forma original. Il ripristino é uma ilusão. Todo mundo sabe que o passado não volta jamais e que o futuro talvez nem chegue. O restauro é uma reforma ao quadrado, modificação em relação ao estado presente do edifício e em relação ao seu estado original. É o roteiro adaptado cuja fonte é um ou mais roteiros anteriores.

No começo da saga preservacionista, Viollet-le-Duc (1996) o reconhecia ao declarar sem mais rodeios que restaurar era "restabelecer um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento", em movimento similar ao dos renascentistas que preconizavam a continuidade formal no completamento de

igrejas góticas. Todo edifício deveria ser restaurado no estilo próprio em que foi concebido, eliminando-se as modificações posteriores que o desnaturassem. O arquiteto deveria se colocar no lugar dos construtores originais do edifício para projetar como eles o faziam ou fariam.

Para a ortodoxia atual, trilhando linha oposta, tributária de Camillo Boito, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi, não se trata mais de reconhecimento mas de imperativo. O restauro não deve voltar a estado algum anterior; tem é que levar a uma conformação renovada atual que evidencie as vicissitudes e as marcas do tempo no monumento, sem tomar partido por qualquer tempo ou estilo. Na disputa entre o valor documental e o artístico do patrimônio, o documental ganha de goleada. Histórico, filológico, científico e/ou crítico, o restauro ortodoxo se declara disciplina com metodologia, princípios teóricos e procedimentos técnico-operacionais que lhe são próprios, e nada pode ter a ver com a fantasia e a invenção insubstituíveis na arquitetura. O restauro das obras de arte que pertencem à cultura universal não pode depender do arbítrio individual dos arquitetos. O restauro estilístico praticado por Viollet-le-Duc e seus sequazes falsifica a história e pode enganar os historiadores, gente notoriamente desavisada e crédula. Taxativamente, reconstruções ao idêntico não são ações admitidas no âmbito da preservação. Documentos históricos, os monumentos são bens culturais que não são reproduzíveis. Refazer um bem desaparecido equivale a falsificar um documento. Em carta após carta, o mantra se reitera, insistindo que toda intervenção nova eventualmente inevitável se faça reversível, formalmente diferenciada, mínima e materialmente compatível com o monumento a preservar.

Não se discute que o restauro tenha sua especificidade e que esta resulte da reflexão sobre a preservação enquanto ato cultural em que considerações pragmáticas são subordinadas. Contrariamente ao que se depreende das declarações altissonantes dos epígonos, a leitura dos gurus supra citados revela um certo consenso quanto aos procedimentos de análise da obra antiga, à possibilidade de sua modificação, ao interesse em seu uso continuado. A diferença está na natureza da modificação admitida e nas suas justificativas. O "face lifting" radical que Viollet-le-Duc recomenda se reporta à juventude da construção e parte confessadamente da ideia de que cada edifício tem um estilo e um só. Horroriza os italianos adeptos da combinação de "Botox" e malhação intensiva que adoça sem mascarar uma certa idade. Para eles, qualquer acréscimo de construção presente deve enfaticamente anunciar-se moderna porque cada período histórico tem um estilo e um só, a expressão clara do seu "zeitgeist". Certo, a diferença importa. É Michael Jackson

contra Madonna, ou, como Jane Jacobs dizia sobre a querela entre cidades jardins verticais corbusianas e horizontais wrightianas, o orfanato estrito contra a es- cola construtivista libertária. No caso da preservação, a alternativa real é deixar que os monumentos morram em paz como John Ruskin queria. É significativo que suas teses a favor da manutenção pura e simples encontrem eco atual nas posi- ções de Amedeo Bellini. E é igualmente significativo que o restauro idêntico de Pa- olo Marconi ataque o princípio da diferenciação formal da intervenção nova pela confiança excessiva em materiais e técnicas recentes, demonstrando que técnicas tradicionais podem ser recuperadas e instrumentar uma mimetização formal. Ha- vendo demanda, a oferta aparece.

