



IV PROJETAR 2009

PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO:
ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA

FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

Eixo Temático: Intervenção

**Preservação do Patrimônio Histórico:
o passado como projeto**

Paula Silveira De Paoli

Arquiteta pelo Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Mestre e Doutoranda em Urbanismo pelo PROURB / FAU / UFRJ
Técnica em História da Arte do IPHAN / Bahia

Rua Pacífico Pereira, 42 / 702
Garcia – Salvador (BA)
CEP: 40.100-170

Tel: (71) 3329-2572

pauladepaoli@ig.com.br

Resumo:

Na chamada de trabalhos para o *Projetar 2009*, o segundo eixo temático, denominado *Intervenção* evoca questões relacionadas ao chamado patrimônio histórico, ao passado e suas possibilidades de inserção na cidade contemporânea, ao modo como se estabelece a relação entre o passado e o projeto. Estas questões parecem colocar interrogativos sobre tais conceitos, em especial, sobre a natureza da noção de patrimônio histórico, a relação entre matéria e memória, o papel do *presente* como construtor das visões de passado e futuro que determinam os vínculos entre o passado (patrimônio) e o futuro (projeto). O objetivo do presente trabalho é investigar as construções teóricas que estão na base destes conceitos.

Palavras-chave: Intervenção / Matéria / Memória / Patrimônio

Abstract:

In the call for papers for the *Projetar 2009*, the second theme, called *Intervention*, evokes some questions related to the so-called historic heritage, the past and its possibilities of insertion in the contemporary city, and the way in which the relationship between the past and the project is to be established. These themes seem to rise questions about the concepts involved, specially about the nature of the notion of historic heritage, the relationship between matter and memory, and the role of the present as constructor of the visions of past and future which determine the links between the past (heritage) and the future (project). This study aims to investigate the theories that can be found in the base of these concepts.

Keywords: Intervention / Matter / Memory / Heritage

Resumen:

En la llamada de trabajos para el *Projetar 2009*, el segundo eje temático, llamado *Intervención*, evoca cuestiones relacionadas al llamado patrimonio histórico, al pasado y sus posibilidades de inserción en la ciudad contemporánea, al modo como se establece la relación entre el pasado y el proyecto. Estas cuestiones parecen colocar interrogativos sobre tales conceptos, en especial, sobre la naturaleza de la noción de patrimonio histórico, la relación entre materia y memoria, el papel del *presente* como constructor de las visiones de pasado y futuro que determinan los vínculos entre el pasado (patrimonio) y el futuro (proyecto). El objetivo de este trabajo es investigar las construcciones teóricas que están en la base de estos conceptos.

Palabras-clave: Intervención / Materia / Memoria / Patrimonio

Preservação do Patrimônio Histórico: o passado como projeto

Na chamada de trabalhos para o *Projetar 2009*, o segundo eixo temático, abaixo citado, evoca questões relacionadas ao chamado patrimônio histórico, ao passado e suas possibilidades de inserção na cidade contemporânea, ao modo como se estabelece a relação entre o passado e o projeto:

Intervenção: “A reflexão sobre a intervenção no patrimônio nos faz chegar os ecos do passado, e faz surgir as demandas do presente. Essa solicitação é o que caracteriza a ação projetual”. “A intervenção pela recriação de morfologias próprias e valores simbólicos coletivos, como interpretação hermenêutica da própria estrutura interna da cidade”.

As questões acima levantadas parecem colocar interrogativos sobre estes conceitos, em especial, sobre a natureza da noção de patrimônio histórico, a relação entre matéria e memória, o papel do *presente* como construtor das visões de passado e futuro que determinam os vínculos entre o passado (patrimônio) e o futuro (projeto). O objetivo do presente trabalho é investigar as construções teóricas que estão na base destes conceitos.

A preservação do patrimônio histórico pode ser vista como uma forma de narrativa do *passado da arquitetura*, voltada para a preservação de seus testemunhos físicos. Sua matriz está intimamente ligada ao conceito de *modernidade*. A palavra *moderno* teve sua origem e seu uso ligados a uma *atitude intelectual* específica, ligada a um sentimento de *crise* que leva o homem a desestabilizar seu próprio mundo, a colocá-lo em discussão. Uma das conseqüências da atitude intelectual moderna seria a construção de uma narrativa temporal em perspectiva. Isso ocorre porque o ato de se declarar moderno estabelece, em seus próprios princípios constitutivos, uma diferença substancial entre o passado e o presente. Não se trata apenas de uma narrativa do presente moderno, mas de um presente que se configura como moderno *em relação a um passado*, do qual também é imprescindível construir uma imagem – aquela que se deseja no presente, aquela que é útil à construção de seu ideário. A narrativa do passado seria, portanto, uma etapa fundamental da construção do discurso moderno, que dar-se-ia a partir da contraposição de dois momentos que formam um binômio: um “velho” e um “novo”.

Disto decorre que o patrimônio histórico não pode ser visto no presente apenas como algo proveniente do passado que chegou até nós. A preservação consistiria na *construção ativa*, por parte do presente, de uma narrativa do passado, o que faz com que o chamado patrimônio histórico seja fruto de uma *seleção*, dentre os inúmeros objetos provenientes do passado, de um corpus de objetos determinado. Ou seja, a construção de um discurso sobre o passado,

imprescindível para que este adquira visibilidade no presente, é operada pelo próprio presente, consistindo num *projeto* de passado. Portanto, não apenas o futuro seria alvo de uma construção por parte do presente – que consiste no *projeto*, justamente –, mas também a dimensão do passado seria objeto de uma construção que possui muitas afinidades teóricas com as visões do futuro. É importante notar ainda o caráter *nômade* destas construções, frutos de um olhar mutável, que se modifica na medida em que o presente se modifica.

Sobre as palavras

No estudo das questões relativas ao patrimônio histórico, vários termos se entrelaçam, com significados que se evocam mutuamente, mas diferentes entre si: monumento, monumento histórico, patrimônio, patrimônio histórico, prática patrimonial. A investigação da natureza destes termos poderá contribuir para elucidar algumas questões.

