

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO  
MESTRADO EM URBANISMO**

**A REPRESENTAÇÃO DO  
PATRIMÔNIO URBANO EM  
HIPERDOCUMENTOS: UM ESTUDO  
SOBRE O PALÁCIO MONROE.**

**Rodrigo Cury Paraizo**

**Orientador: Denise Barcellos  
Pinheiro Machado  
Co-orientador: Rachel Coutinho**

Rio de Janeiro, maio de 2003

**RODRIGO CURY PARAIZO**

**A representação do patrimônio urbano em  
hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe.**

Orientador: Denise Barcellos Pinheiro  
Machado

Co-orientador: Rachel Coutinho

Dissertação submetida ao corpo docente do  
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo  
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro –  
PROURB/FAU-UFRJ, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre.

Rio de Janeiro, 2003

P222r Paraizo, Rodrigo Cury.

A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe / Rodrigo Cury Paraizo. – 2003.

xi, 132 f. : il. (algumas color) ; 30 cm.

Orientador: Denise Barcellos Pinheiro Machado.

Co-orientador: Raquel Coutinho.

Tese (Mestrado em Urbanismo)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

Bibliografia: f. 127-132.

1. Patrimônio cultural. 2. Multimídia interativa. 3. Palácio Monroe (Rio de Janeiro, RJ). 4. Urbanismo – Teses. I. Machado, Denise Barcellos Pinheiro. II. Coutinho, Raquel. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. IV. Título.

CDD: 363.69

**RODRIGO CURY PARAIZO**

**A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe.**

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

---

Prof. Denise Barcellos Pinheiro Machado - Orientador  
Doutor

---

Prof. Rachel Coutinho Marques da Silva  
PhD

---

Prof. Marlice Nazareth Soares de Azevedo  
Doutor

Rio de Janeiro, 2003.

*Dedico este trabalho a meu pai – por mais  
razões do que eu poderia enumerar.*

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a algumas das pessoas que contribuíram para este trabalho:

Minha mãe, porque é minha mãe, e isso bastaria, mas ela sempre fez questão de fazer muito mais.

Tati, porque foi na frente e mostrou como era.

Vovó, pela paciência.

Leila, pelo cuidado.

Julia, pelo carinho – e sua família, pelo apoio.

Tia Maria Alice e Tia Maria Lucia, pela força e pela revisão.

Glaucia, pela confiança.

Bruno, pela perspicácia.

Rafaela, pela disposição.

Haendel e Paula, por serem tão bons destinatários.

Tios, tias, primos e primas (por direito herdado ou adquirido), pelo respeitoso silêncio e mudanças de assunto.

Aqueles que, após me perguntarem sobre o tema da dissertação, tiveram a paciência de me ouvir. E, ao final, perguntaram, perplexos e tímidos: tudo bem, mas o que são hiperdocumentos?

Os amigos e desconhecidos que fazem da Internet uma comunidade, pela rede de conhecimentos, confiança e ajuda mútua.

Os que eventualmente ficaram de fora, porque sabem como eu sou distraído.

Denise, pela direção.

Rachel, pelo acompanhamento.

Kós, pela perene orientação que começou isso tudo.

Segre, pela inspiração de Havana.

Rosangela, pela presença de espírito.

Adriana e Gustavo, pela amizade e trabalho.

Niuxa, pelas discussões e sugestões no início deste trabalho.

Mizuko, pela força no meio do caminho.

Isabel, pelo design.

Os bolsistas do LAURD, pesquisadores iniciantes mas dedicados, Marcio, Fagner, Thiago e Natalia, pela prontidão; e representando ainda todos aqueles com quem trabalhei no Laboratório e passei a privar da amizade e companheirismo.

Barki, Naylor e Andrea, co-orientadores e amigos na pesquisa do CNPq “Ícones Urbanos e Arquitetônicos do Século XX”, pelo brilho intelectual e humano.

Os conhecidos e colegas do PROURB, nas diversas instâncias e momentos em que lá me criei na vida acadêmica, pela convivência.

A equipe da biblioteca Paulo Santos (Paço Imperial), do Arquivo Geral do Rio de Janeiro, e Mrs. Jean Gosebrink, bibliotecária de Saint Louis (EUA), pela solicitude.

CAPES, pela bolsa que permitiu a realização dessa dissertação.

CNPq, pelo apoio à pesquisa da qual se originaram os trabalhos analisados.

## Resumo

Este estudo visa a compreensão do conjunto de edificações considerado como patrimônio urbano considerando essas edificações como alegorias, ou representação de valores. Esses valores – valor de antigüidade, histórico-documental, rememoração intencional, uso e estético – são determinados pela sociedade a cada momento, atribuídos por e negociados entre seus diversos componentes, cada qual buscando influenciar a composição final dessa identidade coletiva. A preservação de uma edificação do patrimônio é influenciada pelas ligações que a comunidade estabelece, em cada momento, com essa edificação; dessa forma, a disponibilidade de informações – e representações – dessa edificação tende a aumentar a possibilidade dessa edificação fazer parte da memória coletiva.

Buscamos aqui as características que permitam melhorar a apreensão dos significados e valores do patrimônio urbano edificado através de um dispositivo informacional, ou modo de organizar a informação, específico: os hiperdocumentos – aqui entendidos como documentos multimodais (implicam diversos sentidos, via texto, som, imagens, cinestesia) interativos (levam em conta a intervenção do usuário para a reorientação do fluxo informacional em tempo real), organizados em rede (portanto, de forma não linear), e de suporte digital. São estudados, para produzir essas reflexões, os hiperdocumentos sobre patrimônio produzidos pelo LAURD-PROURB/FAU-UFRJ.

Tendo em mente a aptidão para conjugar diferentes discursos e formas discursivas inerente aos hiperdocumentos, buscamos sugerir as bases de um hiperdocumento sobre o Palácio Monroe. A edificação construída em 1904 em Saint Louis, remontada em 1906, no Rio de Janeiro, e demolida em 1976, exerce ainda algum fascínio, inclusive por permanecerem pouco claras as razões de sua demolição. A partir do conceito de valores do patrimônio, buscamos as razões de sua ausência física bem como as diretrizes para sua permanência registrada em hiperdocumento.

Palavras-chaves:

- a) Patrimônio arquitetônico e urbano;
- b) Patrimônio digital;
- c) Multimídia e hiperdocumentos;
- d) Palácio Monroe, Pavilhão de São Luís;

URL: <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>

## Abstract

This study is intended to understand the set of buildings designated as urban heritage by taking these buildings as allegories, or representations of values. These values – antiquity, historical-documentation, intentional remembrance, use, and aesthetics – are determined by society in every moment, attributed by and negotiated among its diverse participants, each one trying to influence the final composition of this collective identity. The very preservation of a heritage building is influenced by the bindings established with it by the community. Therefore, the amount of information and representations available with respect to a building tends to increase the odds of this building to be a part of collective memory.

We study here the characteristics of a specific informational device, namely the hyperdocuments – digital interactive multimodal documents arranged in networks –, which might improve the understanding of the meaning and the heritage values of such buildings. This analysis is produced from the examination of the works in this field produced by the Laboratory of Urban Analysis and Digital Representation (LAURD) of PROURB/FAU-UFRJ.

Bearing in mind the inherent aptitude of hyperdocuments to weave different speeches and speech forms, we suggest the basis for a hyperdocument on the Monroe Palace. This building was originally designed to represent Brazil in 1904 Louisiana Purchase Exhibition, and in 1906 it was rebuilt in downtown Rio, being controversially demolished in 1976. As this building still seems to be important as heritage, we examine from the point of view of heritage values the reasons for its destruction as well as launch some directives for its permanency registered as a hyperdocument.

Keywords:

- a) Urban and architectural heritage;
- b) Virtual and digital heritage;
- c) Multimedia and hyperdocuments;
- d) Monroe Palace, Brazil Pavillion in Saint Louis (1904).

URL: <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>



## Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - Representação do Patrimônio Urbano	5
1.1 Conceitos de Patrimônio	5
1.1.1 Monumento	5
1.1.2 Monumento histórico	9
1.1.3 Patrimônio	12
1.1.4 A questão da autenticidade	15
1.2 O patrimônio como representação e a representação do patrimônio	18
1.2.1 Exemplos de representação do patrimônio e da cidade	21
1.2.2 Patrimônio e indústria da tradição	30
1.2.3 Narrativas patrimoniais	33
1.2.4 O patrimônio e as referências	35
1.3 Patrimônio no Brasil	38
1.4 Conclusão	42
Capítulo 2 - Hiperdocumentos sobre o patrimônio	45
2.1 Narrativas digitais	46
2.1.1 Os diferentes dispositivos informacionais	46
2.1.2 Representações digitais do patrimônio urbano	50
2.1.3 Patrimônio Virtual, Patrimônio Digital	54
2.1.4 Sobre a duração do meio digital	55
2.2 Hiperdocumentos	58
2.2.1 Hiperdocumentos e patrimônio urbano	61
2.2.2 A escala urbana	65
2.3 Especializações narrativas em hiperdocumentos	68
2.3.1 Narrativas lineares aumentadas	68
2.3.2 Mensagens recombinadas	73
2.3.3 Matrizes	76
2.3.4 Regras de combinação	79
2.4 Conclusão	83
Capítulo 3 - O Palácio Monroe	84
3.1 Um breve histórico	87
3.2 Sobre a demolição	91
3.3 Os valores de patrimônio do Monroe	96
3.3.1 Valor de antigüidade	96
3.3.2 Valor histórico-documental	100
3.3.3 Valor de rememoração intencional	104
3.3.4 Valor de uso	107
3.3.5 Valor estético	112
3.4 Diretrizes para a formulação da interface	116
Capítulo 4 - Conclusões	120
Referências	126

## Lista de Ilustrações

Figura 1 -	Skylines do Rio. Acervo próprio. _____	22
Figura 2 -	Representações da cidade e do patrimônio em mapas. Paris, Milão, Roma, Frankfurt. _____	26
Figura 3 -	A cidade e o patrimônio em mapas. Mapas do Rio de Janeiro. _____	27
Figura 4 -	A cidade e o patrimônio em cartões postais. Montevidéu e Londres. _____	28
Figura 5 -	O patrimônio em cartões postais. Salvador e Amsterdam. _____	29
Figura 6 -	O plano urbano em cartões postais. Amsterdã e Vaticano. _____	29
Figura 7 -	Citywebdesign. www.myclty.com.br. _____	30
Figura 8 -	Cortes e planos em guias de turismo. Barcelona. _____	47
Figura 9 -	Guias arquitetônicos. Países Baixos e Rio de Janeiro. _____	48
Figura 10 -	Mundos virtuais: VRND. Uma das vistas do interior da Notre Dame. _____	51
Figura 11 -	Mundos virtuais comentados: Ename 974 e Projeto Missões. _____	52
Figura 12 -	Mundos virtuais panorâmicos: Synagogue Neudeggergasse, Edinburgh Royal Mile Project e Projeto Visorama. _____	53
Figura 13 -	Fluxo de dados e mundos virtuais: Glasgow Directory. _____	53
Figura 14 -	Representação esquemática das narrativas lineares aumentadas. _____	68
Figura 15 -	Narrativas lineares apoiadas por narrativas espaciais. Havana Colonial: Trecho do “Sistema sócio-econômico”, mostrando o Teatro Principal na Alameda de Paula. Rio Colonial: Caminho de Matacavalos, parte do módulo “Sociedade e Economia”, com link de ressaltado e de imagem. _____	69
Figura 16 -	Sínteses. Havana Colonial: Sistema defensivo “maneirista”, no módulo “Armazém da frota” e menu do módulo “Símbolos do Poder Colonial”. Rio Colonial: A relação entre as igrejas e as praças, no módulo “Religião”. _____	70
Figura 17 -	Narrativa espacial. Rio Colonial: O Morro do Castelo e o Hospital da Santa Casa de Misericórdia. _____	71
Figura 18 -	Narrativa em rede por matriz. Havana Colonial: Dois momentos do módulo “Relações das estruturas simbólicas”. _____	71
Figura 19 -	Representação esquemática da disposição em árvore. _____	73
Figura 20 -	Narrativa em rede por árvore. Palácio do Catete: links diversificados enriquecem a estrutura em árvore. _____	74
Figura 21 -	Narrativa em rede por tópicos. “A cidade que não existe”: uma possibilidade de fragmentação do discurso analítico a partir da suavização da hierarquia. _____	75
Figura 22 -	Representação esquemática do hiperdocumento em matriz. _____	76
Figura 23 -	Narrativa em rede por matriz. Ministério da Educação e Saúde: A possibilidade de comparar alguns dos projetos do concurso de arquitetura e de observar a evolução dos componentes do projeto em cada etapa principal. _____	77
Figura 24 -	Narrativa em rede por tópicos e por agrupamento. Ministério da Educação e Saúde: Módulo de influências históricas e módulo de referências tipológicas. _____	78
Figura 25 -	Representação esquemática da disposição em dominó. _____	79
Figura 26 -	Exemplo de narrativa em dominó. Quadrinhos por McCloud (1995, p.105) experimentando a possibilidade do leitor adotar outras direções de leitura. _____	80
Figura 27 -	Narrativa em rede por jogo. RB1, p. Módulo de análise arquitetônica e módulo de análise do entorno (a Praça Mauá). _____	81

Figura 28 - O Palácio Monroe na Exposição de Saint Louis. _____	88
Figura 29 - Outros registros do Pavilhão Brasileiro em Saint Louis. Cópias das imagens cedidas pela Saint Louis Public Library. _____	89
Figura 30 - O Palácio Monroe na Avenida Central. _____	90
Figura 31 - Conexão da área de embelezamento resultante com o Passeio Público; visão da panorâmica da área e simulação com o edifício. Acervo próprio.	92
Figura 32 - Simulação da visibilidade do edifício a partir da Cinelândia. Acervo próprio. _____	93
Figura 33 - Comparação entre a configuração da malha vária atual (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro), aquela da época da demolição e as alternativas propostas para o tráfego (AGUIAR, 1976; p. 144-148). _____	95
Figura 34 - Valor de antigüidade nos documentos sobre o Monroe. _____	97
Figura 35 - Modelagem do entorno em 1850, 1910, 1928, na malha atual e na malha atual com o Monroe (na configuração original). Imagens cedidas pelo LAURD-PROURB/FAU-UFRJ _____	99
Figura 36 - As duas configurações do Palácio Monroe, em 1910 e 1976. _____	101
Figura 37 - Maquete eletrônica do Palácio e a configuração original (FERREZ, 1982). _	102
Figura 38 - Retrato de Souza Aguiar publicado na Exposição de Saint Louis (BENNITT et al., 1905). _____	103
Figura 39 - Diferentes contextos simbólicos do Monroe. _____	106
Figura 40 - A exposição original, em Saint Louis, e um comentário em cartão postal. Imagens cedidas pela Saint Louis Public Library. _____	107
Figura 41 - Algumas das raras fotografias do interior do edifício. _____	110
Figura 42 - Valor de uso da área, nos dias atuais: praça – com o maior chafariz do Rio de Janeiro – e estacionamento. Acervo próprio. _____	111
Figura 43 - Diferentes relações entre o Palácio e o entorno. _____	115

# Introdução

*“De te fabula narratur.”*

*A história que narras fala de ti.*

*Ditado latino*

Fui apresentado às questões do patrimônio urbano pela via das inovações tecnológicas; no caso, da computação gráfica e da multimídia<sup>1</sup>. Das questões de como representar um edifício – em 1994, a primeira versão de um CD-ROM analisando o edifício do MEC –, o grupo de pesquisa do qual faço parte desde então foi levado a representar a Havana do período colonial. Tentamos incorporar à representação em maquetes eletrônicas as dinâmicas sociais e econômicas da cidade, especialmente naquilo que elas influenciam a forma. Essa abordagem nos permitiu desenvolver uma linguagem diferente da reconstituição realista que víamos então como o objetivo mais procurado. Nos afastando da modelagem tridimensional “realista”, buscamos sempre combinações de elementos que permitissem trazer a dinâmica urbana para a representação. Por outro lado, isso nos levou a perceber que, num contexto de leitura principalmente intelectual do espaço – em oposição à imersão sensorial buscada pela representação realista – a representação esquemática e o cotejamento de documentos são recursos valiosos.