Autenticidade e historicidade

O debate em curso questiona o valor absoluto dos conceitos de autenticidade e de autenticidade material. Em paralelo, critica a obsessão simultânea com a originali- dade e a vetustez, que leva a sustentar que toda réplica é falsificação e que o pas- sado está irremediavelmente perdido, que não pode ser atualizado sem perder sua historicidade. Afinal, pátina não garante antiguidade, e não é literalmente verdade que a cada período histórico corresponda um único estilo. A sobrevivência estilística pode até ser reacionária, mas é preconceito julgá-la destituída de qualidades por princípio. A propósito, Henry-Russell Hitchcock (1997) confessa que "survivals" e "revivals" incomodam o historiador, porque não tem apelo dramá- tico algum. E insistir no historiador que pode se enganar já beira o ridículo.

Cabe desconfiar que uma preferência estética se insinua por trás do ideal de obje- tividade documental e neutralidade estilística. De perto, o conflito entre o restauro estilístico e o restauro ortodoxo atual reedita o conflito já notado entre uma sensibi- lidade clássica e uma romântica, entre o culto do belo e o do sublime, o amor da perfeição e o da incompletude, o elogio do repouso e o louvor do movimento, entre dois conceitos de arte e história dos quais nenhum se pode dizer mais verdadeiro que o outro. A descaracterização de obra de arte por intervenção posterior formal- mente contrária não deixa de ser descaracterização por ser histórica. Dada a dis- ponibilidade de registro verbal, gráfico e fotográfico, perpetuá-la é opção, nunca um imperativo. No restauro estilístico, a homogeneidade formal é também marca de erudição. Assinala o desprezo pelo edifício novo deliberadamente heteromór- fico, a composição de elementos que copiam diferentes épocas, simulando um edifício modificado ao longo do tempo. Sem deixar de apoiar a revivência histori- cista, a homogeneidade formal se opõe às recriações fantasiosas que promovem

"cruzamentos monstruosos". Tem sua lógica dentro da economia de um plura- lismo de estilos, o ecletismo de gosto de Hitchcock (1997). No restauro ortodoxo atual, o heteromorfismo reage também à recriação fantasiosa, só que tem razões outras. Não é expressão do ecletismo de estilo inventado definido por Hitchcock (1997). É ecletismo que nasce da composição de partes genuinamente diferentes, enfatizado pelo aspecto novo do acréscimo presente. Abafado quem sabe pela homogeneidade formal da arquitetura moderna e pela tradição clássica italiana, o gosto eclético retorna, compensatório e respeitável. Nas palavras de Lucio Costa,

a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior, o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura. (COSTA, 1945, apud XAVIER, 2007)

Aliás, Viollet-le-Duc não negava a autoria da intervenção nova, conjetura e arbítrio incluídos. Enganava-se quem queria se enganar. Por mais que a preocupação or- todoxa com a "falsificação da história" tenha ajudado a prevenir abusos dos res- tauradores, não eliminou a conjetura e o arbítrio no restauro, porque são inevitá- veis. Reconheça ou não, todo restaurador é um autor. Mesmo que o arbítrio indivi- dual fosse substituído pelo arbítrio coletivo dos restauradores, sempre haveria de- manda de interpretação no trato com o monumento usado, ocasião de juízo de va- lor passível de contestação, margem para o sentimento que escolhe o que reter, reparar, eliminar, acrescentar, num universo que não é ilimitado em termos de re- cursos. O projeto do restauro não difere nesse sentido do projeto de obra nova ou do projeto de qualquer reforma. Protestos ao contrário alimentam a suspeita de que o arbítrio dos órgãos de preservação se disfarça de ciência com fins monopo- listas, para ditar a lei a arquitetos colocados mais abaixo na cadeia disciplinar.

A situação se complica com a "inflação patrimonial" das últimas décadas. Aumen- tou exponencialmente o número de obras que a onda preservacionista tornou ou gostaria de tornar patrimônio legalmente protegido. O universo dos bens ditos cul- turais extrapolou o território da arquitetura sabida centenária para incluir seus arre- dores assim como a construção popular, a construção utilitária, a construção cor- rente, a construção eclética antes desprezada, a construção moderna de todos os matizes e até alguma construção recente, que nasce por assim dizer embalsa- mada. Mas a preservação indiscriminada equivale à demolição indiscriminada.

Esta pretende que o novo, porque é novo, é necessariamente bom. Aquela pre- tende que o antigo é, necessariamente, bom, porque é antigo. Ambas são irrealis- tas do ponto de vista cultural e do econômico. Todo edifício comporta energia in-

justificando a elaboração de inventários que identifiquem edifícios merecedores de proteção pelos órgãos oficiais de preservação.