Os termos *monumento* e *patrimônio*, tomados isoladamente, são os mais antigos da série. *Monumento* vem do latim *monere*, que significa advertir, recordar. Françoise Choay, no livro *L'allegorie du patrimoine* (1992), definiria o termo monumento da seguinte forma:

Em francês, o sentido original do termo [*monumento*] é aquele do latim *monumentum*, por sua vez derivado de *monere* (advertir, recordar), e isso evoca a memória. A natureza afetiva daquilo a que se destina é essencial: não se trata de fazer uma constatação, de transmitir uma informação neutra, mas de evocar, através de uma emoção, uma memória vivente. Neste sentido inicial, será considerado monumento qualquer artefato edificado por uma comunidade de indivíduos para recordar-se ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deriva, portanto, justamente de seu modo de ação sobre a memória. Ele não apenas a coloca em atividade e a mobiliza através da afetividade, de modo a evocar o passado fazendo-o vibrar como o presente. Mas este passado, invocado e convocado, de alguma forma encantado, não é um passado qualquer: foi localizado e selecionado com fins vitais, na medida em que pode, diretamente, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, cívica, tribal ou familiar.¹

A definição de monumento dada por Choay teria algumas implicações: monumento é algo capaz de invocar a *memória*. Portanto, está relacionado com o tempo transcorrido entre o fato rememorado, localizado em algum momento do passado, e o presente. Além disso, o monumento é um *objeto físico*, que propicia uma relação entre passado e presente, permitindo trazer o passado para o presente através da memória, fazendo-o vibrar *no presente*. Neste sentido, o passado não teria significado enquanto passado, mas apenas no momento em que é rememorado, em que ecoa no presente. Além disso, o passado evocado não seria um passado qualquer, mas o produto de uma *seleção*, dentre vários eventos, dos fatos mais marcantes da vida de uma sociedade, capazes de despertar um sentimento de pertencimento em seus cidadãos. Teria, portanto, um *caráter coletivo*, no sentido de que não apenas evoca uma memória, mas esta memória seria, de certa forma, comum a todos os cidadãos de um determinado grupo social.

¹ CHOAY, Françoise. *L'allegoria del patrimonio*. op. cit. p.14.

Em síntese, o monumento seria algo que permite trazer para o presente, através da memória, determinados fatos do passado, que possuem um significado marcante para os indivíduos de um grupo social, despertando neles um sentimento de comunidade.

O termo patrimônio, por sua vez, foi definido por Choay da seguinte forma:

Patrimônio². Esta bela palavra, e muito antiga, estava em sua origem ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, radicada no espaço e no tempo. Requalificada através de diferentes adjetivos (genético, natural, histórico...), que fizeram dela um conceito 'nômade', segue hoje um caminho diferente, com uma sorte diferente.³

O termo patrimônio, em sua origem, estaria portanto associado à idéia de *legado*, de algo que é passado de geração em geração, trazendo consigo a idéia de certos objetos que se projetam no *futuro*. Mas em princípio, não a bens de natureza coletiva. A idéia de legado seria central para sua posterior re-significação, onde a expressão *patrimônio histórico* apareceria associada ao conceito de monumento, também re-significado através do adjetivo *histórico*.

O termo monumento seria re-significado, em tempos bem mais recentes⁴, através do adjetivo *histórico*, formando uma expressão – *monumento histórico* – com conotações diferentes do substantivo de origem. No livro *Der moderne Denkmalkultus* (1903), o historiador austríaco Alois Riegl (1858-1905) estabeleceu a diferença entre um “*monumento intencional*”, produzido originalmente com o intuito de constituir um monumento, e um “*monumento não-intencional*”, ao qual seria atribuído o valor de monumento num momento posterior a sua construção, independentemente das intenções do autor da obra e de sua função original⁵. Enquanto os monumentos, no sentido original do termo, pertenceriam à primeira categoria, os chamados *monumentos históricos* pertenceriam à segunda. Isto significa que a leitura daquelas obras como monumentos históricos dependeria de um outro tipo de construção conceitual, realizada no presente, sem conexão com os conceitos que determinaram sua construção.

² “Bem hereditário que passa, de acordo com as leis, dos pais e das mães para os filhos.” *Dictionnaire de la langue française*. (E. Littré). Citado em CHOAY, Françoise. *L'allegoria del patrimonio*. op. cit. p.9.

³ CHOAY, Françoise. *L'allegoria del patrimonio*. op. cit. p.9.

⁴ “A inserção de um neologismo no léxico marca o reconhecimento oficial do objeto material ou metal que este designa. Tal consagração apresenta, portanto, um deslocamento cronológico, mais ou menos relevante a depender do caso, em relação aos primeiros usos do termo e à aparição, repentina ou longamente preparada, de seu referente. A expressão *monumento histórico* entrou nos dicionários franceses apenas na segunda metade do século XIX, mas seu uso se havia difundido a partir do início do século, e fora consagrado por Guizot quando, tão logo eleito Ministro do Interior em 1830, criou o cargo de inspetor dos monumentos históricos. É necessário, porém, recuar ainda no tempo. A expressão apareceu em 1790, talvez pela primeira vez, sob a pena de L. A. Millin, no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, foram elaborados o conceito de monumento histórico e os instrumentos de conservação (museus, inventários, catalogações, reutilizações) a ele associados.” Idem. p.22.

⁵ “Par monument, au sens le plus ancien et véritablement original du terme, on entend une oeuvre créée de la main de l'homme et edifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée [...]. L'édification et l'entretien de semblables monuments 'intentionnels', dont on retrouve la trace jusque dans les époques les plus reculées de la culture humaine, n'ont nullement cessé de nos jours. Néanmoins, lorsque nous parlons de culte et de protection modernes des monuments, nous ne songeons pas aux monuments 'intentionnels', mais aux 'monuments artistiques et historiques', selon la dénomination officielle qui demeure à ce jour en vigueur, du moins en Autriche.” RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. op. cit. pp.35-36.

O estudo da evolução da noção de monumento histórico mostra que esta noção é produto de uma *construção histórica*. Como apontou Riegl, o monumento histórico é essencialmente um “monumento não-intencional”, isto é, um objeto (o discurso de Riegl não se refere especificamente aos edifícios, mas também a objetos de outra natureza, provenientes do passado) que não foi produzido com intenção de constituir um monumento. Isso quer dizer que o valor de monumento lhe foi atribuído num momento posterior a sua construção, e que não possui relação necessária com sua função original. Daí decorre que *qualquer objeto* pode ser considerado um monumento, desde que este valor lhe seja atribuído. A noção de *monumento histórico* teria tido origem no Renascimento italiano, quando o valor de monumento era atribuído aos edifícios e obras de arte provenientes da Antiguidade clássica, unicamente.

Este caráter de monumento não-intencional, resultante de valores atribuídos a posteriori, pode ser reconhecido até hoje na base da prática patrimonial. No entanto, haveria uma diferença substancial entre a noção renascentista de monumento histórico e a noção que começou a se desenvolver a partir de finais do século XVIII, por conta das mudanças no campo epistemológico e no ambiente físico (sobretudo urbano) que se desencadearam naquele momento. Esta diferença diz respeito à preservação física dos monumentos históricos, cuja prática sistemática se inicia na primeira metade do século XIX, com a criação, na Europa, das primeiras comissões nacionais de monumentos históricos.