---

<sup>1</sup> Comecei a participar de pesquisas de hiperdocumentos sobre arquitetura e urbanismo em 1994, fazendo parte da pesquisa patrocinada pelo CNPq “Multimídia como uma nova forma de representar arquitetura”, do Departamento de Análise e Representação da Forma da FAU-UFRJ, coordenada pelos professores José Kós e Carlos Eduardo Nunes Ferreira. Mais tarde, em 1995, me juntei ao grupo de pesquisa coordenado pelos professores Roberto Segre, Lilian Vaz, Rachel Coutinho, Eduardo Vasconcellos e José Kós na pesquisa patrocinada pelo CNPq “Estruturas Simbólicas das Cidades Latino-Americanas”, do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da FAU-UFRJ, pesquisa essa que acabou dando origem ao Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital do PROURB. Atualmente, faço parte da equipe do Laboratório na pesquisa patrocinada pelo CNPq “Ícones do Rio de Janeiro no Século XX”, coordenada pelos professores Roberto Segre, Andrea Borde, José Barki e José Kós. Graças a isso, também foi facilitado o contato com o estado da arte das pesquisas em hiperdocumentos, principalmente de arquitetura e urbanismo, no Brasil e no mundo.

As políticas de preservação do patrimônio há muito não mais consideram o monumento como um objeto isolado. Pelo contrário, reconhecem o valor de tecidos urbanos inteiros como expressões históricas e estéticas, além da própria ambientação como parte integrante da estética do monumento – ponto de vista presente no *Städtebau de Sitte*, de 1889 (além de suas posteriores releituras), e defendido mais tarde por Argan, em 1979 (1993, p.73-84), para citar dois exemplos. Portanto, podemos dizer que os elementos do patrimônio urbano são dependentes do contexto para adquirir sentido pleno.

Por contexto, acrescentamos, entendemos não apenas as construções que rodeiam um dado edifício, mas também os documentos que lhe dizem respeito. Isso porque trataremos do patrimônio edificado como elemento fundamental da memória social, e, portanto, da identidade. Monumentos e demais edificações do patrimônio estão aqui entendidos como elementos de um discurso, alegorias através das quais se funda e expressa um grupo social. Baseamos nosso estudo do patrimônio como alegoria principalmente nos escritos de Choay (2001) e Gonçalves (1996). Além disso, buscamos a obra de Riegl (1984) como norteadora, pela compreensão dos diferentes e não raro conflitantes valores subjacentes à apreciação e tratamento dos monumentos – e, por extensão, nos dias de hoje, do patrimônio. Os textos de Argan (1993) também contribuem para esta construção teórica do patrimônio a partir de seus valores e de suas atribuições identitárias.

A questão da valorização de um patrimônio, portanto, passa pelo conhecimento que se tem dele. É nesse momento que os documentos a respeito exercem o seu papel – nem mesmo as apreciações estéticas são totalmente provenientes da obra em si, mas dependem do observador e daquilo que ele conhece do mundo. Dentre as várias possibilidades de documentos relacionados ao patrimônio, analisaremos uma em particular para compreender seus mecanismos de atuação não apenas como informadora, mas como formadora do significado do patrimônio. Procederemos a uma análise da produção e conteúdo dos hiperdocumentos, buscando suas características específicas.

O objeto deste estudo, portanto, são os hiperdocumentos e sua capacidade de representação do patrimônio. Visamos a determinar quais características dos hiperdocumentos podem ser vantajosas do ponto de vista da compreensão do patrimônio urbano representado. O conceito de hiperdocumento utilizado baseia-se nas

definições de Pierre Lévy (1999, p.65) e Robert Laurini (2001, p.124): documentos multimodais (implicam diversos sentidos, via texto, som, imagens, cinestesia) interativos (levam em conta a intervenção do usuário para a reorientação do fluxo informacional em tempo real), organizados em rede (portanto, de forma não linear), e de suporte digital.

Uma definição mais abstrata de hiperdocumento de Pierre Lévy (1996, p.35-50) considera hiperdocumentos ou hipertextos, em essência, textos estruturados em rede. Também esta definição será utilizada, quando consideramos que os hiperdocumentos, devido a sua própria natureza de nós interligados, permitem evidenciar melhor esta mesma característica intertextual intrínseca dos edifícios do patrimônio. De um lado, cada edifício do patrimônio representa para a população de uma cidade um ponto nodal ou de amarração de significados dentro de seu entorno, ou mesmo na cidade toda. Por outro, ele também é uma convergência de informações e documentos, necessários para sua consolidação como patrimônio, mas dependentes de sua existência para que possam fazer sentido como conjunto.

A demonstração de como as características estudadas podem contribuir para representar os valores do patrimônio será feita através da elaboração do roteiro de um hiperdocumento sobre o Palácio Monroe, edifício carioca hoje desaparecido e ex-sede do Senado Federal. Esse roteiro poderá servir de base para um futuro aplicativo, provavelmente um site na Internet. Se, inicialmente, consideramos desenvolver o aplicativo ao menos como protótipo, optamos por fim deixá-lo embrionário para nos concentrarmos nas questões teóricas mais que nas técnicas – inclusive em relação aos hiperdocumentos. Percebemos que nesta instância era melhor dar prioridade à documentação do processo de criação de um hiperdocumento de tal natureza, mais do que produzi-lo, uma vez que a técnica para tal já é conhecida, ao passo que apenas agora refletimos sobre as teorias que a fundamentam.

A escolha do Palácio Monroe se deu por serendipidade. A polêmica sobre a sua reconstrução, que ocupou alguns artigos de jornal e pelo menos um na internet, em 2002, nos levou a questionar que espécie de força existiria neste patrimônio que, após a sua desaparecimento física, exigiria a sua reconstrução. Que lacuna seria preenchida por ele? Chamaram-nos a atenção as reações intelectuais contra e a favor desta possibilidade, e concluímos que o estudo desse caso poderia melhorar nossa compreensão do patrimônio edificado como componente da identidade forjada a partir do meio urbano. Percebemos que tanto o entorno relativamente preservado da Cinelândia quanto a documentação

sobre o edifício davam conta de sua ausência, ou, de outra forma, permitiam demandar sua presença. Não estamos preocupados com a sua reconstrução efetiva, mas sim em resgatar seu valor e seu significado. Mais do que isso, documentar a sua desapareição é outro objetivo de sua escolha, de forma que nos permita refletir melhor sobre nossa relação com o passado e com nossos símbolos.

Quanto a isso ser suficiente para justificar sua reconstrução ou negá-la conceitualmente é uma questão que deixaremos em aberto. Defendemos apenas que o hiperdocumento é um instrumento apropriado de embasamento de uma decisão desse tipo, pelos recursos de que dispõe.

Esta dissertação se compõe de três partes. Na primeira, examinamos o conceito de patrimônio para poder entender suas necessidades de representação. Faremos uso especialmente, mas não somente, dos escritos de Françoise CHOAY (2001), Aloïs Riegl (1984), Giulio Carlo Argan (1993) e José Reginaldo dos Santos Gonçalves (1996). Além disso, por este exame, procuramos justificar a denominação de patrimônio, e portanto sua representação, para um edifício já demolido. Vale dizer ainda que o conceito é construído tendo em vista as especificidades da cultura brasileira, carioca em particular, reconhecendo que ele é variável segundo o local.

Na segunda, através dos trabalhos do LAURD, com referências a trabalhos de outros autores, conceituamos os hiperdocumentos e examinamos como podem ser estruturados para representar o meio urbano – incluindo a perspectiva temporal. Ao esclarecermos o significado do hiperdocumento como narrativa, esperamos demonstrar sua adequação para realçar aspectos importantes do patrimônio urbano. A conceituação de hiperdocumento será baseada principalmente nos argumentos de Pierre LÉVY (1999).

Na terceira, a partir da pesquisa sobre o Palácio Monroe, que inclui material pouco conhecido sobre a época da Exposição de 1904, procedemos ao roteiro do aplicativo com sua representação em meio eletrônico. É uma forma de simultaneamente demonstrar o processo de criação de um hiperdocumento e avaliar as possibilidades do próprio Monroe como patrimônio intangível e virtual (no sentido de que também existe em potência, ou seja, pode ser reconstruído) da cidade, aumentando as informações disponíveis sobre ele. Dessa forma, esperamos contribuir para o debate tanto em sua instância local, a reconstrução do palácio, quanto teórica, ou seja, a busca daquilo que afinal constitui patrimônio.

# Capítulo 1 - Representação do Patrimônio Urbano

*“Durante oitenta anos, o edifício permaneceu ereto na intersecção de duas grandes avenidas. Ele era um marco, cujas paredes foram desgastadas pelas chuvas de lágrimas e golpeadas pelos risos.*

*Com o tempo, um invisível acúmulo de dramas rodeou a sua base”*

*Will Eisner, “O edifício”*

Examinaremos o problema da representação do patrimônio urbano sob o ponto de vista dos valores a ele atribuídos. Convém definir, portanto, o sentido do termo “patrimônio urbano” como será empregado aqui. Para tanto, faz-se necessário buscar a definição de monumento do qual o conceito de patrimônio urbano descende diretamente.

## 1.1 Conceitos de Patrimônio

### 1.1.1 Monumento

O conceito de patrimônio urbano se funda a partir das noções de monumento e dos movimentos de preservação urbana dos séculos XIX e XX (CHOAY, 2001). Os movimentos de preservação de monumentos, por sua vez, contrapunham-se ao momento de grandes rupturas urbanas que acompanhou a modernidade. Nem tanto como oposição, mas principalmente como complemento da lógica de renovação – se



existe a categoria daquilo que merece ser preservado, o resto pertence automaticamente à categoria do dispensável.

Por outro lado, com o advento da modernidade, a cidade passa a causar estranhamento aos seus habitantes; a escala urbana já não lhes pertence, e ela precisa ser constantemente rerepresentada a eles, através de desenhos urbanos mais diretos, de listas de endereços, de placas e tabuletas nas ruas. Em suma: a cidade necessita de uma mediação para ser lida, mesmo por seus habitantes. Também os monumentos, como elementos da cidade, necessitam de mediação, existindo a partir daí a categoria dos monumentos históricos, ou seja, referendados, mediados, que não mais respondem a uma função memorial da coletividade.

Riegl (1984), em seu trabalho de 1903 sobre o culto moderno aos monumentos, questiona a divisão então existente entre monumentos históricos e artísticos – como se “histórico” ou “artístico” fossem características intrínsecas e excludentes. Percebe que as diferenças se dão de acordo com os valores da obra, a partir dos quais estabelece as particularidades de tratamento para cada caso para fins de preservação. Esses valores se dividem entre os valores de rememoração e os de contemporaneidade, sendo que os valores de rememoração são: valor de antigüidade, valor histórico e valor de rememoração intencional; e os de contemporaneidade são: valor de uso e o valor de arte, por sua vez dividido em valor de novidade e valor de arte relativo. A preponderância de determinado valor em relação aos outros e a atribuição do valor em si são dados pelo sujeito. Acreditamos que esses fenômenos de atribuição de valor desempenham um papel crucial nas políticas de patrimônio atuais, em especial pelo fenômeno de ressemantização: “Preservar significa, antes de tudo, reapropriar-se, resgatar um sentido, às vezes ininteligível, que nos amarra ao mundo, um fio de Ariadne no labirinto” (FREIRE, 1997, p.304).

Voltemos, portanto, aos monumentos. Segundo Riegl:

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino.<sup>2</sup> (1984, p.35) [tradução nossa]

---

<sup>2</sup> No original: “Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel 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.”

Riegl restringe este enunciado aos monumentos “intencionais”. Essa categoria será desconstruída ao longo da mesma obra, justamente por causa da dificuldade de definir quando existe ou não a intenção de rememoração e conservação. Partindo então do conceito de “monumentos artísticos e históricos”, por ser a denominação austríaca oficial da época, Riegl considera que a distinção entre monumento histórico e artístico não é pertinente, porque todo monumento artístico é um monumento histórico, ao menos da história da arte; e todo monumento histórico é um monumento artístico em alguma medida. O que faz com que seja considerado histórico ou artístico, ou que sequer seja considerado monumento, é a capacidade evocativa da obra; por exemplo, sua importância artística pode não ser tão grande quanto a de algum outro monumento para representar as mesmas coisas, ou seja, quando “possuímos suficientes outros monumentos que nos dizem praticamente a mesma coisa de maneira mais rica e mais completa”<sup>3</sup> (1984, p.38) [tradução nossa].

Portanto, consideremos o patrimônio como objetificação cultural (GONÇALVES, 1998) ou o monumento como portador de significados (RIEGL, 1984) – monumento e patrimônio, nas respectivas argumentações, são conceitos praticamente intercambiáveis –, estaremos diante de representações de conceitos. A representação do patrimônio é, portanto, uma segunda mediatização, uma metáfora da metáfora, por assim dizer.

Entretanto, Françoise Choay, em seu livro “A Alegoria do Patrimônio”, considera que os monumentos seriam um “universal cultural”, presentes em quase todas as sociedades, na forma de edifícios com uma função memorial: “chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (2001, p.18). Este “monumento original”, como poderíamos chamá-lo, pode ser relacionado ao valor de rememoração intencional de Riegl. O valor de rememoração intencional está relacionado à própria razão de ser de um monumento, postulando a conservação do seu estado original para as gerações futuras, exatamente como era, numa espécie de presente eterno (RIEGL, 1984, p.85).