Valores históricos e valores estéticos

Em qualquer dos casos, os critérios de seleção fundamentais são os valores artísticos ou estéticos e os valores históricos ou literários, como preferiu dizer John Summerson em "The past in the future" de 1947. Summerson entendia do riscado. Notava apropriadamente que os valores históricos da obra de arquitetura aumentam com o tempo, ao contrário dos valores artísticos. "Estes só podem ser medidos acuradamente em relação ao seu tempo e através de seu tempo em relação a todos os tempos." (SUMMERSON, 1963). Para tanto, basta remeter o edifício ao indivíduo ou escola que o produziu, compará-lo com outros edifícios da mesma mão ou fonte e situação ou programa similar, examiná-lo em relação aos seus gêneros e contemporâneos locais e estrangeiros. Apesar de eventuais diferenças de opinião, longe de expressar subjetividade, juízos de valor artístico apoiados em análise histórica sólida fornecem um embasamento suficientemente estável e duradouro para definir quando um edifício é obra de arte que merece tratar-se como coisa preciosa.

Summerson (1963) propunha uma hierarquia de razões para a preservação de um edifício:

1. O edifício que é uma obra de arte, o produto de uma mente criativa distinta e notável.
2. O edifício que não é uma criação distinta nesse sentido, mas possui de forma acentuada as virtudes características da escola arquitetônica que o produziu.
3. O edifício que sem grande mérito artístico, tem antiguidade significativa ou é uma composição de belezas fragmentárias soldadas umas às outras ao longo do tempo.
4. O edifício que foi palco de grandes eventos ou dos trabalhos de grandes homens.
5. O edifício que dá sozinho profundidade temporal a um pedaço árido de modernidade.

A lista ilustra, em sequência, valor estético excepcional / valor estético característico / valor estético acidental / valor histórico associativo e valor histórico memorial. Não esgota o assunto. Em palestra recente, Simon Turley, o presidente do English Heritage, sugeria além do valor estético e do valor histórico, o valor indicia-

corporada, correspondente à energia consumida para construí-lo. Vale considerá-lo recurso potencial em termos de sustentabilidade. Nem sempre se pode retomar o uso original ou transformar o edifício em equipamento cultural combinando uso público prestigioso com mudanças mínimas, mas não é raro que sua geometria e a materialidade aceitem reciclagem operacional sem perda de identidade arquitetônica. Ainda assim, dependendo da qualidade da sua construção, o custo do restauro e manutenção com uso compatível pode exceder ao de demolição e de construção nova.

Por outro lado, não é nenhuma novidade pensar que a preservação deva ser selecionada em quantidade e qualidade. Quando o Todo-Poderoso resolveu reformar a Terra com o dilúvio, bastaram-lhe dois exemplares de cada espécie. Tampouco é novidade pensar que a preservação deva admitir instâncias diversas de abrangência e rigor. Nem todo edifício tem condições de virar museu de si mesmo ou de alguma coisa. Como em qualquer reforma, a reciclagem faz parte do negócio até na situação mais estrita. Conciliadoras, as normas americanas para inscrição no National Register of Historic Places (<https://nationalregisterofhistoricplaces.com/>) prevêem três categorias de ação sobre o patrimônio, admitindo adicionalmente a reconstrução. A preservação, de cunho ruskiniano, tem o máximo grau de exigência quanto à integridade de distintos materiais, características, espaços e relações espaciais, mas admite reciclagem técnica. A reabilitação segue os preceitos ortodoxos, somando reforma à eventual reciclagem operacional, incluindo-se aí operações de "adaptive reuse". O restauro tem o viés estilístico, com a volta do edifício a um período determinado. A proteção francesa pode ser parcial ou total, abarcando exteriores, interiores e/ou arredores, o "classement au titre des monuments historiques" de relevância nacional e a "inscription au titre des monuments historiques" de relevância regional. Do outro lado do canal da Mancha, a preservação se faz pela English Heritage junto com o Department of Culture, Media and Sport. Tem três "listings": "grade I" para edifícios de interesse excepcional, às vezes internacional, com 2,5 % dos edifícios protegidos; "grade II" para edifícios particularmente importantes de interesse mais que especial, com 5,5% dos edifícios protegidos; "grade II*" para edifícios nacionalmente importantes de interesse especial, com 92% dos edifícios protegidos, a maioria de propriedade privada. Na Inglaterra o processo de listagem passa por audiências públicas. Nos Estados Unidos, a objeção dos proprietários isenta da inscrição. Nos três países, benefícios fiscais importantes são concedidos aos proprietários privados, mas há limites para os subsídios pelos cofres públicos,