Esta diferença marca uma mudança na maneira de lidar com os monumentos históricos, além de ocasionar o próprio aparecimento da expressão *monumento histórico*. Durante o Renascimento, os edifícios provenientes da Antiguidade clássica eram exaltados nas bulas papais e nos discursos dos arquitetos, mas esta exaltação não implicava em sua preservação material efetiva. Os edifícios romanos eram cuidadosamente levantados e desenhados, mas ao mesmo tempo, despidos de seus materiais nobres, que seriam utilizados na construção dos novos palácios⁶. Quando comparamos os discursos renascentistas a respeito dos monumentos históricos com a prática sistemática de saque aos edifícios antigos, parece-nos ver um descompasso entre tais discursos e as ações. Mas este descompasso, apenas aparente, decorreria de uma relação com os monumentos históricos diferente daquela que se estabeleceu na era industrial. Naquele momento, era suficiente a *preservação iconográfica* dos monumentos e não se colocava a questão da preservação física de sua matéria.

A partir do final do século XVIII, a idéia de preservação iria modificar-se, em face de alguns fatores como o vandalismo decorrente da Revolução Francesa e as grandes transformações urbanas promovidas pelos processos de industrialização. Estas transformações fariam com que a

⁶ A este respeito, ver BEDIN, Simonetta; BELLO, Laura; ROSSI, Alessia. *Tutela e restauro nello Stato Pontificio*. Padova: Cedam, 1998.

preservação dos monumentos históricos fosse associada a um sentimento de crise, à visão de que aqueles objetos pertenceriam a um mundo em vias de extinção cujo desaparecimento representaria uma *perda* indesejável. Viollet-le-Duc faria a associação entre este sentimento de final de um tempo e a restaurações, visando à conservação física dos monumentos provenientes do passado.

Deve-se reconhecer que o gosto pelas restaurações, senão arcaicas, ao menos consideradas como renovação dos edifícios, se manifestou, desde sempre, ao se findarem os períodos de civilização nas sociedades. Restauravam-se, ou melhor dizendo reparavam-se os monumentos antigos da Grécia, quando se extinguiu o gênio grego sob a mão pesada de Roma. O próprio Império empenhou-se em restaurar os templos no momento em que a igreja ia substituí-lo, e, entre nós, foi com uma espécie de pressa que se recuperaram, que se repararam e que se acabaram muitas igrejas católicas às vésperas da Reforma.⁷

Como já foi visto, a noção de monumento histórico é produto de uma *construção histórica*. Disso decorre que o sentido de monumento histórico é um *valor atribuído* a certos vestígios do passado *pelo presente*. Desta forma, embora a noção de monumento histórico que se desenvolve a partir do século XVIII esteja diretamente associada à preservação física da matéria que compõe os monumentos, não está pautada em nenhuma propriedade inerente a esta matéria, mas numa série de valores construídos pelo presente, que não possui vínculos necessários com a matéria (a prática patrimonial não pode existir sem o objeto proveniente do passado, que transforma em monumento histórico, mas o objeto do passado pode existir no presente sem que a ele seja atribuído o valor de monumento), nem é de natureza material.

Alois Riegl: a origem do conceito de monumento histórico no século XX

Françoise Choay deu à seção do livro *L'allegorie du patrimoine* dedicada à obra de Riegl o título *Alois Riegl: uma contribuição fundamental*. De fato, o pequeno livro *Der Moderne Denkmalkultus*, publicado por Riegl em 1903, impressiona pela coesão lógica de seu conteúdo e pelo fato de conseguir exprimir, em poucas palavras, as principais implicações conceituais da noção de monumento histórico, tal como era entendida no início século XX. O livro conserva ainda hoje grande parte de sua atualidade. Escreve Choay:

Um trabalho de reflexão mais ambicioso em relação ao conjunto de comportamentos e condutas ligadas à noção de monumento histórico foi realizado no início do século XX pelo grande historiador da arte vienense Alois Riegl (1858-1905). Ele reunia para tal tarefa a tríplice formação de jurista, filósofo e historiador, e ainda a experiência concreta que havia adquirido como conservador de museu.

Em 1902, Riegl foi nomeado presidente da Comissão austríaca dos monumentos históricos, e encarregado de elaborar uma nova legislação para a conservação dos monumentos. Um ano mais tarde aparecia, como introdução a estas medidas jurídicas, *Der Moderne Denkmalkultus* (O culto moderno dos monumentos). Este pequeno opúsculo é uma obra fundamental, que mobiliza todo o saber e a experiência do historiador da arte e do conservador de museu para empreender uma análise crítica da noção de monumento histórico. Esta não é abordada apenas sob uma ótica

⁷ VIOLLET-LE-DUC. *Restauração*. op.cit. p.31.

profissional, como aquela de Boito. É tratada como um objeto social e filosófico. A investigação dos sentidos atribuídos pela sociedade ao monumento histórico é a única que permite fundar uma prática. Daí a dupla iniciativa, histórica e interpretativa.

Riegl foi o primeiro a colocar, sem ambigüidade, a distinção que tentei desenvolver entre o monumento e o monumento histórico, cuja aparição situa, em poucas linhas, na Itália do século XVI. Foi o primeiro a definir o monumento histórico segundo os valores dos quais esteve revestido ao longo da história, redige o inventário destes valores e estabelece sua nomenclatura.⁸

Além da já mencionada distinção entre os conceitos de *monumento intencional* e *não-intencional*, foi Riegl quem apontou pela primeira vez os valores atribuídos aos monumentos históricos. Embora forneça ao discurso uma perspectiva histórica, o principal objetivo do livro era oferecer uma leitura dos valores atribuídos aos monumentos no momento em que o este foi escrito, de modo que sua reflexão servisse como arcabouço teórico para a reforma da legislação de conservação dos monumentos da Áustria, da qual fora encarregado. Deste modo, o livro fornece uma análise preciosa da noção de monumentos histórico, que nos permite vislumbrar os valores que a cercavam no início do século XX. O discurso busca conferir à argumentação um caráter científico, revestindo-a da máxima objetividade. Não há espaço para a nostalgia do passado no texto de Riegl. Para ele, os monumentos históricos são uma questão *do presente*. Quanto à estrutura do discurso, é interessante notar que os valores que investem os monumentos estariam sempre dispostos aos pares, constituindo oposições binárias. De modo que o conceito de monumento histórico estaria sempre ao centro de uma espécie de disputa entre valores contrastantes, cujas tensões ele analisa.