Argan (1993, p.226) lembra que os povos da Antigüidade construíram seus edifícios monumentais não apenas para que suas formas sobrevivessem ao tempo, mas

---

<sup>3</sup> No original: “... nous possédons suffisamment d’autres monuments qui nous disent sensiblement la même chose de manière plus riche et plus complète.”

“com a idéia de que permanecessem eternamente válidos os valores que esses edifícios deveriam representar.” O monumento é definido a partir do seu modo de atuação sobre a memória, de natureza afetiva: “não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva” (CHOAY, 2001, p.18). Um passado “localizado e selecionado para fins vitais, que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar”, evocando um passado específico capaz de contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade. Esse conceito de “monumento original” se amplia, com o tempo, para incluir obras que causam encantamento pela beleza ou espanto pela técnica. Ainda assim, sua importância deriva da experiência estética – ligada, portanto, à experiência do espaço.

Choay sumariza duas causas principais para o desaparecimento progressivo da função memorial do monumento: a importância crescente da arte e o desenvolvimento das memórias artificiais. Interessa-nos particularmente a segunda, pelas implicações entre monumento, memória e representação. O aparecimento e a popularização da imprensa teriam dado o primeiro golpe fatal na importância do monumento para a cidade, pois a atividade assumiu a função de informar e formar os cidadãos. De fato, a partir de então, o relacionamento com a cidade dependeria cada vez menos do conhecimento de seus sinais arquitetônicos específicos, ou da sua linguagem urbana própria, privilegiando sua linguagem impressa; para se integrar à vida urbana, não bastava mais vivenciar os espaços da cidade, seria preciso também conhecer os espaços das folhas de seus jornais.

Para o “monumento original” de Choay, é importante também a sua função antropológica de enfrentamento do esquecimento e da morte, através de sua resistência ao tempo, combatendo a entropia; como nota FREIRE (1997, p.94), “uma relação entre morte e maravilhamento”. Podemos relacionar esse aspecto com o valor de antiguidade de Riegl, ligado à demonstração sensível da passagem do tempo:

O monumento não é mais que o substrato sensível necessário para produzir sobre o espectador esta impressão difusa, suscitada no homem moderno pela representação do ciclo necessário do desenvolvimento e da morte, da emergência do singular a partir do geral, e de seu progressivo e inelutável retorno ao geral. Esta impressão [...] suscita apenas a sensibilidade e a afetividade...<sup>4</sup> (RIEGL, 1984, p.46) [tradução nossa]

---

<sup>4</sup> No original: “Le monument n’est plus que le substrat sensible nécessaire pour produire sur le spectateur cette impression diffuse, suscitée chez l’homme moderne par la représentation du cycle nécessaire du

O atributo mais marcante do valor de antigüidade de uma obra é simplesmente o fato de ela não ser moderna; os sinais do tempo mostram a perda de integridade, e essa incompletude de origem natural – ou seja, de um tempo lento, inexorável, mesmo que tenha origem na ação humana, em oposição à ação por tempos súbitos que caracteriza as intervenções e os desastres naturais – é do que nos servimos para criar essa ligação emocional, de sentimentos, mesmo que servida pelas elaborações e reflexões do intelecto: “[...] o valor de antigüidade quer exatamente colocar as conquistas da ciência a serviço de todos, e tornar acessível ao sentimento aquilo que o intelecto elaborou.”<sup>5</sup> (RIEGL, 1984, p.72) [tradução nossa]. A função primordial do monumento, carregada para o patrimônio, é fundar uma identidade; vencer a morte – ou a própria vida, se considerarmos que seus ciclos tudo transformam sem cessar. Todo o resto deriva dessa necessidade de evitar o oblvio.

No entanto, a percepção do ciclo da vida (inclusive como apontado por Riegl (1986) ao se referir ao valor de antigüidade / “valeur de l’ancienneté”) deve fazer incorporar à noção de preservação também a destruição e o esquecimento como fatores essenciais para a própria continuidade da criação e, portanto, da vida. Nem tudo deve ser preservado. Na verdade, segundo Argan (1993, p.83), a escolha de um objeto para preservação implica na subscrição dos demais à destruição, daí o perigo das listas de preservação de critérios muito rígidos. Por outro lado, faz sentido representar algo da própria destruição como parte desse processo, quando nada seja para nos lembrar da sua participação no ciclo vital. Segundo Freire, “A ruína é, nesse sentido, fundadora de um imaginário histórico e tem um sentido físico e psicológico a um só tempo. Como estética da existência possibilita considerar a destruição como fator de renovação” (1997, p.165).

### **1.1.2 Monumento histórico**

Conforme Choay (2001, p.31), pode-se situar o nascimento do monumento histórico na Roma de 1420; e sua difusão fora da Europa a partir da segunda metade do século XIX, época em que, por exemplo, o termo entrou para os dicionários franceses. Huysen situa esta vertente do monumento como um modo de

---

devenir et de la mort, de la émergence du singulier hors du général, et de son progressif et inéluctable retour au général. Cette impression (...) met seulement en jeu la sensibilité et l’affectivité...”

<sup>5</sup> No original: “(...) la valeur d’ancienneté veut précisément mettre les conquêtes de la science au service de tous, et rendre accesible au sentiment ce que l’intellect a élaboré”

[...] garantir a origem e a estabilidade bem como a largueza do tempo e do espaço de um mundo que se transformava rapidamente e era vivido como transitório, desenraizador e instável [...] Especialmente a arquitetura monumental [...] parecia garantir a permanência e oferecer um baluarte contra a aceleração do tempo, as bases movediças do espaço urbano e a transitoriedade da vida moderna. (2000, p. 54-55)

Pode ser interpretada, de acordo ainda com Huysen, à luz do romantismo do século XIX, como “arquitetura como espaço funerário e memorial da morte ou do fracasso heróicos”, cuja função central de monumentalidade especificamente “garante a presença dos mortos cujo sacrifício é indispensável a uma nova cultura” (2000, p.60). O monumento histórico, de qualquer modo, “se insere em um lugar imutável e definitivo num conjunto objetivado e fixado pelo saber” (CHOAY, 2001, p.27), e sua conservação tem as características da conservação de documentos históricos. Seu valor se aproxima de um valor arqueológico, como se fosse o testemunho de outra sociedade. Numa perspectiva riegliana, é o seu valor histórico que prepondera sobre seu valor de rememoração intencional ou seu valor de uso, por exemplo, e reside no fato de que ele “representa para nós um estado particular, de alguma forma único, no desenvolvimento de um domínio da criação humana”<sup>6</sup> (1984, p.73) [tradução nossa].

A lógica do valor histórico preconiza, portanto, a conservação integral da obra, a interrupção da ação do tempo, tanto quanto possível, para manter intactas as características da obra vista como documento. A recuperação desta ação do tempo, no entanto, só deve ser efetuada sobre cópias ou reconstituições, evitando justamente alterar o documento em si. É a partir deste valor que são produzidos os trabalhos científicos acerca dos monumentos<sup>7</sup>, e Riegl reconhece que ele contribui de alguma forma para ajustar o valor de antigüidade, à medida que cria uma determinada expectativa quanto ao grau de degradação do monumento em relação a sua idade. Sua importância é reconhecida através da alteridade: outros tempos, outra sociedade, outro povo. A construção da identidade é feita a partir de uma representação arquitetônica do passado, e não necessariamente da presença em um espaço. Além disso, a qualificação de monumento histórico é atribuída posteriormente ao edifício, em geral por especialistas: “Todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso

---

<sup>6</sup> No original: “répresente pour nous un stade particulier, en quelque sorte unique, dans le développement d’un domaine de la création humaine.”

<sup>7</sup> Como os hiperdocumentos do LAURD aqui analisados.

tenha tido, na origem, uma destinação memorial” (CHOAY, 2001, p.26). É preciso menos vivenciá-lo do que referenciá-lo.

Essa chancela documental que o monumento histórico exige pode restringir-se a uma singela placa à porta de um edifício residencial, informando que Mozart viveu ali quando em Viena; mas pode estender-se por uma vasta bibliografia sobre o casario do período colonial brasileiro em Paraty. Não é compartilhada por toda a sociedade, mas negociada por grupos de interesses diversos: ainda hoje literatos e historiadores lamentam a destruição da casa de Machado de Assis na rua Cosme Velho, 18, no Rio de Janeiro. Por outro lado, apenas para ficar nas residências, nos parece que o apogeu desse processo de dependência dos registros documentais é a casa de Sherlock Holmes: o número 221b da Baker Street, em Londres, corresponde a um banco (uma placa no local indica isso); um pouco mais adiante, na mesma rua, um museu instalado em uma casa vitoriana reproduz o suposto ambiente do detetive, distorcendo inclusive a numeração da rua para lhe atribuir o número 221b. Seja como for, o museu está inscrito na Historical Houses Association para proteção do patrimônio histórico. Ou seja, o processo foi levado a tal extremo que os registros acabaram forçando a criação de um patrimônio urbano que nunca existira senão na ficção. Simultaneamente, esse fenômeno indica que a vivência do espaço não deixa de ter importância para o patrimônio.

O valor de uso é exatamente a necessidade de continuar a ocupação humana do edifício com suas funções cotidianas, originais ou não, sem relação com o seu valor de monumento. Na verdade, é a atualização diária das possibilidades do edifício, servindo de base à elaboração futura de seu valor de antigüidade, para a qual contribui o desgaste desse uso cotidiano: “Porque uma parte essencial dessa dinâmica de forças da natureza, cuja percepção determina o valor de antigüidade, estaria irremediavelmente perdida, se os homens deixassem de utilizar o monumento”<sup>8</sup> (1984, p.91) [tradução nossa]. Por outro lado, é o que impede o encarceramento do monumento em uma redoma.

Segundo Riegl, o valor de arte de um monumento está submetido à vontade artística moderna. Isso implica em duas exigências, concernentes ao valor de novidade e ao valor artístico relativo. No primeiro caso, trata-se de apresentar a obra com um aspecto finalizado e sem degradação. O valor artístico relativo, por sua vez, está ligado

---

<sup>8</sup> No original: “Car une part essentielle de ce jeu animé des forces de la nature, dont la perception détermine la valeur d’ancienneté, serait irrémédiablement perdue, si les hommes cessaient d’utiliser le monument.”

às exigências modernas de ruptura estética e de especificidade da obra, e submete-se às variações de gostos e saberes em cada momento. Choay (2001, p.26), embora considere que o valor atribuído pelo “desejo de arte” de cada época seja uma das variantes do monumento histórico, reconhece essa possibilidade de integração ao presente vivido como prescindindo da mediação da memória (como no monumento “original”) e da história (como no monumento histórico).

### 1.1.3 Patrimônio

CHOAY (2001, p.207) mostra que a expansão das políticas de proteção aos monumentos até se tornar a “religião ecumênica do patrimônio edificado”, também chamada indústria do patrimônio – ou indústria da tradição, conforme Urry (1998) –, foi preparada desde o século XIX, mas sofreu vertiginoso crescimento a partir da década de 1960, e tem na Convenção do Patrimônio da Unesco de 1972 seu documento mais importante. O artigo 1º da Convenção de Proteção do Patrimônio da UNESCO, de 1972, considera como patrimônio cultural:

- os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como as áreas que incluam sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (CURY, 2000, p.178-179)<sup>9</sup>

Em primeiro lugar, a Convenção adota a noção de valor como determinante para o patrimônio. Por outro lado, baseia o conceito de patrimônio no de monumento, proclamando, segundo Choay (2001, p.207), a “universalidade do sistema ocidental de pensamento e de valores quanto a esse tema”. Um dos problemas relativos à Convenção é a confusão que pode advir entre “universal” e “absoluto”. A admissão de um valor universal é a admissão de um mesmo valor para todos os países, ao menos os signatários

<sup>9</sup> O site do IPHAN utiliza uma versão desta Carta onde figura “lugares notáveis”, ao invés de “sítios”.

da Convenção. Não deve ser confundida com o que seria um valor absoluto, válido também para todas as épocas, impedindo assim a revisão do valor e, portanto, do próprio significado. Como diz Argan:

Se hoje não mais consideramos significativo de valores histórico ideológicos apenas o monumento, mas também a casa de moradia ou a oficina artesanal, e, em geral, mais o tecido do que o núcleo representativo, isso se deve sem dúvida ao fato de que o tipo de sociedade coletivista de nosso tempo se recusa a reconhecer como expressão de história apenas as formas expressivas das grandes instituições. (1993, p.77)

A maior parte das revisões se dá de duas formas: ou pelo acréscimo de novos itens à lista, o que pode ser visto como acréscimo de significado por parte dos proponentes, e pressupõe que a lista de bens não existe a priori, e que, portanto, pode ser modificada; ou pela retirada, normalmente pela falta de cuidados em preservar o item – quando se descaracterizam os elementos que permitiram a inclusão do bem na lista de patrimônios protegidos pela Convenção. É sempre bom lembrar que se tratam aqui de critérios e definições para a constituição de um patrimônio da humanidade, e a não inclusão na lista não impede que povos ou instituições possam preservar outras obras. Na verdade, a nomeação exige que o postulante já disponha de dispositivos legais e operacionais em diversas instâncias que garantam a preservação da obra.

No documento da UNESCO intitulado “Operational Guidelines for Implementation of the World Heritage Convention”, no qual estão explicitados critérios para inclusão na lista de patrimônio cultural, aparecem algumas preocupações adicionais importantes, como a consideração de malhas urbanas e de planos e a questão da autenticidade. Strovel, em um estudo para a UNESCO sobre a preservação de cidades históricas, comenta a necessidade de compreender as dinâmicas da cidade para fins de conservação:

Todas as descrições de critérios que governam a definição de conjuntos urbanos estão atreladas, de uma forma ou de outra, aos atributos físicos, o que não surpreende, por se tratarem da expressão tangível de valores de um local. Mas as cidades históricas são igualmente sistemas dinâmicos, e suas formas exteriores não são mais estáticas que as forças de mudanças em sua maior parte invisíveis que as sustentam. No que se refere ao planejamento da conservação desses conjuntos, é tão importante identificar as características funcionais da cidade e os elos que as unem, quanto identificar e proteger as formas em si. Assim, a intenção de preservar as fachadas dos edifícios que defrontam uma praça tradicional de mercado não resultará necessariamente na preservação do próprio mercado, a menos que seja



acompanhada de esforços visando às fontes de sua vitalidade e de sua estabilidade social e econômica.<sup>10</sup> (1991, p.b/b2.html) [tradução nossa]

Pires (2001, p.1-20), ao discutir o método de alavancagem múltipla para ponderar o cálculo da capacidade de atração turística de um bem cultural, também defende a necessidade de compreensão e proteção das estruturas urbanas nas quais se insere o patrimônio. Mesmo que, nesse caso específico, se tratem de prescrições para a construção de uma fórmula matemática, o método leva em consideração o entorno, a extensão e a relação com a cidade de um bem cultural como fatores de ponderação para a atratividade. Nosso próprio trabalho “A cidade que não existe” (KÓS et al., 1999), feito a partir da pesquisa desenvolvida com Segre (ver Relatório CNPq 2000), já apontava para a importância de se conhecer a dinâmica dos sistemas simbólicos da cidade.