tivo, ligado à presença de materialidade ou técnica inovadora e o valor comunal ligado à promoção de características comuns e comunitários. Contudo, o valor indiciativo é mais um modo de valor histórico, como a associação com eventos, ins- tituições, atividades, pessoas e ideias ou a originalidade na espécie citadas por Tur- ley. O valor comunal implica a facilitação de desempenho através de características formais, remetendo a aspectos técnicos e operacionais que integram o valor estético em arquitetura. Seja como for, o texto de Summerson (1963) é contundente ao privilegiar a excelência fundamentada na comparação a partir de parâmetros comuns, como época, autoria, tipo, estilo, situação etc. O inventário patrimonial requer desdobramentos. Não dispensa a categorização tipológica, a categorização estilística, a categorização autoral e a categorização situacional, nem a hierarquia por categoria. A "inflação patrimonial"- a lista de edifícios com interesse potencial de preservação - tem um aspecto quantitativo adicional, o número grande de edifícios erguidos a partir do fim do século XIX e o número razoável de edifícios que sobreviveram. Em terras sul-americanas, a questão da hierarquia toma particular torção, porque a arquitetura historicista não está estudada com o mesmo rigor da arquite- tura moderna vinculada à vanguarda europeia do entreguerras. Não há, por exemplo, um cânone estabelecido da arquitetura Déco brasileira, ao contrário do que ocorre com as obras da escola carioca de arquitetura moderna que é sua contem- porânea, e o cânone não é só condição necessária e prévia a uma disputa de prio- ridades entre exemplares de uma ou outra corrente, é condição necessária e prévia a uma disputa de prioridades entre exemplares das duas manifestações.

Enfim, o patrimônio não deixa de ser patrimônio por não ser protegido oficial- mente. Estrita ou imaginativa, sua manutenção e re-arquitetura não deveriam de- pender dessa proteção, de uma imposição em certo sentido forânea. Nem o patri- mônio deixa de ser patrimônio por se apresentar fragmentário. Como alguns dos exemplos apresentados aqui demonstram (a CaixaForum de Madri entre outros), há lugar no tempo que corre para uma "arquitetura de despojos", por assim dizer, a reforma que incorpora o dado genuíno do passado com grau de evidência variá- vel e o manipula sem pretensão didática, com uma fantasia que não aceitam nem o restauro estilístico nem o ortodoxo. Reforma fantasiosa ou reforma normal, res- tauro estilístico e restauro ortodoxo, criação nova e até mesmo cópia e reconstru- ção (como o Pavilhão de Barcelona) ou construção póstuma (como Firminy), tudo deveria contar numa cultura disciplinar efetivamente inclusiva e substantiva, me- nos moralista, atenta à qualidade da obra de arquitetura enquanto firmeza, como- didade, deleite e custo, mais que ao fato de seu roteiro ser original, adaptação ou réplica, e, em caso de adaptação, do grau de fidelidade ao roteiro que constitui

sua fonte.

Referências

COSTA, Lucio. **Considerações sobre o ensino da arquitetura.** (1945); In: Lucio Costa: sobre arquitetura, organizado por Alberto Xavier. -2ª ed. / coordenada por Anna Paula Cannez – Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** tradução Carlos S. Mendes Rosa. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. – (Coleção cidades)

HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip. **The International Style.** New York: The Norton Library, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental.** Lisboa: Editorial Presença, 1981.

RUSKIN, John. **The seven lamps of architecture.** London: 1901.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice.** London: 1981. v.3

SUMMERSON, John. **"The Past in the Future"** (1947); In: Heavenly Mansions, Londres: Norton 1963.

VIOLLET –LE-DUC et alli. **"V – Restoration and Anti-Restoration;** In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996. p: 47- 55.