O livro começa com a distinção, já mencionada, entre os conceitos de *monumento intencional* e *monumento não-intencional*. Para Riegl, os monumentos históricos pertencem ao segundo tipo. Disso decorreria que “a denominação ‘monumento’ não pode ser compreendida num sentido objetivo, mas unicamente subjetivo. Não é a destinação original que confere a estas obras o significado de monumentos. Somos nós, sujeitos modernos, que o atribuímos.”⁹ Isto é, apenas os *monumentos intencionais* poderiam ser considerados objetivamente monumentos, no sentido de que esta era sua função declarada, primária, atrelada a sua matéria de forma inequívoca. Por sua vez, os *monumentos não-intencionais* seriam tais apenas quando revestidos deste valor posteriormente. Esta atribuição do valor monumental dar-se-ia num outro tempo histórico, independentemente da construção física do objeto, e poderia ocorrer ou não. Portanto, o valor monumental não residiria propriamente na matéria do objeto, mas lhe seria conferido por fatores externos a ele, que teriam com o objeto uma relação mediada.

⁸ CHOAY, Françoise. *L'allegoria de patrimonio*. op. cit. p.110.

⁹ “[...] la dénomination de ‘monument’ ne peut être comprise dans un sens objectif, mais uniquement subjectif. Ce n’est pas leur destination originelle qui confère à ces oeuvres la signification de monuments; c’est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons.” RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. op. cit. p.43.

Um dos pontos centrais do livro é a distinção entre o *valor histórico* e o *valor artístico* dos quais os monumentos estariam revestidos. O objetivo de Riegl era, neste caso, separar estes dois valores, que ele via de certa maneira contrapostos, e modificar, a partir disso, a nomenclatura então utilizada para denominar os monumentos, de *monumentos artísticos e históricos* para *monumentos históricos*, simplesmente¹⁰. Para definir o *valor histórico*, Riegl faria uso de um discurso de oposição binária entre o passado e o presente, dentro do qual o “histórico” seria “o que já foi e não é mais hoje em dia”. Além disso, em seu discurso o valor histórico estaria revestido de uma objetividade científica, no sentido de que cada fato histórico constituiria um elo insubstituível na cadeia do desenvolvimento das sociedades humanas¹¹. Desta forma, a arte interessaria à sua argumentação apenas do ponto de vista histórico: os “monumentos artísticos” seriam, na realidade, “monumentos da história da arte”, no sentido de que representariam uma etapa do desenvolvimento da arte de uma determinada sociedade¹², sob este ponto de vista, deveria ser-lhe reconhecido o valor de monumento, que estaria fundado num discurso científico, objetivo. Enquanto o *valor histórico* estaria atrelado, de maneira *objetiva*, ao passado do objeto e a seu posto na História, segundo Riegl o *valor artístico* seria um valor construído e atribuído no presente, portanto, *subjetivo*:

Este valor de arte é um dado objetivo do passado, da mesma forma que o valor histórico, constituindo assim um elemento essencial do conceito de monumento, independente de sua dimensão histórica? Ou é uma invenção subjetiva do expectador moderno, que muda dependendo de seu humor, e que, portanto, não terá espaço no conceito de monumento, enquanto obra dotada de um valor de rememoração? A esta questão são propostas hoje duas respostas divergentes: uma, antiga, que não foi ainda completamente ultrapassada; outra, mais recente, que tende a substituí-la. Desde o Renascimento, quando, como mostraremos mais adiante, o valor histórico foi reconhecido pela primeira vez, até o século XIX, prevaleceu a tese segundo a qual haveria um cânone artístico intangível, um ideal artístico objetivo e absoluto, meta final, ainda que em parte inacessível, de todos os artistas. Inicialmente, considerou-se que a Antiguidade se havia aproximado ao máximo deste cânone, que algumas de suas criações até mesmo representavam aquele ideal. O século XIX aboliu definitivamente este privilégio da Antiguidade, e reconheceu a quase todos os outros períodos da arte suas especificidades próprias. Apenas em torno do início do século XX resolveu-se aceitar as conseqüências necessárias da idéia de desenvolvimento histórico, e considerar toda criação do passado irremediavelmente ultrapassada, e portanto inteiramente desprovida de qualquer autoridade canônica. [...] Segundo as concepções modernas, não existe, conseqüentemente, um valor artístico absoluto, mas unicamente um valor artístico relativo, atual.¹³

¹⁰ O mesmo debate em torno desta nomenclatura foi travado quando da criação do SPHAN no Brasil. Mas enquanto Riegl privilegiou o *valor histórico* no momento de definir a nomenclatura dos monumentos, o ante-projeto de Mário de Andrade privilegiava o *valor artístico*. O nome do SPHAN, segundo seu projeto, deveria ter sido Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. O termo *Histórico* foi introduzido quando da redação do projeto definitivo.

¹¹ “qu’est-ce que la valeur artistique? Qu’est-ce que la valeur historique? La valeur historique est manifestement la plus étendue, et nous en traiterons donc en premier. Nous appelons historique tout ce qui a été, et n’est plus aujourd’hui. À l’heure actuelle, nous ajoutons encore encore à ce terme l’idée que ce qui a été ne pourra plus jamais se reproduire, et que tout ce qui a été constitue un maillon irremplaçable et indéplaçable d’une chaîne de développement. [...] La notion de développement est précisément au centre de toute de toute conception moderne de l’histoire.” RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. op. cit. pp.36-37.

¹² “Néanmoins, l’art tel que nous y sommes confrontés dans ces pages nous intéresse d’abord d’un point de vue purement historique: le monument nous apparaît comme un maillon indispensable dans le développement de l’histoire de l’art. Le ‘monument artistique’, compris dans ce sens, est donc, en réalité, un ‘monument de l’histoire de l’art’; et sa valeur, considérée de ce point de vue, est moins ‘artistique’ qu’‘historique’. Il en résulte que la distinction entre monuments artistiques et monuments historiques est non pertinente, les premiers étant inclus dans les derniers et se confondant avec eux.” Idem. pp.38-39.