Daí percebemos que o conceito de patrimônio histórico é ainda mais abrangente que o de monumento histórico. O conceito ainda está muito relacionado, em especial para o grande público, com a “cidade histórica”, baseada na divisão entre cidade histórica e cidade moderna, ou na antítese moderna entre qualidade e quantidade, conforme discutido por Argan (1993, p.74-77): “A atribuição de valor histórico e artístico não apenas aos monumentos, mas também às partes remanescentes de tecidos urbanos antigos, ainda depende certamente de um juízo acerca da historicidade destes” (ARGAN, 1993, p.77). Nas palavras de Freire, “O valor social, portanto, não é decretado, mas depende dos mecanismos de apropriação, ou, em outras palavras, de que maneira os grupos sociais os investem de sentido”(1997, p.162).

No entanto, o passado a ser preservado “aproxima-se” cada vez mais do presente, e o patrimônio histórico abrange outras tipologias, incluindo “um mundo de edifícios modestos, nem memoriais, nem prestigiosos” (CHOAY, 2001, p.209); e, principalmente, edifícios da era industrial e pós-industrial.

Por outro lado, merecem atenção as considerações sobre o contexto de “patrimônio total” (tout patrimoine) enunciadas por Audrerie (1994), ou seja, a

---

<sup>10</sup> No original: “Toutes les descriptions des critères qui gouvernent la définition des ensembles urbains s'attachent à des attributs physiques sous une forme ou une autre, ce qui n'est guère surprenant puisqu'il s'agit là de l'expression tangible des valeurs d'un site. Mais les villes historiques sont également des systèmes dynamiques, et leurs formes extérieures ne sont pas plus statiques que les forces de changement en grande partie invisibles qui les sous-tendent. Lors de la planification de la conservation de ces ensembles, il est tout aussi important d'identifier les caractéristiques fonctionnelles d'une ville et les liens qui les unissent que d'en identifier et protéger les formes elles-mêmes. Ainsi, le souci de préserver les façades des bâtiments donnant sur la traditionnelle place du marché n'aboutira pas nécessairement à la préservation du marché lui-même, à moins qu'il ne soit accompagné d'efforts visant les sources de sa vitalité et de sa stabilité sociale et économique.”

dificuldade hodierna é justamente precisar o que não é patrimônio, daí essa percepção de valores ser fundamental para determinar o que preservar ou não. Mesmo porque a preservação não implica o reconhecimento; Freire chega a afirmar, sobre as nossas cidades repletas de estímulos:

A aceleração do tempo faz com que qualquer experiência de temporalidade que extrapole o presente imediato, especialmente em direção ao passado, seja ininteligível, inalcançável, insondável. [...] Os monumentos só podem ser notados quando não ocupam mais o mesmo lugar, quando criam espaços vazios. (1997, p.100-101).

No entanto, como nota Huyssen, “A permanência do monumento e do objeto de museu, antes criticada como reificação mortificadora, assume um papel diferente numa cultura dominada pela fugacidade da imagem na tela e pela imaterialidade das comunicações” (2000, p.77). E mesmo Freire (1997, p.128-129) comenta sobre a importância dos chamados quadros materiais da memória – a partir das teorias de Maurice Halbwachs (“A Memória Coletiva”) sobre os quadros sociais da memória, pelos quais a memória pessoal “está, invariavelmente, atrelada ao grupo, às tradições, ao universo coletivo”, negando categoricamente a lembrança individual–, formados pelo entorno material, cuja permanência é suporte para a memória coletiva e para a tradição. É também um fator de saúde mental, dada a relativa estabilidade desse meio, no sentido de nos oferecer uma imagem de estabilidade e permanência.

#### **1.1.4 A questão da autenticidade**

Urry (1999) caracteriza os locais turísticos segundo três dicotomias, classificações que não são fáceis ou estanques: se são objeto do olhar turístico romântico ou coletivo, se são históricos ou modernos e se são autênticos ou inautênticos. O olhar romântico diz respeito à busca pela “beleza intocada”, quer natural ou construída pelo homem, àqueles lugares onde outros turistas não foram, e é carregado de subjetividade, “...a ênfase é colocada na solidão, na privacidade e em um relacionamento pessoal e semi-espiritual como objeto do olhar” (URRY, 1999, p.69). O olhar coletivo se opõe a isso justamente pela necessidade de outros olhares simultâneos sobre o mesmo objeto, como forma de convalidá-lo como merecedor desse olhar.

Considerar um lugar como histórico ou moderno tem sido cada vez mais difícil, já que uma das características da atualidade é justamente o reaproveitamento de

estruturas mais antigas em novos e reluzentes empreendimentos; em contrapartida, a própria modernidade é histórica. Isso se aplica tanto ao fato de que já reconhecemos os conceitos da modernidade como pertencentes ao passado, como ao fato de que percebemos nossas vivências atuais dentro de uma perspectiva histórica. Nesse último caso, o fazemos não por uma consciência do papel do indivíduo no fazer histórico, mas impulsionados pelo encurtamento do presente em função da velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais, determinando a obsolescência de objetos e estilos de vida de uma sociedade orientada para o consumo e o lucro (HUYSSSEN, 2000, p.24, 75).

A questão da autenticidade é igualmente complexa. É de grande importância em se tratando do patrimônio, mas principalmente no que se refere à representação, e será de especial interesse em se tratando do Palácio Monroe, vale dizer, tanto no que se refere à sua demolição, em 1976, quanto naquilo que se refere à sua tentativa de reconstrução em 2002. Vimos que a “história autêntica” é diferente da “tradição”, segundo Hewison (citado por Urry) no que se refere à continuidade: a primeira inclui o presente e o futuro, e a segunda, apenas o passado, evitando reconhecê-lo no presente. As representações, claro, são baseadas na realidade, mas não são autênticas, ou pelo menos não mais que um recorte da cidade pode ser. No entanto, em se tratando de edifícios do patrimônio, a situação se complica. Não são eles próprios representações, objetificações de determinadas idéias? Assim sendo, a sua renovação ou a visita a uma réplica não deveriam apresentar problemas.

No entanto, as pessoas buscam ainda a aura do objeto. O fenômeno é particularmente interessante no exemplo das cadeias de restaurantes “Hard Rock Café” e do “Planet Hollywood”: seu maior diferencial é a exposição de objetos de artistas de rock e de objetos de cena de filmes famosos; a mescla de museu e restaurante chegou a ter alguma popularidade, mas já se encontra em retração. Teve como contraponto a transformação bastante mais sutil e duradoura dos museus em pontos de encontro e agitação cultural. Não é sem razão que alguém já disse que o museu do futuro é o shopping center; e parece que isso será tão mais verdadeiro quanto mais o consumo puder ser personalizado – o que permitiria a comercialização da aura dos objetos. Essa valorização da aura tem sua vertente acadêmica, por exemplo, nas recomendações de restauro e conservação da Carta de Atenas, até hoje em uso: baseando-se em preceitos defendidos por Camilo Boito (2002) em 1884, a restauração deve ser mínima e claramente diferenciável do original.

Segundo McCannel, citado por Urry (1999, p.24), “todos os turistas personificam a busca da autenticidade, e essa busca é uma versão moderna da preocupação humana universal com o sagrado”. Ou ainda,

Horne descreve o turista contemporâneo como um peregrino moderno, que carrega os guias de turismo como se fossem textos devocionais (1984). O que importa, afirma ele, é o que se diz a respeito daquilo que as pessoas estão vendo. A fama do objeto transforma-se em seu significado. (URRY, 1999, p.174)

A relação entre o autêntico e o sagrado, relativa ao turismo, nos parece especialmente apropriada se considerarmos que o sentido original de monumento, segundo Choay (2001), perpassa justamente pelas ligações afetivas, pela capacidade de suscitar a emoção no observador. Não por acaso, os estudos do turismo costumam citar as peregrinações religiosas como precursoras da atividade turística. A busca pela autenticidade nada mais é que a garantia de que as emoções serão verdadeiras. No máximo, o turista admite uma reconstituição histórica cientificamente comprovada; ou, ciente da encenação, concede a suspensão da descrença em narrativas de fundo emocional, como nos parques temáticos, no teatro ou no cinema.

Por outro lado, um dos elementos da sociedade pós-moderna é justamente a auto-consciência. Se qualquer vestígio de consciência já pode caracterizar um evento como encenado (URRY, 1999, p.25), torna-se até paradoxal exigir essa “inocência original” dos eventos e das edificações. Segundo Crick (apud URRY:1999, p.25), “de certo modo, todas as culturas são ‘encenadas’, e, em certo sentido, são inautênticas”, não ficando claro por que uma encenação destinada ao turista é tão diferente das encenações que acontecem de qualquer forma. Getz (2001, p.424) entende que a autenticidade é um produto da comunidade, e mesmo sua definição deve estar sujeita a essa comunidade. Em seu estudo, refere-se à autenticidade de eventos, e reconhece a possibilidade de uma “autenticidade emergente” (conceito sugerido por Cohen), processo pelo qual um produto cultural projetado pode vir a ser notado como autêntico. Citando Van der Berghe (GETZ, 2001, p.427), sugere que a criação ou recriação da autenticidade pode adquirir uma autenticidade secundária e própria, proporcionando a assimilação, eventualmente ajudando a reviver e revigorar tradições que sumiriam sob o impacto de forças modernizadoras. Conforme Getz conclui, a autenticidade não é necessariamente originalidade, mas aceitação pela comunidade:

Se um grupo valoriza um edifício, o local, uma tradição ou evento, pode-se dizer que ele terá um significado cultural autêntico: isso é o que somos e em que acreditamos. [...] Ter uma 'experiência cultural autêntica' não é, portanto, uma utilidade negociada entre visitante e comunidade, mas a compreensão do visitante de que a experiência reflete realmente valores locais. (2001, p.440)

## **1.2 O patrimônio como representação e a representação do patrimônio**

Em primeiro lugar, o sentido do patrimônio é a representação. Assinalar, dentre os edifícios e espaços públicos de uma comunidade, quais são os mais importantes, quais constituem a essência da comunidade, é representá-la através de objetos construídos. Assim, o patrimônio urbano é uma representação da cidade. Representar o patrimônio, portanto, estará intimamente ligado a representar a cidade – chegando a confundir-se um com o outro.

Tendo em mente que o ato de representar comporta uma seleção de aspectos da realidade, vemos que, dentre as características notáveis de uma cidade, ou seja, que permitem distingui-la de outras, e que portanto devem figurar na representação, suas edificações ocupam um lugar de destaque. Não são as únicas alternativas, claro. Brasões e selos de armas das cidades – e modernamente logotipos – também cumprem essa função a partir de símbolos que não necessariamente incluem as edificações. “O Beijo do Hôtel de Ville”, de Doisneau, representa Paris de uma forma romântica sem quase usar as edificações, apenas a toponímia, para fins de localização. Por outro lado, a maçã está associada à Nova Iorque, inicialmente pela oferta sexual dos séculos XIX e XX e, atualmente, como metáfora para as tentações e oportunidades da metrópole. A culinária está mais ligada aos países e regiões que às cidades, mas, ainda assim, é possível estabelecer uma ou outra identidade, como pizzas em São Paulo. Para enfatizar que se trata de uma necessária seleção dentre possíveis elementos representativos da cidade, ou seja, que sempre se trata de uma escolha, lembramos ainda, por exemplo, do Rio de Janeiro cuja tradição é justamente fazer uso do patrimônio natural, com os ícones Pão de Açúcar e Corcovado, ou imaterial, como as manifestações do Carnaval e do Réveillon de Copacabana – aliás, é mesmo difícil para o Rio veicular comunicações que tenham por base o patrimônio edificado.

Huysen afirma que a rememoração “dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente” (2000, p. 67). Socialmente, a incorporação do novo pelo indivíduo se dá dentro de uma rede de sentidos particular, assimilável de acordo com o contexto anterior de experiências, no qual os imaginários sociais asseguram um esquema coletivo de representação; em última análise, as representações coletivas dos monumentos ou os monumentos como representação coletiva lhes asseguram um papel fundamental para a própria experiência da cidade (FREIRE, 1997, p.112-116). Argan afirma: “desde a antigüidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa [...] Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática” (1993, p.244); e situa na Renascença a seguinte transformação qualitativa: “[...] a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos” (1993, p.235), o que pressupõe, na verdade, um incremento da função de comunicação.

Ele atribui isso ao crescimento da cidade para além de uma “unidade de vizinhança” dentro da qual todos se conheciam – e que, se tornando mais complexa, exigiu ordenações de percursos e vistas, ou seja, simplificações que permitissem uma leitura facilitada do espaço por parte daqueles responsáveis pela gestão da totalidade. Mais do que isso, exigiu também a ordenação de mensagens, sintetizando conteúdos em edificações diferenciadas de modo a reafirmar os diferentes poderes urbanos para habitantes que vivenciavam o espaço urbano de formas diversas – e que começavam a se apresentar como vivências fragmentadas, pelo tamanho da cidade e pelos movimentos urbanos cotidianos. Ainda assim, afirma: “A cidade, de resto, é o melhor aparato de mediação entre cultura de classe e cultura de massa, aquele que, mais do que qualquer outra coisa, poderá garantir o caráter intrinsecamente democrático da que será a nova estrutura – de massa – da sociedade e da cultura” (1993, p.250)

No entanto, Vitor Hugo, no romance “Notre-Dame de Paris”, de 1831<sup>11</sup>, preocupava-se exatamente com a perda da função de comunicação da arquitetura para a imprensa durante o século XV (a história se passa em 1482). Segundo ele, com a difusão da literatura impressa, passou-se a dispor de outros meios de comunicação de massa

---

<sup>11</sup> Mencionado também em CHOAY (1996), o livro deve ser o mais famoso caso de representação literária de um monumento, quiçá de uma cidade.

eficientes na cidade que não a arquitetura. E é justamente essa mudança que diminui o valor de comunicação da arquitetura, como demonstra o cerne do capítulo 2 do quinto livro, “Isto matará aquilo”<sup>12</sup> (1985, p.235-254): “O livro matará o edifício”<sup>13</sup>, é o temo do arcediogo Frollo, e por extensão dos arquitetos, que seriam relegados a um segundo plano na formação da cidade. Até então, “não existiu no mundo um pensamento um pouco mais complexo que não tenha se feito edifício, como toda idéia popular e toda lei religiosa possuiu seus monumentos; enfim, o gênero humano nada pensou de importante que não tenha escrito em pedra”<sup>14</sup> (p. 246) [tradução nossa]. Na sua argumentação, o manuscrito possui uma imortalidade precária; a literal solidez da arquitetura fornece a “mídia” ideal para a perpetuação das idéias – até a difusão da imprensa. Seja como for, o autor enuncia a importância da arquitetura como linguagem, como meio de comunicação entre os habitantes da cidade.