¹³ “Cette valeur d’art est-elle donnée objectivement dans le passé, au même titre que la valeur historique, et constitue-t-elle ainsi un élément essentiel du concept de monument, indépendant de sa dimension historique? Ou est-elle une invention subjective du spectateur moderne, changeant au gré de sa faveur, et qui n’aurait donc pas sa place dans le

A subjetividade que Riegl atribui ao *valor artístico*, que ele reconhece ser uma construção do presente, estaria contraposta ao caráter científico, objetivo, que ele atribui ao *valor histórico*. A este respeito, é interessante notar que o discurso de Riegl seria permeado por uma visão de história positivista, segundo a qual a História não seria produto do presente histórico em que é escrita nem uma construção do autor que a escreve, mas um dado de fato, uma narrativa objetiva. Este positivismo marcaria a principal diferença entre o discurso de Riegl e a visão de história atual, onde se entende que a História é a construção de uma narrativa do passado *pelo presente*. A partir da visão de que o valor artístico é uma atribuição exclusiva do presente, sem relação com a história do objeto – vista como um dado objetivo –, Riegl afirmaria que este valor não pode concorrer para a construção da noção de monumento. Neste sentido, “não poderíamos falar de ‘monumentos artísticos e históricos’, mas apenas de ‘monumentos históricos’.”¹⁴

A inserção do patrimônio histórico na cidade

A argumentação de Riegl, por sua acuidade, fornece ainda hoje uma das principais chaves de leitura do conceito de *monumento histórico*. Ele mostrou com clareza que os chamados monumentos históricos são o resultado de uma *escolha*, de um valor de monumento atribuído pelo presente a certos edifícios provenientes do passado, em detrimento de outros. Trata-se, portanto, de uma *ação de construção* do passado por parte do presente, de uma seleção do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido, produzindo do passado uma *imagem*: aquela que se deseja no presente, aquela que é útil à construção de seu ideário¹⁵. Este tipo de narrativa do passado seria um momento fundamental da construção do discurso sobre o próprio presente, pois permite selecionar suas origens e traçar sua genealogia (numa ação análoga àquela da historiografia), construir para si uma “linhagem nobre”.

Por outro lado, a idéia de uma *ruptura* entre o passado e o presente, que é a principal característica do discurso moderno de construção do passado (em cuja lógica estaria inserida a

concept de monument en tant qu'oeuvre dotée d'une valeur de remémoration? À cette question sont aujourd'hui proposées deux réponses divergentes: l'une, ancienne, n'est pas encore complètement dépassé; l'autre, plus récente, tend à l'emporter. Depuis la Renaissance, où, comme nous le montrerons plus loin, la valeur historique fut reconnue pour la première fois, et jusqu'au XIX^e siècle, la thèse a prévalu selon laquelle il existerait un canon artistique intangible, un idéal artistique objectif et absolu, but final, quoique en partie inaccessible, de tous les artistes. Initialement, on avait considéré que l'Antiquité s'était approchée au plus près de ce canon, que certaines de ces créations représentaient même cet idéal. Le XIX^e siècle a définitivement aboli ce privilège de l'Antiquité, et reconnu à presque toutes les autres périodes de l'art leurs spécificités propres. C'est seulement vers le début du XX^e siècle que l'on a pu se résoudre à tirer les conséquences nécessaires de l'idée de développement historique, et à tenir toute la création artistique du passé pour irrémédiablement révolue, et donc entièrement dépourvue de toute autorité canonique. [...] Selon les conceptions modernes, il n'existe par conséquent pas de valeur d'art absolue, mais uniquement une valeur d'art relative, actuelle.” RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. op. cit. pp.39-41.

¹⁴ “S'il n'existe pas de valeur d'art éternelle, mais seulement une valeur relative, moderne, alors la valeur d'art d'un monument n'est plus une valeur de remémoration, mais une valeur actuelle. [...] Si l'on adopte la conception de la valeur artistique qu'ont récemment imposée l'ensemble des recherches en histoire de l'art au XIX^e siècle, on ne pourra plus, dorénavant, parler de 'monument artistiques et historiques', mais uniquement de 'monument historiques'.” Idem. p.42.

¹⁵ Por mais de um século, desde sua instituição na primeira metade do século XIX, a preservação esteve voltada para os vestígios mais grandiosos do passado, visando à construção de uma narrativa heróica do passado dos estados nacionais. A partir dos anos 1960, vem se estendendo a vestígios mais modestos, num movimento de ampliação do campo narrativo do passado.

noção de monumento histórico), traria consigo o reconhecimento de que aqueles objetos provêm de um passado irremediavelmente *outro* em relação ao presente. Esta relação, que se dá no presente, entre o “tempo moderno” e aquilo que pertence ao passado colocaria alguns problemas. Em primeiro lugar, o culto do passado estaria revestido de uma certa nostalgia, que não está presente no discurso de Riegl, mas que seria o leitmotiv dos discursos de vários autores ao longo dos séculos XIX e XX. Preserva-se porque aqueles vestígios falam de um mundo desaparecido, possuidor de valores que se reconhece importantes, mas que estariam ausentes do presente.

Um outro aspecto central da noção de monumento histórico, que não foi mencionado por Riegl em seu texto, é a relação destes monumentos com a *cidade*, relação esta obrigatória no caso do patrimônio edificado. Como já foi visto, além de uma visão do passado, a prática patrimonial traz consigo uma *visão de futuro* que lhe é parte integrante, e da qual não pode ser dissociada. Esta visão de futuro estaria associada à idéia daqueles bens como *legado*, porque está implícito na construção da noção atual de patrimônio histórico que eles devem continuar existindo para as gerações sucessivas. Não se trata, portanto, apenas de uma narrativa do passado, mas de uma narrativa que participa ativamente da construção do futuro da cidade, agindo diretamente no âmbito de seu ambiente físico, através da instituição de *elementos permanentes*.

Tal relação caracterizou-se, desde o século XIX, por um conflito, decorrente da idéia da incompatibilidade entre os vestígios físicos do passado e a metrópole industrial. Isso ocorreria porque a construção do ideário da era industrial está baseada num binômio velho / novo entre o passado, pré-industrial, e a “era da máquina”. Este binômio, que é a condição essencial das narrativas da modernidade, seria alimentado pela idéia da Revolução Industrial como grande transformação nos modos de produção, que teria desorganizado os modos de vida pré-existentes, concentrando a população nas cidades. Estas teriam se configurado como local da produção em larga escala, com uma grande concentração populacional. Além disso, a localização das indústrias iria demandar uma crescente especialização do espaço urbano. Estas transformações teriam como conseqüência a *obsolescência* da cidade pré-industrial, considerada pelos teóricos do século XIX inadequada para receber o grande fluxo populacional, os novos equipamentos industriais, e também as velocidades mecânicas que começavam a se fazer presentes, inicialmente com a ferrovia e depois com os automóveis.

Quanto às avaliações qualitativas dos dois momentos, sua leitura iria variar. Para alguns teóricos, a era industrial apareceria revestida de valores negativos, enquanto o passado seria depositário de uma série de virtudes. Para outros, o passado seria obsoleto, e a industrialização possibilitaria um futuro radioso para a humanidade. Mas é interessante notar que, quer estivessem voltadas para a exaltação de um passado idealizado, quer para uma visão de futuro, as narrativas da era

industrial estariam baseadas numa condenação generalizada do presente, do qual quase todos os teóricos apresentariam uma *leitura negativa*.