No século XV ou no XIX, ou ainda no XX e XXI, com novos meios de comunicação servindo de suporte a novas idéias, não nos parece que a arquitetura tenha perdido sua capacidade de comunicação: da mesma forma, o teatro não foi sepultado pelo cinema, nem este pela televisão, que também não extinguiu o rádio. Cada um deles passou por mudanças de linguagem e de conteúdo face às novas exigências de cada época. A importância de cada um para a formação social da cidade também tende a se diluir com o aparecimento de novos meios, com suas diferentes propriedades de difusão e de comunicação. A Internet é apenas a mais recente contribuição e obriga os meios já existentes a constantes reinvenções.

De maneira que não nos parece ter a arquitetura perdido sua capacidade de comunicação. Talvez por ter sido liberada de sua função de crônica possa ter explorado outros gêneros, como fantasias e ficções. Mas ainda é requisitada e nossos dias conhecem um reforço desta cobrança, para apresentar conteúdos históricos determinantes na formação das comunidades, através da composição e representação do patrimônio urbano. Como diz Fabris:

O lugar de memória não é imune à história: se seu objetivo fundamental é deter o tempo, imortalizar a morte, materializar o imaterial para encerrar o máximo sentido

---

<sup>12</sup> No original: “Ceci tuera cela”.

<sup>13</sup> No original: “Le livre tuera l’edifice”.

<sup>14</sup> No original: “il n’est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice, que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments; que le genre humain enfin n’a rien pensé d’important qu’il ne l’ait écrit en pierre.”

num mínimo de signos, ele não é, porém, alheio à metamorfose que faz ressaltar seus significados em ramificações imprevisíveis. (2000, p.146)

De todo modo, Freire (1997, p.45), considera que “os monumentos são um dos suportes mais nítidos e socialmente compartilhados da memória coletiva” mesmo que reconheça que a função pedagógica dos monumentos foi substituída por outras mídias – indicando uma alteração dos usos dos espaços públicos (1997, p.92). Por outro lado, ao fazer referência a Mumford, afirma Freire:

Não há mais tantos monumentos (no sentido mais tradicional do termo) no mundo moderno, porque o velho símbolo do herói está morto e os meios de comunicação de massa passaram a ser [...] a mais significativa referência de espaço e de tempo. Neste universo, falso e verdadeiro são categorias tornadas anacrônicas, e não é possível mais detectar a ‘autenticidade’ das coisas. [...] O excesso de imagens propicia a perda das referências. (1997, p.82)

O processo que faz com que atribuamos, em especial no Ocidente, determinadas mensagens aos edifícios, faz parte do que Gonçalves (1998) e outros chamam de “objetificação cultural”, ou seja, uma tendência a imaginar fenômenos imateriais como objetos concretos – o que nos leva a tomar a uma edificação como sendo a representação da cidade como instituição, até se tornarem sinônimos. Através desse processo, notamos que os espaços públicos desempenham um papel fundamental para a representação das cidades, pois são a experiência comum do espaço, que pode ser compartilhada e se tornar a base dessa linguagem.

### **1.2.1 Exemplos de representação do patrimônio e da cidade**

O fato dessas representações serem baseadas na experiência comum do espaço não impede que determinados edifícios particulares se tornem marcos urbanos, como as torres renascentistas, uma privatização do skyline em que hoje os edifícios de escritórios substituem as torres das igrejas e das prefeituras, como descrito por Kostof (1999, p.279-335). Ele atribui grande importância ao skyline como elemento de composição da imagem da cidade:

É o ícone familiar e afeiçoado da cidade, uma visão à qual se apegar e para a qual retornar; é também o anúncio urbano para o mundo, a frente apresentada aos



viajantes, e uma assinatura disseminada para uma audiência ainda maior.<sup>15</sup> (1999, p.283) [tradução nossa]



**Figura 1 - Skylines do Rio. Acervo próprio.**

No mesmo capítulo, Kostof descreve as representações da cidade anteriores ao Renascimento como descoladas da realidade, modeladas na Jerusalém celeste, um ícone no qual eventualmente apareciam nomeados edifícios proeminentes, mas cuja representação pouca ou nenhuma relação tinha com a realidade. Já no Renascimento, tais representações foram influenciadas não apenas pelos artistas, mas também pelas visões particulares dos mecenas a respeito da importância relativa das edificações da cidade. Eventualmente, mesmo patrocinadores não tão influentes nas cidades demandavam representações comemorativas para homenagear algum evento ou dignitários de passagem; ou para deleite pessoal, encomendando representações da cidade olhada a partir da própria casa, por exemplo.

Vistas panorâmicas de cidades estão presentes nas pinturas narrativas dos séculos XIV e XV, como pano de fundo para eventos que ali tiveram lugar. Registram-se

---

<sup>15</sup> No original: "It is the familiar, fond icon of the city-form, a vision to cherish and come home to; it is also their urban advertisement to the world, the front they present to visitors, and a disseminative shorthand for a broader audience still."

ainda casos de cidades cuja coletividade encomendou representações por orgulho cívico, algumas das quais, gravuras impressas como parte de livros de exaltação do local. As representações mais bem sucedidas eram prontamente copiadas, principalmente no que se refere aos pontos de vista adotados. Aliás, um fenômeno que ocorre até hoje, quando turistas tentam capturar com suas próprias máquinas fotográficas certos ângulos consagrados por pôsteres de turismo, filmes e cartões postais.

O Renascimento assistiu, portanto, à proliferação de imagens das cidades, em geral enfatizando os edifícios principais contra o fundo claro dos céus, e as casas em geral desenhadas com algum cuidado como se para enfatizar a escala e dignidade dos primeiros. A perspectiva era eventualmente posta de lado para permitir que determinados edifícios ou espaços públicos aparecessem maiores, segundo sua importância. Essas distorções, vale enfatizar, não se devem a dificuldades técnicas para a representação fidedigna, mas sim a uma questão de objetivo, uma vez que imagens precisas da cidade foram elaboradas para o planejamento de ataques e cercos militares, apesar de terem uma circulação bastante restrita, por razões de segurança.

As peregrinações religiosas à Terra Santa, por sua vez, propiciaram representações em livros análogos aos modernos guias turísticos<sup>16</sup>. O primeiro livro de viagem impresso de algum reconhecimento, “*Peregrinationes in Terram Sanctam*”, data de 1486, e relata a viagem de Bernhard von Breydenbach, contando com planos urbanos em que os monumentos principais aparecem representados por elevações. Outro livro, “*Civitates Orbis Terrarum*”, de Georg Braun, com gravuras de Georg Hoefnagel, em cinco volumes, lançados entre 1572 e 1598 (com um sexto volume lançado em 1617), traz alguns dos primeiros mapas em que os principais edifícios estão ampliados nas margens.

Outra forma de representação, comum no século XVIII, o capriccio, gênero de pintura no qual edifícios imaginários ou reais são apresentados em uma paisagem de fantasia, deu origem a um tipo de souvenir no qual montagens de marcos urbanos aparecem juntos, não importando a sua localização real na cidade ou a relação entre eles. São justamente o “resumo” da cidade através de seus edifícios mais significativos, seus ícones. Nesse caso, não figura a noção de entorno e nem a de tecidos urbanos como patrimônio.

---

<sup>16</sup> De fato, segundo Horne (apud URRY, 1999, p.174), o turista moderno age como um peregrino religioso, que tem nos guias seus textos devocionais.

Seja nessas montagens ou nas outras representações, o conjunto dos edifícios principais - ou que denominamos hoje o patrimônio urbano - era então representado com a finalidade de exaltar as instituições em funcionamento na cidade, reforçando, portanto, a mensagem já contida na sua própria arquitetura, que os destacava de seus respectivos entornos. Segundo Argan:

A primeira literatura artística (Pausânias) é periegetica e pedagógica. Admirando os mirabilia urbis, tomava-se consciência dos valores históricos que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Contudo, seu verdadeiro significado consistia no fato de que estavam ali, na sua realidade física, não como memórias ou marcas do passado, e sim como um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto da vida. (1993, p.43)

Modernamente, o entorno ou contexto urbano adquiriu maior importância para a conservação e mesmo para a representação das edificações, adquirindo até autonomia, como tecido urbano preservado.

Outra contribuição moderna para o problema de representação da cidade parece ser a transformação dos lugares das instituições - monumentos, palácios, fortalezas, prefeituras e demais edifícios públicos - em lugares da memória, com a transferência das funções institucionais para outros edifícios. Os edifícios originais, mesmo com a perda da função institucional, ainda assim fazem parte do patrimônio da cidade e tendem a ser preservados e representados. É o reconhecimento da história como função institucional.

Freire adverte que não devemos confundir a memória com seus suportes e conteúdos, e que ela não tem um conteúdo estático, passível de ser resgatado e invariável:

A memória humana não armazena simplesmente, mas reconstrói seus conteúdos [...] Diferente da História, a memória é uma construção social, que envolve processos de representação de si mesma e do mundo [...] é também irruptiva, inclui afetos e desejos, seletiva, é também forjada pelo esquecimento. (1997, p.126-127).

Ou, como coloca Huyssen:

A memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável [que a memória pessoal]; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, [...] é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. (2000, p. 68)

Não se deve confundir consciência e memória, pois pertencem a sistemas incompatíveis: “Quanto maior for a atividade da consciência para filtrar os estímulos

vindos do mundo exterior, mais rebaixada estará a faculdade mnemônica” (FREIRE, 1997, p.213).

Atualmente, a cidade figura em diversos meios de comunicação e com diferentes propósitos. Conforme Argan (1993, p.232), “se nove décimos da nossa existência transcorrem na cidade, a cidade é a fonte de nove décimos das imagens sedimentadas em diversos níveis da nossa memória.” Pôsteres de turismo, guias de viagem, filmes de todo os gêneros, músicas variadas, livros de ficção, websites institucionais são apenas alguns exemplos. Em cada um deles, vemos ainda o papel do patrimônio urbano como elemento caracterizador do lugar. Isso ocorre inclusive em obras literárias, de forma que a nomeação também exerce um papel importante, não sendo a representação do patrimônio exclusivamente calcada nos atributos visuais.

Examinemos alguns exemplos contemporâneos da representação da cidade e do patrimônio. Embora não seja nosso tema, o turismo está intimamente relacionado ao patrimônio urbano; na verdade, este constitui a “matéria-prima” do turismo em centros urbanos. Por ser uma indústria em franca expansão, pelo menos na última década, não é de surpreender que muitas das representações específicas do patrimônio urbano desse período guardem alguma relação com o turismo. Vejamos como se constituem alguns exemplos do ponto de vista da representação.



Paris – Galeries Lafayette



Milão – Nicola Vincitorio Editore



Roma – McDonald's



Frankfurt – MPM Marketing GmbH

**Figura 2 - Representações da cidade e do patrimônio em mapas. Paris, Milão, Roma, Frankfurt.**

Notemos a pluralidade de formas de representação e das intenções dessas representações. O mapa turístico de Milão (“Pianta Monumentale” / “Guida Turistica”) explicita claramente a importância dos edifícios de patrimônio para a compreensão da cidade – compreensão turística, evidentemente, mas que, de todo modo, exprime uma visão mais abrangente –, por ilustrá-los em diferentes perspectivas e escalas sobre o plano urbano. As perspectivas, nesse caso, correspondem ao ângulo mais representativo de cada edificação, e não relacionam os edifícios uns aos outros. Por conta disso, a visão da Praça do Duomo resulta de uma composição de alguns de seus fragmentos. O tamanho das imagens dos edifícios torna muito clara a percepção do centro turístico da cidade.

O mapa de Paris da Galerie Lafayette usa do mesmo recurso de ilustração perspectivada, no caso com isométricas, mas mantém alguma escala, ao menos entre os edifícios ressaltados. Este mapa é bastante sucinto nas informações sobre os edifícios, ao passo que o plano milanês tem no verso extensos verbetes sobre cada item – não necessariamente de fácil consulta, diga-se de passagem. Anuncia-se apenas como “Mapa de Paris”, sem ser, portanto, necessariamente turístico. Isso, aliado ao fato de contar com um patrocinador e vários anunciantes, o torna representativo de uma espécie de consenso sobre o patrimônio da cidade, embora não necessariamente seja a imagem oficial. Na verdade, há uma discreta interferência das Galeries Lafayette sobre o mapa, pintando de vermelho as lojas e apresentando uma ampliação de um trecho central do mapa que contém uma delas.

O mapa de Roma editado pela rede de lanchonetes McDonald's é um pouco mais enfático com relação à presença dos próprios estabelecimentos na cidade,

especialmente porque são em maior número do que no caso parisiense das Galeries Lafayette. Também faz uso de perspectivas isométricas e elevações, em uma escala um pouco distorcida, para destacar as edificações de importância para o turismo, ou seja, o patrimônio urbano principal da cidade.

O caso de Frankfurt é relativamente mais comum. Cada edificação notável está representada por uma cor que a destaca no quarteirão, e a área central está ampliada no verso. Como nos dois exemplos anteriores, essas edificações estão nomeadas diretamente no mapa, o que reforça o destaque. Observamos, com relação a esses mapas, que o entorno dos conjuntos arquitetônicos não é representado – a não ser, talvez, se levarmos em conta o aspecto resultante do acúmulo de edificações notáveis; no entanto, os tecidos urbanos não são absolutamente ressaltados. A leitura do conjunto das edificações notáveis, por outro lado, é bastante simples, e rapidamente é possível extrair algumas conclusões a partir de suas localizações, como a centralidade em relação ao patrimônio, ao turismo e à própria história urbana; e até mesmo fazer inferências a partir de suas formas, quando a perspectiva está presente.



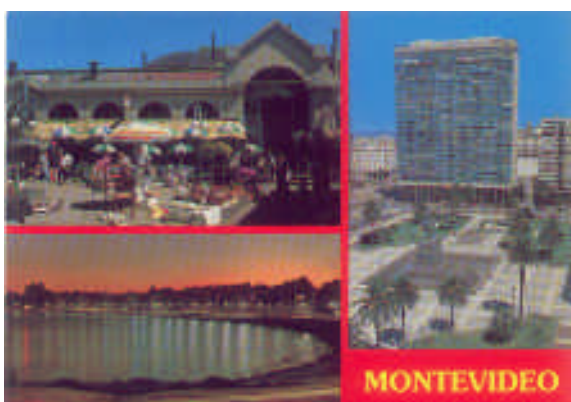
Guia 4 Rodas Capitais, 2001



Víctor Castro, PCRJ, 1993 (CZAJKOWSKI, 2000, p.91)

**Figura 3 - A cidade e o patrimônio em mapas. Mapas do Rio de Janeiro.**

O primeiro mapa destaca monumentos e instituições da cidade, de modo ainda mais sucinto que no caso de Frankfurt, em relação à maneira de representar; mas é mais abrangente em relação ao tipo de elementos representados. O segundo mapa, pela perspectiva isométrica de todo o centro, que inclui edificações não notáveis e a topografia, privilegia especialmente a configuração urbana e espacial da cidade, destacando edifícios simplesmente pela nomeação.



MADDEX, ref. 309



KARDORAMA, ref. SV-231

**Figura 4 - A cidade e o patrimônio em cartões postais. Montevidéu e Londres.**

Os cartões postais também revelam muito sobre a cidade e seu patrimônio. O caso mais conciso talvez seja o cartão com um mosaico de fotografias de localidades notáveis da cidade. Tem-se então uma espécie de resumo das atrações dignas de visita, ou, quando nada, de serem vistas. Resumo semelhante é obtido a partir dos mostruários de cartões postais, através dos quais também podemos associar vários postais com destaques da cidade no que seria uma única representação do conjunto. No caso mais comum de postais que retratam o patrimônio edificado, figura apenas uma edificação e seu entorno, vista pelo ângulo mais representativo – chegando mesmo a que esse ângulo se torne o ângulo “oficial” de retratação da edificação, conforme já comentamos.

Por ter compromisso com fragmentos, e não com a totalidade, ao contrário dos mapas, os cartões postais não apenas incluem o entorno das edificações, mas podem mesmo retratar conjuntos urbanos típicos. Nesse caso, as edificações tomadas individualmente, ou a rua onde se encontram, não têm tanta importância – o relativo anonimato é até desejável, para reforçar o sentimento de se tratar de uma imagem-tipo das ruas, uma “esquina qualquer” com a qual se pode topar a qualquer momento.



POSTAIS DO BRASIL, ref. 39



HAMAR, ref. 468

**Figura 5 - O patrimônio em cartões postais. Salvador e Amsterdam.**

Em casos singulares, o próprio desenho do plano da cidade é retratado como uma tentativa de apreensão total da cidade – e de destaque de uma característica particular –, a partir de fotos aéreas. No caso do Vaticano, é o traçado de Bernini para a colunata que aparece em evidência; em Amsterdã, a estrutura dos canais que ordenam a malha urbana. Uma situação que Argan certamente não previa quando afirmou: “podemos estar sentimentalmente ligados a um monumento, não podemos estar sentimentalmente ligados a certos tipos de estrutura do espaço urbano, como o tipo ortogonal ou radial” (1993, p.235). Um exemplo mais recente, e ainda mais intrigante, dentro dessa lógica, temos em Brasília, que o próprio Argan considerava como “um grande ministério” (1993, p.234), mas cujos habitantes se relacionam com sua singular organização urbana de forma bastante afetiva.



Amsterdã –HAMAR, 585



Vaticano – Edizioni Musei Vaticani, ref. MV RO 58

**Figura 6 - O plano urbano em cartões postais. Amsterdã e Vaticano.**

A Internet também abriga imagens que fundamentam a idéia do patrimônio de cada cidade. Em 1999-2000, o Centro Cultural Banco do Brasil promoveu a exposição “www.mycity.com.br”, auto-intitulada “a primeira exposição mundial de citywebdesign”.

Baseada no Rio de Janeiro, mas disponível até hoje na rede, ela é composta de visões particulares de artistas gráficos residentes em cada cidade, sobre seu meio urbano particular. Oficialmente, cada cidade está representada por, no máximo, dois sites, enquanto que sites não selecionados para a mostra se encontram na seção “MyCity off”. No entanto, apesar da exposição ser baseada nas cidades, o catálogo traz na capa o mote (assim escrito, incluindo negritos): “**mycity**éonossopaís**isourcountry**”.

O bem-humorado jogo de Londres brinca justamente com o turista caçador de imagens – o personagem que o jogador controla tem uma máquina fotográfica no lugar da cabeça, e deve tirar tantas fotos quanto possível de cada um dos diferentes ícones da



cidade, entre ônibus de dois andares, guardas reais e o Parlamento. No geral, a tônica parece ter sido a de representar o espírito da cidade e de seus habitantes sem recorrer aos ícones urbanos, mas consideramos a exposição como uma referência para a representação de cidades em meio digital.



**Figura 7 - Citywebdesign. www.myclty.com.br.**

Sites de caráter menos experimental são os guias on-line, com basicamente as mesmas informações que as versões em papel. No entanto, o menor experimentalismo não significa que não conte com forte elaboração de desenho, além de animações e vídeos; contudo, a sua característica mais importante para o processo de formação da imagem é a disponibilidade remota e contínua, permitindo especialmente que o usuário possa acessar informações atualizadas antes de viajar.

Já vimos como a representação da cidade concorre para diversas maneiras de representar o patrimônio e como elas respondem a diversas demandas, ou seja, como um mesmo patrimônio pode ser incluído em narrativas de intenções diferentes. Como diz URRY a respeito dos museus, “Os museus se preocupam com as ‘representações’ da história e o que ocorreu foi um notável aumento do âmbito das histórias dignas de serem representadas” (URRY, 1999, p.175).

### **1.2.2 Patrimônio e indústria da tradição**

O patrimônio histórico tem sido considerado praticamente como patrimônio econômico, graças ao aumento da atividade turística, e as intervenções urbanísticas com o intuito de valorizar e de tirar partido desse patrimônio são hoje operações recorrentes. Segundo Huyssen,

A noção de cidade como signo, contudo, permanece tão pertinente quanto antes, mesmo que agora talvez num sentido mais pictórico e mais relacionado à imagem do que num sentido textual. Mas essa mudança da escrita para a imagem traz uma significativa inversão. [...] hoje em dia é ao turista, mais que ao flâneur, que a nova cultura da cidade quer apelar, ao mesmo tempo que teme o indesejável duplo do turista: o migrante expatriado. (2000, p.91)

Ward relata que, nos processos de regeneração de centros urbanos aos quais assistimos durante as décadas de 1980 e 1990, “Comum a todos era a promoção do turismo, para isso desenvolvendo ou recuperando atrações culturais como museus e galerias de arte, promovendo convenções de negócios e sediando grandes eventos esportivos”<sup>17</sup> (WARD, 1998, p.186) [tradução nossa]. Nesses processos, a reutilização, a renovação e a recuperação de tecidos urbanos antigos são parte quase indispensável de sua gramática:

O patrimônio, a mercadorização do passado, foi outra muito usada estratégia de mercadorização do lugar baseada na apresentação da forma urbana (Hewison, 1987). O reaparelhamento, a reembalagem e a reutilização de grandes estruturas históricas, baseados em modelos como o Faneuil Hall e o Quincy Market de Boston, Covent Garden e a St. Katherine’s Dock em Londres ou a Albert Dock em Liverpool, tornaram-se rapidamente comuns. [...] Mas o ponto essencial desses dispositivos – as operações pioneiras, o uso do desenho, as referências ao passado e o uso da arte urbana – era que a forma e os espaços da cidade pós-industrial deveriam ser arrebatadores e imagináveis.<sup>18</sup> (WARD, 1998, p.193-194) [tradução nossa]

Dentro da lógica dessas intervenções, a importância do patrimônio urbano residiria nessa qualidade de “imaginabilidade” (“imageable”), ou seja, na facilidade de torná-lo imagem, e, assim, introduzi-lo nas comunicações de promoção da cidade. De um modo geral, estas práticas de aproveitamento do patrimônio urbano são associadas à manipulação da história de acordo com o mercado, constituindo uma danosa “indústria da tradição”, que distorceria a história “autêntica”. Urry expõe dessa forma a argumentação de Hewison, também citado por Ward:

---

<sup>17</sup> No original: “Common to all was the promotion of tourism, including the development or refurbishment of cultural attractions such as museums or art galleries, the boosting of business conventions and the hosting of major sporting or cultural events.”

<sup>18</sup> No original: “Heritage, the marketing of the past, was another much used place marketing device that relied on the manipulation and presentation of urban form (Hewison, 1987). The refurbishment, repackaging and re-use of major historic structures, based on models such as Faneuil hall and the Quincy Market in Boston, Covent Garden and St Katherine’s Dock London or Albert Dock in Liverpool quickly became common (...) But the essential point about all these devices – the flagship developments, the use of design, the references to the past and the use of public art – was that the form and spaces of the post-industrial city had to be striking and imageable.”

A proteção do passado disfarça a destruição do presente. Existe uma distinção absoluta entre a história autêntica, contínua, e, portanto, perigosa, e a tradição (passada, morta e segura). Esta última, em resumo, mascara as desigualdades sociais e espaciais, introduz um consumismo e uma comercialização superficiais e pode, em parte, destruir elementos ou artefatos que, supostamente, estão sendo conservados. (URRY, 1999, p. 150)

Mas o próprio Urry faz em seguida a crítica ao que chama de “postura condescendente” de Hewison, e coloca as coisas em outra perspectiva, alegando que

[...] não é clara, de modo algum, qual é a compreensão da história que a maioria das pessoas têm. Na ausência de uma indústria da tradição, como é que o passado é normalmente apropriado? Certamente não o será através do estudo acadêmico da ‘história enquanto tal’ (ver Lowenthal, 1985, p.411). Para muitas pessoas, o passado, na melhor das hipóteses, será recuperado por meio da leitura de biografias e de romances históricos. Não é nada óbvio que o relato da indústria da tradição seja mais enganador que tais leituras.

O que precisa ser enfatizado é que a história da tradição é distorcida devido ao predomínio da ênfase na visualização, no fato de apresentar ao visitante um conjunto de artefatos, incluindo edificações (artefatos ‘reais’ ou ‘manufaturados’) e, em seguida, tentar visualizar o padrão de vida que se teria estruturado em torno deles. Isso é essencialmente história ‘artefatual’, na qual toda uma variedade de experiências sociais são necessariamente ignoradas ou banalizadas, tais como a guerra, a exploração, a fome, a doença, a lei, etc. (ver Jordano, 1989).

O julgamento de Lowenthal sobre a história parece correto: “Precisamos conceder aos antigos seu lugar... Seu lugar, porém, não se situa simplesmente em um país separado e estrangeiro. É assimilado em nós e é ressuscitado em um presente que está sempre em mudança (1985, p.412)”. (1999, p.153)

A crítica de Urry sobre a indústria da tradição, portanto, está centrada na ênfase da visualização, pela qual os fenômenos sociais, de natureza imaterial, se tornam menos importantes que os objetos físicos. Pode ser relacionada às críticas feitas por Gonçalves à objetificação cultural:

É inevitável que se objetifique a nação moderna por meio de alguma metáfora, como é o caso dos ‘patrimônios culturais’. Mas é também possível, e bastante iluminador, tomarmos consciência de nossas objetificações enquanto atos contingentes e provisórios de invenção cultural, viabilizados pelos códigos culturais a partir dos quais nos representamos coletivamente. (1996, p.137).

Ou ainda a afirmação de Huyssen, sobre a mercadorização do Holocausto, que nos ajuda a esclarecer melhor esta questão:

[...] isto não significa que toda e qualquer mercadorização inevitavelmente banalize o [ao Holocausto] como evento histórico. Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e

do contexto no qual elas são representadas. [...] o problema não é resolvido pela simples oposição da memória séria à memória trivial [...] Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo [...] Mas a distância semiótica não pode ser encurtada por uma e única representação correta. (2000, p.21-22)

### 1.2.3 Narrativas patrimoniais

Percebemos que os objetos do patrimônio servem como suportes narrativos. Além disso, observamos que as narrativas servem a finalidades diversas, e não são necessariamente uma simples mercadorização. Podem também servir à historiografia acadêmica contemporânea, que Gonçalves argumenta ser uma ficção construída pelos historiadores (em oposição à crônica histórica, que apenas seleciona e apresenta os fatos numa ordem cronológica) a partir dos fatos históricos – um gênero literário específico, mas um gênero literário:

O enredo torna possível a apresentação dos eventos históricos como um todo coerente e interconectado, sendo o que habilita o historiador a apresentar o que White chama de acontecimentos caóticos e arbitrários como uma totalidade significativa. Os historiadores impõem sobre tais acontecimentos uma estrutura ficcional que os re-(a)presenta como se possuíssem em si mesmos atributos de coerência e objetividade. (GONÇALVES, 1996, p.16)

Os discursos do patrimônio estão ligados, em sua origem, à formação do Estado Nação, e é através do patrimônio que a idéia de nação é objetificada, ou seja, materializada, para oferecer à população elementos materiais de fácil consumo. Em outras palavras, esse processo permite garantir uma base – essencialmente visual e de apreensão imediata – comum a partir da qual muitas pessoas podem simultaneamente forjar uma metáfora para uma noção complexa e abstrata. Para a formação do conceito de Nação, contudo, é ainda necessário que os objetos do patrimônio estejam inseridos numa lógica narrativa específica, de modo a formar um todo coerente. Essa lógica narrativa é construída a partir da correlação de fatos históricos em uma narrativa histórica:

A coerência narrativa é concebida, ilusoriamente, como coerência factual [...] Enquanto um objeto de desejo, a nação é paradoxalmente experimentada por meio de sua ausência. No entanto, essa distância ou ausência nada mais é que o efeito do desvio diferencial entre coerência e incoerência, desejo e objeto de desejo, ambos existindo como parte integrante dos discursos nacionais [...] Há nesses discursos um

processo ilusório, que consiste na tentativa de superar ou transcender essa distância ou ausência por meios narrativos. Sendo esta uma tarefa interminável, as narrativas nacionais estão sempre sendo contadas e recontadas, assim como ocorre com os mitos. (GONÇALVES, 1996, p.20-21)

Extrapolando a observação de Urry de que as pessoas não travam contato com a história através dos estudos acadêmicos, passamos ao questionamento de Gonçalves sobre a autoridade desses narradores “oficiais”:

A moderna crença segundo a qual os historiadores descrevem ou deveriam descrever os fatos “como eles realmente ocorreram” é produzida por meio de uma estratégia onde o historiador define a autoridade da narrativa como “a autoridade da própria realidade” [‘the authority of reality itself’] (White 1980, p.19). (GONÇALVES, 1996, p.17)

Seguramente, não se trata de tudo relativizar, subtraindo ao historiador seu papel e desinvestindo-o de qualquer autoridade. A percepção de que a história não está toda em poder do historiador – e de que na verdade sequer existe uma história coesa e íntegra por força da realidade, mas apenas por si própria, daí a proliferação de histórias–, aliada ao comentário de Lowenthal citado por Urry, sobre a integração do passado ao presente, abre caminho para questionarmos sobre o quanto dessa história, e o quanto da vida cotidiana estaria contida no patrimônio urbano em geral e nos monumentos em particular. “Historiadores e antropólogos recebem o convite para que percebam o que sempre fizeram: prosa, ou um certo gênero de prosa” (GONÇALVES, 1996, p.20). Ao mesmo tempo, a população é convidada a fazer o que sempre fez: viver a cidade, ou viver a cidade de uma certa maneira que reintegre essas edificações.