A leitura dos processos de industrialização iniciados no século XVIII como processos de *urbanização* iria permear boa parte dos escritos teóricos dos séculos XIX e XX, que teriam a *cidade* como foco das críticas à era industrial, mesmo por parte de autores que não eram arquitetos ou urbanistas. Estes autores consideraram que a urbanização acelerada alterou de tal maneira a face das cidades atingidas pelos processos de industrialização que estas transformaram-se num novo ambiente urbano: a *metrópole*, maior, mais densa e, sobretudo, mais complexa do que a cidade pré-industrial. Configurariam assim um outro binômio velho/novo – que guardaria o mesmo esquematismo do primeiro – entre a metrópole e aquela cidade, também chamada, daquele momento em diante, de “cidade antiga” ou “cidade tradicional”. É importante notar, a este respeito, que o termo “antigo” não se refere a um momento específico do passado, mas agrupa todos os seus testemunhos, não importa de que período, sob uma única denominação, genérica.

A idéia de uma ruptura iria suscitar em relação à era industrial uma série de reações, como nostalgia, fatalismo, aceitação radical. Françoise Choay, no livro *L'Urbanisme. Utopies et Réalités*, dividiria estas reações em duas vertentes principais, denominadas “culturalismo” e “progressismo”, estando a primeira voltada para a nostalgia do passado pré-industrial, e a segunda para a aceitação da era industrial e mesmo para o culto à máquina. É importante ressaltar que ambas as correntes são *modernas*, pois tanto a tomada de distância do passado, que possibilita a nostalgia, quanto o culto à máquina são fruto da mesma idéia de ruptura que permite a leitura da era industrial como uma *nova era*. Estas reações teriam um espaço físico determinado: a *metrópole*. Palco das transformações ocorridas na era industrial, ela tornar-se-ia o campo de provas e de ensaios teóricos de vários pensadores dos séculos XIX e XX.

Mas as duas vertentes enunciadas por Choay não seriam tão antagônicas quanto parecem à primeira vista. Seus ideários iriam misturar-se com freqüência, em especial, no que tange a questão dos *monumentos históricos*. Isso ocorre, dentre outros fatores, porque a noção de monumento traz consigo, necessariamente, uma *visão de futuro*, uma vez que, à diferença do Renascimento, está implícito em sua conceituação pós-industrial que os chamados monumentos históricos deverão ser preservados para as gerações sucessivas. Por outro lado, a construção da noção de monumento histórico apresentaria uma analogia direta com aquela da “cidade antiga”, na medida em que todos os vestígios do passado que são considerados monumentos seriam agrupados sob uma única denominação, também genérica, de “históricos”, no sentido de

pertencentes ao passado¹⁶. O que faria deles, assim como a “cidade antiga”, antagônicos – em princípio – à metrópole industrial. Sua inserção na cidade seria sempre alvo de um embate, e sua apreensão, no âmbito metropolitano, dar-se-ia *por contraste*.

A idéia de um contraste entre a cidade industrial e os edifícios provenientes do passado seria trabalhada por Camillo Sitte (1843-1903), cuja teoria urbanística forneceria a chave de leitura da inserção dos monumentos históricos na metrópole. Sua essência seria a *ambigüidade*. A publicação do principal escrito de Sitte – *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (*O Urbanismo segundo seus fundamentos artísticos*) – em 1889, marcou a introdução do neologismo *urbanismo* em língua alemã. O uso do termo, designando uma disciplina autônoma, significava o reconhecimento de que naquele momento a arquitetura já não conseguia dar conta da evolução das cidades. Esse fato constituía um dilema para a cultura historicista que Sitte representa, pois a disciplina foi criada em função de uma nova forma de habitat urbano – a *metrópole* – que não podia ser medida com o mesmo metro usado para a “cidade tradicional”. Assim, enquanto a arquitetura permanecia de alguma maneira ligada ao fio da tradição, sua inserção no espaço urbano era inexoravelmente nova. Essa novidade era, para Sitte, fonte de inquietação. Destituída das relações espaciais “tradicionais”, a arquitetura tornava-se um corpo estranho, estéril:

São, antes de mais nada, as dimensões gigantescas assumidas pelas nossas metrópoles que fazem desaparecer em toda parte a moldura das antigas formas artísticas. Quanto mais a cidade cresce, mais aumentam as ruas e praças, e os edifícios tornam-se mais altos e extensos, até que os inúmeros andares e intermináveis filas de janelas impeçam qualquer intervenção artística eficaz. Tudo perde-se no imenso [...] Este fato também não pode ser modificado, e o urbanista, assim como o arquiteto, é obrigado a elaborar uma escala de intervenção apropriada para a cidade moderna com muitos milhões de habitantes.¹⁷

Deste modo, o livro oscilava entre a resignação em relação à metrópole, que Sitte identificaria como inalterável condição de vida do homem contemporâneo, e a evocação da escala da “cidade tradicional” que desaparecia, depositária da arte urbana que para ele se perdeu. Diante desta resignação, Sitte reconheceria que seus projetos poderiam ser apenas *interstícios*, resíduos espaciais concedidos pelos técnicos e especuladores imobiliários que determinariam, segundo ele, a nova dinâmica urbana. É a estes personagens que ele dirige seu discurso, consciente de que suas propostas constituiriam uma *exceção*, um hiato na lógica da metrópole, nunca uma regra fundadora:

mesmo com o sistema ortogonal poderiam obter-se ruas e praças de uma beleza perfeita, se o técnico de vez em quando autorizasse o artista a olhar sobre os seus ombros [...] E se ambos tivessem vontade, poderiam encontrar um *modus vivendi*, pois o artista, para os seus objetivos,

¹⁶ Como já foi visto, Riegl definiu “histórico” como “aquilo que já foi e não é mais hoje em dia”, ou seja, aquilo que pertence ao passado. Esta definição teria como corolário a leitura do presente como um tempo afastado da história, que seria particularmente evidente na construção das teorias de restauração do século XX, especialmente aquelas desenvolvidas a partir da década de 1960.