Consideraremos aqui o patrimônio urbano não como indústria do patrimônio ou da tradição, mas como sistema. Um sistema aberto, sempre passível de inclusões e exclusões causando alterações e ajustes, de acordo com a sociedade. Formado pelo conjunto das obras arquitetônicas, paisagísticas, e ainda de tecidos urbanos, destinadas à preservação por uma comunidade, em geral através de legislação específica – o que não exclui outras formas de reconhecimento. Tomá-lo como sistema implica a interdependência entre seus elementos, se bem que, como sistema aberto, prescinde da existência de uma orientação na constituição do conjunto, sendo esta na verdade uma interpretação a posteriori, para a constituição da identidade. Ou seja, o acréscimo de um novo elemento nem sempre leva em conta o conjunto preexistente, mas a interpretação posterior desse conjunto, em especial naquilo que ela interfere na constituição da identidade, será afetada pelo novo objeto. Por outro lado, a importância de cada objeto

no conjunto é relativa, e se altera ela própria a cada mudança no conjunto. São valores, e esses valores flutuam como numa “economia de mercado” de símbolos.

No entanto, ainda que analisemos de forma isolada um elemento do patrimônio urbano, ele possuirá múltiplas leituras. O leitor deriva a sua versão não apenas daquilo que ele vivencia no espaço arquitetônico, mas da alimentação prévia ou posterior por diversos outros canais que alimentam o próprio status de patrimônio daquele edifício particular. Embora esse fenômeno possa estar presente nas diversas outras categorias do patrimônio, o patrimônio urbano é-lhe muito mais sensível que o rural ou o natural.

Os monumentos incorporam portanto a função da representação de determinados conceitos, e aqui podemos considerar o monumento como enunciado por Riegl. Se, conforme Gonçalves (1996), os discursos do patrimônio podem ser interpretados como “narrativas nacionais”, ou seja, “modalidades discursivas cujo propósito fundamental é a construção de uma ‘memória’ e de uma ‘identidade’ nacionais” (1996, p.11), as maneiras diversas de se representar estas narrativas assumem alguma importância para a sua própria constituição como patrimônio.

#### **1.2.4 O patrimônio e as referências**

Passaremos agora ao problema da representação dessa memória da cidade em si, e qual o papel dessa representação, principalmente se considerarmos que o patrimônio deveria ter qualidades intrínsecas, ou ao menos atribuídas em conjunto pela comunidade, que o destacassem do entorno, que o tornassem evidente. De acordo com Hartmut Frank:

A definição de um edifício é um ato voluntário que depende das histórias conhecidas a seu respeito. Um monumento não existe em si. É preciso que alguém diga: “isto é um monumento” e convença os outros da necessidade de sua proteção. O Panteão não está protegido porque é belo, mas porque reconta inúmeras histórias. O templo do nazismo na Königsplatz de Munique foi destruído exatamente pela mesma razão.<sup>19</sup> (TSIOMIS et al., 1998, p.93) [tradução nossa]

---

<sup>19</sup>No original: “La définition d’un bâtiment est un acte volontaire qui dépend des histoires connues à son sujet. Un monument n’existe pas en soi. Il faut que quelqu’un dise: ‘ça, c’est un monument’, et convainque alors les autres de la nécessité de sa protection. Le Panthéon n’est pas protégé parce qu’il est beau, mais parce qu’il raconte d’innombrables histoires. On a détruit le temple du nazisme sur la Königsplatz de Munich exactement pour la même raison.”

Segundo essa visão, “patrimônio” como qualificação do edifício é uma construção do sujeito. Ou seja, essa característica não é intrínseca ao objeto edificado, mas é externamente acrescida e será dependente das informações que se tem a respeito dele. Riegl (1984) corrobora essa visão, quando considera que é a atribuição moderna e atualizada de valores e significados a responsável pela rememoração associada aos monumentos: “Não é a destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que a atribuímos”<sup>20</sup> (1984, p.43) [tradução nossa]. Com isso, pretende descartar a oposição entre monumentos intencionais e não-intencionais, já que os primeiros são uma particularização dos últimos, pois sequer haveria como prever se a rememoração associada aos monumentos intencionais, no futuro, corresponderia àquela original. Em outras palavras, não é que o autor negue a possibilidade de se construir monumentos intencionais; apenas reconhece que não há controle possível sobre os significados que as obras assumirão ao longo dos séculos, o que faria com que as intenções de rememoração originais não se mantivessem.

Argan (1993, p.244) afirma que, da mesma forma que a pintura é figurativa, a arquitetura é por excelência representativa, e que todos os edifícios numa cidade são representativos. Ainda assim, “a única continuidade, a rigor, o único desenvolvimento histórico [da cidade] é dado pela transmissão de certos significados através de certos signos arquitetônicos” (1993, p.238).

Para o gravador renascentista era relativamente simples indicar quais eram as instituições de poder, e portanto quais edificações eram dignas de realce, porque o poder dessas instituições era exercido sobre ele cotidianamente: uma espécie de consenso comunitário. Nos dias de hoje, é preciso de alguma forma sinalizar claramente o que deve ou não ser representado. Em primeiro lugar, porque áreas inteiras são consideradas como patrimônio, não mais apenas objetos isolados; em segundo lugar, porque a arquitetura privada tem se imposto sobre os skylines; e, finalmente, essa arquitetura privada denotando poder e riqueza pouco difere daquela praticada atualmente pelo poder público.

A representação do patrimônio exerce justamente esse papel indicador daquilo que é ou não patrimônio. O processo muitas vezes ocorre de modo inconsciente, ou seja, sem esse propósito específico, e o simples fato do objeto ter sido “merecedor” de

---

<sup>20</sup> No original: “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.”

uma representação parece ser suficiente para colocá-lo em evidência e, de alguma forma, mais valorizado. Mas também pode ser uma deliberada estratégia de aceitação de determinado objeto arquitetônico na cidade, fazendo com que circulem representações específicas para convencimento da população.

Urry (1999) considera que as pessoas hoje são “turistas” boa parte do tempo; e que o olhar do turista, bem como a atração pela “tradição” são características da pós-modernidade. Como turistas, vemos os objetos constituídos como signos. Assim, as edificações são cada vez mais fontes de imagens que se tornam signos – seja em fotos de divulgação, cenários de filmes, comunicações de marketing urbano ou logomarcas – para caracterizar a cidade.

Gonçalves (1996, p. 26-27) afirma que o patrimônio cultural funciona como alegoria da nação; isso torna o próprio patrimônio uma representação e é simples redirecionar essa argumentação para percebermos que ele pode funcionar como alegoria da cidade. A alegoria é uma forma de representação que ilustra concretamente uma idéia ou princípios morais e religiosos; representar uma coisa com o propósito de significar outra; em teoria literária:

uma estória narrada sobre uma situação histórica presente, na qual existe um forte sentimento de perda, transitoriedade, ao mesmo tempo em que existe um desejo permanente e insaciável pelo resgate de um passado histórico ou mítico, além de uma permanente esperança de um futuro redimido.[...] [as alegorias] não somente expressam um desejo por um passado glorioso e autêntico; elas, simultaneamente, expõem o seu desaparecimento. [...]

Desse modo, pode ser analiticamente produtivo pensar os patrimônios culturais como alegorias por meio das quais idéias e valores classificados como ‘nacionais’ vêm a ser visualmente ilustrados na forma de objetos, coleções, monumentos, cidades históricas e estruturas similares. (GONÇALVES, 1996, p.27-28)

De acordo com Huyssen, “[...] o sucesso de qualquer monumento deve ser medido por sua capacidade de negociar com os múltiplos discursos de memória oferecidos pelas mesmas mídias eletrônicas frente às quais o monumento como matéria sólida apresenta uma alternativa” (2000, p. 78). O comprometimento dos bens urbanos com a coletividade torna freqüente a necessidade de documentos de apoio por duas razões principais. Primeiro, porque a própria coletividade é múltipla e fragmentada nas grandes cidades contemporâneas, resultando múltiplas e fragmentadas as imagens dessas cidades, e bastante heterogêneos os conjuntos de elementos “patrimoniados” segundo cada cidadão. Esse fator indica a necessidade de que um determinado subconjunto de



uma sociedade informe aos outros a “identidade da cidade” que lhe corresponde – o que logicamente tende a resultar na hegemonia das representações daqueles que tiverem acesso privilegiado aos meios de difusão desses valores. Em segundo lugar, porque com frequência boa parte das informações simplesmente não é de natureza arquitetônica, sendo, por exemplo, histórica ou sociológica – ainda que a materialidade dessa arquitetura seja o aspecto a ser preservado pela coletividade. A arquitetura, nesse caso, exerce o papel de suporte, representação ou testemunho. Os buracos na parede da prefeitura de Delft, na Holanda, só fazem sentido quando tomamos conhecimento que foram causados por disparos durante uma das disputas de poder.

### **1.3 Patrimônio no Brasil**

Riegl (1984) assinala que os conceitos representados pelo patrimônio sofrem mudanças em decorrência do tempo e das sociedades em que se encontram. Isso não impede que certas constantes sejam encontradas, ou que não possamos ainda hoje utilizar as definições de Riegl para os valores dos monumentos, mas certamente nos obriga a não considerar esses conceitos como elementos dados e por conseguinte imutáveis; ao contrário, devemos ter consciência de que são construções, que podem e devem ser revistas de acordo com as necessidades de cada meio social. Como exemplo, tomemos Argan (1993, p.226): “Se conservamos esses monumentos [dos povos da Antigüidade], o fazemos porque é uma exigência da nossa cultura, tanto assim que atribuímos a eles um significado completamente diferente daquele para o qual foram construídos.” Como diz Rossi (1995, p.252), “Quem, em última instância, escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre e somente através de suas instituições políticas.” Isso é especialmente mais importante quando transpomos as noções de patrimônio européias para a realidade latino-americana, ou mais especificamente, para o Brasil.

Pela definição do anteprojeto para a criação Serviço de Patrimônio Artístico e Nacional, elaborado por Mario de Andrade em 1936,

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares e estrangeiros, residentes no Brasil. [...]

Obra de arte patrimonial

Entende-se, por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. (CAVALCANTI, 2000, p.38-39)

Mário de Andrade toma como ponto de partida o pertencimento, ou propriedade, para definir o patrimônio. Apesar de subordinar a patrimonialização das obras aos livros de tombamento, o que de certa forma concorda com a necessidade de nomeação para determinação do que é patrimônio, pressupõe que a qualidade patrimonial é intrínseca aos objetos – apenas assumindo que eles podem ainda não ter sido conhecidos (ou descobertos) como tal, e portanto não inscritos nos livros de tombamento. Entretanto, a questão da propriedade está em consonância com a análise de Gonçalves:

Palavras como heritage (em inglês), patrimoine (em francês) ou patrimônio qualificam essa função enquanto uma forma de propriedade herdada, em oposição a uma propriedade adquirida. [...] Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria de seu patrimônio. (1996, p.24)

Outra característica do anteprojeto de Mário de Andrade é o reconhecimento da cultura ameríndia e popular, com a inclusão do chamado patrimônio imaterial, como, por exemplo, lendas, magias, medicina e culinária. Antecipa-se nesse sentido à “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” da UNESCO, firmada em 1989, em Paris; no entanto, só foram observados esses princípios, no Brasil, a partir da década de 1970, com a presença de Aluísio Magalhães no SPHAN (GONÇALVES, 1996 e NUNES, 2001, p.98). De um lado, não haveria ainda condições jurídicas, na visão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, para criar um instrumento de proteção a esses bens. Por outro, no período do Estado Novo, “a pluralidade por ele [Mário de Andrade] identificada na cultura brasileira ia de encontro ao projeto de unidade nacional do governo” (NUNES, 2001, p.98).

Além disso, a presença de Lucio Costa no SPHAN, como consultor, foi de grande influência para o direcionamento do órgão. Já foi dito que a modernidade brasileira se diferencia das suas contrapartes européias por romper não com o passado,

mas com o academicismo: uma das suas missões auto-impostas era justamente forjar uma cultura nacional, uma aliança entre tradição e modernidade. No caso da arquitetura, a tradição é entendida como desenvolvimento natural, livre de formulações acadêmicas; derivada apenas da necessidade: “Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência do make up, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim” (COSTA, 1937, in CAVALCANTI, 2000).

A ligação com o passado é feita portanto pela plástica: Lucio Costa considera que, em ambos os casos, a arquitetura segue não as regras impostas dos estilos, desligadas das necessidades espaciais, mas é produto dessas necessidades. Essa verdade espacial seria o elo de ligação, interrompido pela nossa academia de influência *Beaux-Arts*, implicando portanto na ruptura com o passado imperial e da Primeira República em favor do passado colonial. Para a implementação da arquitetura moderna, foi fundamental o estabelecimento de ligações diretas com a arquitetura colonial: Lucio Costa procurou identificá-las pelos “estilos sem estilo” – embora, em seu texto de 1937, chegue mesmo a dizer que a técnica do pau-a-pique “tem qualquer coisa do nosso concreto armado”, para reforçar as ligações através também da técnica –, derivados das necessidades, e não da aplicação vazia de decorações às paredes das edificações, o que acabou levando à proscrição do ecletismo da historiografia arquitetônica brasileira e da preservação em geral (PUPPI, 1998 e NUNES, 2001).

Ao menos no Brasil, os discursos sobre o patrimônio estão permeados pela retórica da perda (GONÇALVES, 1996), um todo constantemente ameaçado de desaparecimento.

[...] uma concepção moderna de história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma ‘cultura’, ‘tradição’, ‘identidade’ ou ‘memória’ nacional tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade. [...] Na medida em que esse processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de ‘patrimônios culturais’ representativos de categorias e grupos sociais diversos.

No entanto, este discurso, que se opõe vigorosamente àquele processo de destruição, é o mesmo que, paradoxalmente, o produz. [...]

Num mesmo movimento produzem-se, transformados em coleções e patrimônios culturais, os objetos que estão sendo destruídos e dispersados. Esses objetos são concebidos nos termos de uma imaginária e originária unidade, onde estariam

presentes os atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade. (GONÇALVES, 1996, p.22-23)

Não é sem razão essa associação entre patrimônio e perda. Freire (1997, p.164-165) aponta para o fato de que, num país jovem como o Brasil, e numa cidade de modificações rápidas como São Paulo, as ruínas têm um significado diferente das ruínas de Paris como comentadas por Walter Benjamim, por exemplo – diferença que inclui o projeto de uma ruína que seria instalada no Ibirapuera, em 1988, a partir de pedras e colunas abandonadas no depósito da Prefeitura. Se o Brasil se regozija de não ter tido a “experiência devastadora da guerra”, suas cidades sofrem constantes destruições em alta velocidade; Freire (1997, p.183) se refere especialmente a São Paulo, mas o Morro do Castelo, a Avenida Central, a Avenida Presidente Vargas, o Palácio Monroe e as remoções de favelas são exemplos que bastam para incluir o Rio de Janeiro nessa constante de rápidas transformações.