¹⁷ SITTE, Camillo. *L'arte di costruire le città*. op. cit. p.137.

precisa apenas de alguma rua ou praça principal, e abandona de bom grado o resto à circulação e às exigências materiais de todo dia.¹⁸

A ambigüidade do *Städtebau* reside justamente nesta nostalgia. No reconhecimento da incompatibilidade entre a “arte urbana”, que seria o âmbito de competência do arquiteto, e a escala da metrópole, mas ao mesmo tempo, na afirmação da necessidade da permanência de sua ação enquanto única capaz de produzir as qualidades urbanas que ele deseja. Ao contrário da *Teoría general de la urbanización* de Cerdá, desenvolvida como suporte teórico “afirmativo” para a operação de ampliação de Barcelona, Sitte utiliza o neologismo *urbanismo* como crítica à demolição das muralhas medievais para a abertura da Ringstrasse – intervenção que deu visibilidade ao processo de metropolização de Viena. Ou seja, o utiliza olhando não para o futuro da cidade, em direção ao qual o termo parece apontar, mas para o seu passado, contido no espaço intra-muros que fora, até então, o coração da cidade, do qual a metrópole se alienava, construindo no Ring seus novos símbolos, dotados de relações espaciais inéditas que ele condena.

A relação com a construção do futuro da cidade dar-se-ia, na teoria de Sitte, de maneira mediada, através de duas ações diferentes, mas relacionadas entre si: por um lado, a preservação dos monumentos históricos, e por outro, o estudo e a reprodução, por parte dos projetos do presente, de certos dispositivos espaciais presentes na trama urbana da “cidade antiga”. A variedade dos exemplos de praças que ele analisa, visando extrair delas um conjunto de características espaciais que considera positivas, porém abstratas, mostra que sua intenção não é imitar o passado, mas extrair dele algumas *estratégias de projeto* que possibilitem a reprodução das qualidades espaciais que ele reconhece na “cidade antiga”.

A questão dos *modos de vida* seria o motor do discurso de Sitte. As críticas à metrópole presentes no *Städtebau* não se referem apenas à perda da coesão formal de sua trama edificada e às novas relações espaciais impostas à arquitetura. Permanece latente o sentimento de que tal “carência artística” era reflexo de uma perda mais grave: a da coesão social, produzida pela exacerbação do individualismo na metrópole. Sitte afirmaria que

nos falta o princípio estético fundamental e a visão de mundo [Weltanschauung] comum a todos, ou seja, a visão que vive na alma do povo e que deveria encontrar na obra a sua manifestação concreta.¹⁹

Ao excluir a possibilidade de vida pública na metrópole, torna-se necessário para Sitte construir espaços que não sejam metrópole. Antíteses que funcionem como *válvula de escape* para as condições negativas que ele identifica na vida metropolitana. Esta seria a função das praças projetadas segundo os “fundamentos artísticos” que ele propõe. Também por este motivo, os

¹⁸ SITTE, Camillo. *L'arte di costruire le città*. op. cit. p.122.

¹⁹ Idem. p.142.

vestígios da “cidade tradicional” deveriam ser cuidadosamente preservados no interior da metrópole, por sua capacidade de proporcionar uma escala de relações – espaciais e sociais – que ele considera importantes, mas ausentes dos novos espaços que estavam sendo construídos no Ring de Viena. Assim Sitte descreve a praça da catedral de Pisa:

do entorno foi eliminado tudo que pudesse distrair nossos pensamentos ou recordar-nos a agitada vida cotidiana. Não há nada que perturbe a contemplação dos veneráveis monumentos: não o espetáculo inoportuno de uma loja de modas, não a animação de um bar, não o barulho dos veículos. Aqui reinam paz e silêncio.²⁰

Deste modo, os “fundamentos artísticos” de Sitte assumem conotações bem mais profundas do que simples embelezamento urbano. Ao evocar a “cidade antiga”, o que ele propõe são projetos de recuperação da qualidade do espaço público urbano, usado como antídoto contra a pulverização da sociedade que reconhece na metrópole. As praças deveriam funcionar como catalisadores da vida pública, como condensadores sociais capazes de repropor um modo de vida que ele considera ausente dos espaços metropolitanos. A coesão da “cidade antiga” – que Sitte identifica como “aspecto artístico” do urbanismo – e a riqueza de sua vida pública deveriam reverter o individualismo e o egoísmo, combatendo o desarraigamento do indivíduo metropolitano. Apesar de todas as suas dúvidas sobre a validade da operação que propõe – reconstruir a vida pública que considera ausente da metrópole através da reconstrução de seu espaço físico por excelência: a praça²¹ – o objetivo de seu livro é justamente enumerar os dispositivos formais presentes nas praças da “cidade antiga” e analisar suas características, constituindo um *manual de projeto* para os urbanistas de seu tempo.

No quadro das teorias do Urbanismo lançadas ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do XX, a teoria de Sitte constituiria uma espécie de exceção. Não propriamente pela nostalgia de seu discurso, evidenciada por Françoise Choay ao inseri-lo no grupo dos urbanistas “culturalistas”, mas justamente por sua *ambigüidade*. Por este permanecer em suspenso entre uma aceitação pragmática da metrópole, cuja natureza substancial ele reconhece não poder modificar, e a nostalgia pela escala urbana da “cidade tradicional”, a ser reconstruída no projeto, configurando um gesto projetual ao mesmo tempo contestador e declaradamente impotente frente ao objeto de sua ação. Por uma melancolia, decorrente da condenação do ambiente metropolitano, que implica ao mesmo tempo, na consciência de que sua ação teria sempre a metrópole como horizonte.

²⁰ Idem. p.35.

²¹ “o sucesso dos planos pitorescos não pode ser decisivo nem durável se eles não corresponderem às condições da vida moderna. Na vida pública muitas coisas se transformaram irreversivelmente, esvaziando o significado de algumas formas arquitetônicas antigas, e nós não podemos fazer nada.” Idem. p.136.

Talvez justamente por sua ambigüidade, a teoria do urbanismo de Camillo Sitte traria consigo a proposta de uma estratégia de relacionamento entre a cidade dita “tradicional” e a metrópole²², e uma função para os objetos provenientes do passado na trama da cidade moderna: aquela de *monumentos históricos*, cuja inserção na metrópole também seria alvo de um conflito. Por um lado, aqueles objetos seriam partes integrantes da nova cidade, estariam inseridos em sua dinâmica. Por outro, esta inserção constituiria um problema, uma vez que a natureza dos objetos seria vista como antitética àquela da metrópole.

A ambigüidade que permeia a inserção dos monumentos históricos na cidade moderna seria particularmente evidente nas metrópoles do chamado Novo Mundo, justamente pelo impulso em direção ao novo implícito na construção de seu imaginário. Esta questão foi abordada no ensaio *L'Amérique n'a pas de monuments* de Dominique Rouillard, que analisa as visões dos Estados Unidos pelos viajantes europeus. Na Europa, os monumentos do passado seriam vistos como fulcros da identidade urbana, e como tal, a primeira coisa que os visitantes procuravam nas cidades americanas. Mas procuravam em vão. Para Rouillard, “a busca de monumentos e a constatação de sua ausência constitui um momento descritivo pelo qual passam todas as leituras da grande cidade americana.”²³ Os viajantes detectariam em seus relatos

uma antinomia entre a natureza ‘atarefada’ do americano [...] e os monumentos tradicionalmente lentos e silenciosos, momentos de pausa, de tranqüilidade. A importância dada nos textos ao pequeno cemitério de Wall Street não se deve à celebridade real de seus túmulos, mas à sua anomalia, ou à façanha de ter ‘quebrado’ o ritmo da cidade [...] ‘como uma cesura numa torrente vital’.²⁴

Segundo Rouillard, a inexistência de monumentos arquitetônicos na América fazia com que os restos do passado não fossem considerados “um dado central, axial, ordenador dos projetos urbanos: pelo contrário, atrapalham”²⁵, constituem um empecilho ao desenvolvimento da metrópole. A este propósito, ele citaria uma frase de Jean Paul Sartre:

O que é passado, nestas cidades de dinâmica veloz, [...] não se manifesta através de monumentos como na Europa, mas através de resíduos. [...] Estão lá simplesmente porque ainda não se teve o tempo de demoli-los: como indicação das obras a serem feitas.²⁶

Por sua vez, Lucio Costa respondeu diretamente à visão dos bens provenientes do passado como *estorvo* ao desenvolvimento urbano, no parecer anexado ao processo de tombamento da Igreja Bom Jesus dos Martírios, em Recife: “Desde quando é de boa ética matar gente velha porque

²² Por este motivo, a teoria de Sitte abriria uma série de possibilidades de leituras para a cidade contemporânea, o que teria feito com que o discurso de Sitte fosse objeto de uma “redescoberta” na década de 1960, período no qual Françoise Choay identificou um aumento expressivo da prática patrimonial.

²³ ROUILLARD, Dominique. “*L'Amérique n'a pas de monuments*”. in COHEN, Jean-Louis; DAMISCH, Hubert (org.). *Américanisme et modernité*. op.cit. p.51.

²⁴ Idem. p.54.

²⁵ Idem. p.71.

²⁶ Idem. p.71.

estorva o caminho?”²⁷ A metrópole seria o lugar onde o conflito se materializa. Matriz espacial que engloba tanto os vestígios do passado quanto as perspectivas do futuro, ela traria intrínsecas em sua própria dinâmica as forças da preservação e da destruição do patrimônio histórico em atividade. Tal conflito, por vezes, é bastante explícito, e chega aos jornais, como no caso da criação das Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (Apacs) pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 2001:

Os estudos para a criação de Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (Apacs) nestes bairros [Botafogo, Humaitá, Laranjeiras e Catete] já foram concluídos pela prefeitura, que também pretende proteger toda a região entre Glória e Flamengo, criando ali um novo corredor cultural. [...] Já a Associação dos Dirigentes do Mercado Imobiliário (Ademi) pretende lutar na Justiça contra o que considera uma política de engessamento da cidade.²⁸

O prefeito César Maia assinou no fim da tarde do ontem o decreto preservando 218 prédios de até quatro andares no Leblon, [...] que formam agora uma Área de Proteção do Ambiente Cultural (Apac). [...] O prefeito se disse mais preocupado com as investidas do mercado imobiliário, que, segundo ele, poderiam provocar um adensamento populacional comparável ao de Copacabana.²⁹

Embora sua inserção na cidade seja permeada por conflitos, particularmente visíveis num país como o nosso, que constrói sua imagem como “país do futuro” e não tem tradição em preservação, o patrimônio histórico é, conceitualmente, um dos elementos das visões de cidade elaboradas pelo presente, sendo os órgãos de preservação agentes de certa importância no campo da determinação das dinâmicas urbanas. Além disso, o estudo da gênese e da evolução da noção de patrimônio histórico nos mostra que esta consiste na construção ativa, por parte do presente, de um corpus de obras a ser transmitido ao futuro. Este caráter permite inseri-la na dimensão do *projeto*.

Bibliografia

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

ANDRADE, Antônio Luís Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1993.

ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. in *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil. Uma trajetória*. Brasília: MEC/SPHAN/FNPM, 1980.

BEDIN, Simonetta; BELLO, Laura; ROSSI, Alessia. *Tutela e restauro nello Stato Pontificio*. Padova: Cedam, 1998.

²⁷ COSTA, Lucio. citado em FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. op.cit. p.85.

²⁸ Rio de Janeiro: O Globo, 27/07/2001. Primeiro Caderno, p.1.

²⁹ Rio de Janeiro: O Globo, 28/07/2001. Primeiro Caderno, p.12.

- BENEVOLO, Leonardo. *Le origini dell'urbanistica moderna*. Bari: Laterza, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. 1ª ed. 1896. Paris: Presses Universitaires de France, 1939. trad. bras. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. trad. bras. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo: monumentos do futuro e do passado na implantação da arquitetura moderna brasileira*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em antropologia social do Museu Nacional-UFRJ, 1993.
- CHOAY, Françoise. *L'urbanisme. Utopies et réalités*. Paris: Seuil, 1965. trad. it. *La città. Utopie e realtà*. Torino: Einaudi, 1973.
- _____. *A propos de culte et de monuments*. in RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984.
- _____. *L'Allegorie du patrimoine*. Paris: Seuil. 1992. trad. it. *L'Allegoria del patrimonio*. Roma: Officina Edizioni, 1995.
- CURY, Isabelle (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC – IPHAN, 1997.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.
- MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros. *Da materialização à legitimação do passado: a monumentalidade como metáfora do Estado. 1920-1945*. Rio de Janeiro: Lucerna; FAPERJ, 2002.
- RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus*. Wien. 1902. trad. fr. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984.
- ROSSI, Aldo. *L'Architettura della città*. 1966. Torino: Cittàstudi, 1995.
- ROUILLARD, Dominique. "L'Amérique n'a pas de monuments". in COHEN, Jean-Louis; DAMISCH, Hubert (org.). *Américanisme et modernité*. Paris: EHESS – Flammarion, 1993.
- RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 1991.
- SIMMEL, Georg. *Tendenzen im deutschen Leben und Denken seit 1870*. 1902. in SIMMEL, Georg. *Schopenhauer und Nietzsche*. Hamburg: Junius Verlag, 1990.
- _____. *Die Grossstädte und das Geistesleben*. 1903. trad.it. *Le metropoli e la vita dello spirito*. in MALDONADO, Tomás (org.). *Tecnica e Cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- SITTE, Camillo. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien, 1889. trad. it. *L'arte di costruire le città*. Milano: Jacca Book, 1980.