Tomamos de empréstimo ainda outro exemplo à autora, no caso as escolas de samba. Conforme ela observa, “Fazem da história uma alegoria. Tudo é deliberadamente falso e nem pretende a veracidade” (1997, p.191). O enredo pode ser mais importante que a própria autenticidade. Desconsidera, entretanto, que a dificuldade de se apropriar dos objetos culturais, conferindo-lhes significado e história, seja apenas falta de informação a ser suprida pela escola: “liga-se a uma perspectiva mais profunda, a um sentimento quase crônico de desenraizamento” (1997, p.203).

Carnavalização ou pós-modernismo, tudo indica que a memória urbana brasileira trabalha a partir de elementos mais dinâmicos que os monumentos. Se isso leva apenas ao sentimento de desorientação e de não pertencimento, a uma patologia urbana qualquer – que de todo modo opera já há mais de um século no Rio e em São Paulo –, ou se permitiu o desenvolvimento de modos alternativos de trabalhar as permanências, é algo que ainda precisa ser estudado. Inicialmente, podemos dizer que há dificuldade de formação de experiências comuns; a fragmentação será a tônica das memórias, não apenas em termos de tempo e espaço, mas também no contexto social, com a formação de pequenas “tribos” urbanas.

## 1.4 Conclusão

A palavra “patrimônio” está relacionada, em primeiro lugar, ao conjunto de bens herdados. O patrimônio urbano, por extensão, seria composto pelos bens herdados pela cidade, ou o conjunto de bens de valor para a população de uma cidade. Argan esclarece que a tarefa do urbanismo “não é projetar a cidade do futuro, mas administrar no interesse comum um patrimônio de valores, econômicos, por certos [...], mas também históricos, estéticos, morais, coletivos e individuais [...] o urbanismo é a ciência da administração dos valores urbanos.” (1993, p.233)

O patrimônio urbano pode ser considerado uma alegoria – representação de uma idéia abstrata –, ou, mais especificamente, como uma representação de valores. Esses valores, a partir de Riegl (1984) e Choay (2001) podem ser: antigüidade, histórico-documental, rememoração intencional, uso, artístico/estético e novidade. São todavia flutuantes, ou seja, além de variar conforme o observador, variam principalmente segundo a comunidade e o período nos quais estão inseridos, além de eventualmente concorrerem entre si. Apesar disso, a existência desse conjunto de bens se baseia na possibilidade de transmissão de conteúdos simbólicos no tempo e no espaço – no tempo, para as sucessivas gerações de habitantes; e no espaço, entre os diferentes grupos sociais que compartilham a cidade. Dessa forma, estão em permanente negociação, na cidade, tanto o conteúdo atribuído a cada elemento do patrimônio pelos diferentes agentes sociais como os próprios elementos escolhidos para representar este conteúdo. Em todo caso, o conjunto de bens considerados patrimônio reflete uma determinada visão da comunidade de si mesma.

Uma das razões para a alteração dos valores de um edifício do patrimônio dado é a disponibilidade de informações sobre esse bem. Observamos que a representação do patrimônio constitui uma forma de aumentar essa quantidade de informações, e, portanto, de alterar o valor do patrimônio representado. Na verdade, embora não seja uma relação matematicamente linear, sabemos que a maior quantidade de informações ou de vivências associadas a uma edificação do patrimônio tende a aumentar o desejo de preservação desta. Enfim, a escolha de preservação é também uma opção de cunho político, que interfere no projeto que os habitantes têm para sua cidade ao mesmo tempo que o revela.

Uma espécie de meta-valor do patrimônio, ou valor que fundamenta os outros, é o valor de autenticidade. Na sociedade laica industrial, portanto dos objetos reproduzidos em massa, a autenticidade substitui a categoria do sagrado como elemento predominante para a composição do patrimônio. Autêntico ou sagrado, o objeto é dotado de uma aura única e irreproduzível. No entanto, entendemos que a autenticidade também é um valor que pode ser alterado conforme a disponibilidade de informações e de envolvimento com o patrimônio; pode ser criada, enfim, desde que, por um lado, fiquem claras desde o começo as regras do jogo de simulações e reproduções, e, por outro, que a comunidade possa se apropriar do patrimônio em questão, para desenvolver novas relações com ele. No caso do Monroe, por exemplo, uma reconstrução baseada em documentação histórica, com as imprecisões devidamente anunciadas, poderia ser aceita como uma representação desse patrimônio que não mais existe: mais do que isso, poderia vir a ser um novo patrimônio.

Por outro lado, temos as especificidades do conceito de patrimônio para a sociedade brasileira, que devem ser levadas em consideração. A narrativa patrimonial carioca, por exemplo, apenas recentemente valorizou os remanescentes do ecletismo da Primeira República. A historiografia da arquitetura ainda carece de estudos sobre esses edifícios. Por outro lado, a ameaça perene da perda e do desaparecimento são reais em nossa sociedade. Não temos a melhor das relações com a memória, menos ainda com a história. Sem guerras ou desastres naturais de grande porte, ou mesmo incêndios graves, a cidade do Rio de Janeiro ainda assim promoveu grandes alterações em sua superfície. É preciso pensar nosso patrimônio também a partir dos vazios e das mudanças.

Assim sendo, que valores poderiam ser recuperados por uma representação do Monroe? Face à possibilidade de uma reconstrução, que valores seriam recuperados por ela? Não são questões simples. Uma vez libertados do dilema da autenticidade e cientes do papel do patrimônio como representação, percebemos que não faz diferença o Palácio Monroe ser reconstruído ou não. Importa, isso sim, que o conteúdo simbólico a ele atribuído e ainda (ou novamente) requerido possa estar presente na sociedade. Além disso, em se tratando de uma sociedade apreciadora de mudanças, estas devem ser incorporadas à representação. Por outro lado, como se trata também de uma sociedade na qual as imagens desempenham papel fundamental, entendemos que deverão se basear principalmente em imagens essas representações.

Como notamos que o acúmulo de informações contribui para a assimilação do patrimônio, entendemos que mesmo que se trabalhe de forma a convencer quem quer que seja a reconstruir o Monroe, esse convencimento deve ser feito baseado em documentos que aumentem a quantidade de informações disponível sobre o edifício. No limite oposto, a existência de outras representações do edifício podem vir a convencer justamente do oposto: de que nada mais necessita ser dito sobre ele, muito menos através da dispendiosa reconstrução no raro solo urbano.

## Capítulo 2 - Hiperdocumentos sobre o patrimônio

*“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es.*

*[...]*

*Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.”*

*Jorge Luis Borges, “O Aleph”*

Conforme vimos, o patrimônio é referendado por documentos de apoio. Esses documentos serão mais importantes à medida que o patrimônio se afaste do seu estado original, seja em termos físicos ou dos usos. Passaremos agora à definição de um tipo de documento de apoio, o hiperdocumento. O termo pode ser definido segundo várias abordagens, que vão desde a mais conceitual até a mais técnica. Para melhor compreender a maneira como atuam, passemos primeiro a uma rápida introdução sobre as dimensões da comunicação.



## 2.1 Narrativas digitais

### 2.1.1 Os diferentes dispositivos informacionais

Uma vez que estabelecemos um vínculo entre o patrimônio urbano e seus documentos de apoio, podemos começar a estudar a estruturação destes documentos e sua influência na constituição de um patrimônio urbano específico, além de sua atuação na formação do próprio conjunto. Trata-se aqui da comunicação, e Lévy (1999, p.61-66), resume num quadro, que reproduzimos na íntegra, as dimensões da comunicação:

	<b>Definição</b>	<b>Exemplos</b>
Mídia	Suporte da informação	Impressos, cinema, rádio, televisão, telefone, CD-ROM, Internet (computadores + comunicação) etc.
Modalidade perceptiva	Sentido envolvido na recepção da informação	Visão, audição, tato, odor, gosto, cinestesia
Linguagem	Tipo de representação	Línguas, músicas, fotografias, desenhos, imagens animadas, símbolos, dança etc.
Codificação	Princípio de gravação e de transmissão de informações	Analógico, digital
Dispositivo informacional	Relação entre elementos da informação	Mensagens com estrutura linear (textos clássicos, música, filmes) / Mensagens com estrutura em rede (dicionários, hiperdocumentos) / Mundos virtuais (a informação é o espaço contínuo; o explorador ou seu representante estão imersos no espaço) / Fluxos de informações
Dispositivo comunicacional	Relação entre os participantes da comunicação	Dispositivo um-todos, em estrela (imprensa, rádio e televisão) / Dispositivo um-um, em rede (correio, telefone) / Dispositivo todos-todos, no espaço (conferências eletrônicas, sistemas para ensino ou trabalho cooperativo, mundos virtuais com diversos participantes, WWW)

Até este momento, tratamos da comunicação atribuída ao patrimônio urbano principalmente pela dimensão da linguagem, seja arquitetônica ou mesmo impressa. Consideramos, no entanto, que o dispositivo informacional pode ser usado para enriquecer tanto a compreensão quanto o usufruto dos bens do patrimônio. Em primeiro lugar, a operação de intertextualização ou da ligação entre a arquitetura e os livros e revistas que a designam como patrimônio constitui uma operação do hipertexto, apenas não documentada como tal. Como diz Bueno (2001, p.29),

O hipertexto, também chamado de texto não linear, não é originário da informática e do uso do computador. Podemos encontrar exemplos de hipertexto na mídia impressa na forma de manuais, enciclopédias e dicionários. As 'notas de rodapé' e 'citações bibliográficas' existentes neste texto podem ser considerados exemplos de hipertexto. A informática ampliou as possibilidades de uso do hipertexto, por se apresentar como um meio mais adequado a esse modo de tratamento de idéias. (2001, p.40)

De fato, qualquer operação de linguagem tende a ser um hipertexto: palavras dependem de palavras e conceitos para adquirir significado. Nosso interesse surge exatamente das possibilidades de indicação e documentação destas ligações como um modo de proporcionar novas leituras, através de uma outra linguagem.



Guia Visual "Folha de São Paulo"

**Figura 8 - Cortes e planos em guias de turismo. Barcelona.**

Examinando estas páginas do "Guia Visual" da Folha de São Paulo sobre a Espanha, observamos que o patrimônio aparece inclusive dissecado. O guia traz ainda o entorno e mesmo trechos do tecido urbano de Barcelona, por exemplo, em perspectiva isométrica; além de, claro, informações sobre as edificações e seus detalhes. Na verdade, a diagramação é um elemento chave nessa série de guias, para permitir que diferentes discursos ocorram simultaneamente. No caso, conjuga informações gerais com textos

sobre particularidades e curiosidades; das imagens maiores – que podem ser fotografias, mapas ou desenhos especialmente criados – partem linhas de chamada para detalhes e ampliações. Conforme veremos, essa é uma estrutura típica de hiperdocumentos.



Guia Birkhäuser (BERGEIJK e MACEL, 1998).



Guia de Arquitetura Eclética da Cidade do Rio de Janeiro (CZAJKOWSKI, 2000b).

### Figura 9 - Guias arquitetônicos. Países Baixos e Rio de Janeiro.

Outro tipo de guia, mais específico, investe menos nas imagens e mais no sistema de classificação e busca. Aqui, o poder da nomeação para o qual chamamos a atenção anteriormente, quando mencionamos as descrições literárias, é explicitado. Os nomes, datas e as histórias são a matéria mais importante das edificações.

É importante lembrar que o hipertexto é apenas uma das maneiras de construir uma representação do patrimônio, e que a interatividade, normalmente celebrada como uma de suas características principais, não deve inibir a pesquisa ou mesmo a figura do autor. Trata-se, isso sim, de achar seu lugar nesse modo de escrita.

Por outro lado, se considerarmos os diversos elementos do patrimônio urbano como textos de um mesmo hipertexto urbano, que possa fazer uso de todas as vantagens que o hipertexto oferece ao leitor, principalmente as relacionadas com a reordenação dos elementos, mas também a importância da hierarquização da informação e as

múltiplas remissões – a ênfase no papel ativo do leitor, enfim – podemos estimular as pessoas a participarem de forma igualmente ativa na leitura, se não na própria escrita da história urbana (na hierarquia, na ordem de leitura, na remissão e reagrupamento de elementos). Os comentários de Vitor Hugo a respeito da imprensa poderiam ter sido proferidos por Pierre Lévy, um século e meio depois, a respeito da Internet:

Na forma da imprensa, o pensamento é mais perene que nunca; é volátil, inalcançável, indestrutível. Ele se mescla ao ar. Nos tempos da arquitetura, ele se fazia montanha e se apoderava de um século e de um lugar. Hoje se faz revoada de pássaros, se espalha aos quatro ventos, e ocupa simultaneamente todos os pontos do ar e do espaço.<sup>21</sup> (HUGO, 1985, p.246-247) [tradução nossa]

Convém notar que temos a simultaneidade de registros ocorrendo, arquitetura e imprensa, e tantos mais quanto reconhecemos linguagens ou modos de representação (conforme definidos por LÉVY, 1999, p.64), para descrever a cidade. Longe de pretender a redução das interações humanas com o mundo à linguagem, é necessário reconhecer uma das funções possíveis da cidade como sendo a de informar sobre o modo de vida humano. Além disso, neste objeto complexo que é a cidade, reiteramos, concorrem diversos modos de representação, cada qual atuando de forma diferente sobre a sociedade e sobre a própria configuração urbana, e sempre em interação com outros fatores. E, ainda assim, determinadas linguagens prevalecem sobre outras em cada etapa e cada sociedade.

De qualquer forma, comecemos com o detalhamento da dimensão de comunicação chamada por Lévy de dispositivo informacional: “O dispositivo informacional qualifica a estrutura da mensagem ou o modo de relação dos elementos de informação.” (LÉVY, 1999, p.62). O autor identifica quatro possibilidades de disposição da informação, que examinamos a seguir:

### **Narrativa Linear**

É o formato com o qual estamos mais familiarizados. É a maneira mais comum de contar uma história, e de fato está ligada ao próprio conceito de história: a noção de uma seqüência temporal em direção a um fim. Está mais freqüentemente associada aos livros, em especial os de ficção, e com o cinema, além da música. Desempenha, como convenção, um papel de grande importância nos quadrinhos – denominados

<sup>21</sup> No original: “Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l’air. Du temps de l’architecture, elle se faisait montagne et s’emparait puissamment d’un siècle et d’un lieu. Maintenant elle se fait troupe d’oiseaux, s’éparpille aux quatre vents, et s’occupe à la fois tous les points de l’air et de l’espace.”

oportunamente de arte seqüencial. As mensagens são compulsoriamente passadas do texto para o leitor; é preciso ser conduzido pelo raciocínio já estabelecido.

### **Narrativa em rede ou hipertexto**

Como já vimos, este dispositivo lida com o rearranjo de mensagens para a produção de uma mensagem de composição diferente para cada leitor. A disposição das mensagens em nós interligados, formando uma espécie de figura estática, leva à metáfora do navegante/leitor passeando por um espaço fixo. A instantaneidade do processo de navegação (passagem de um nó a outro) é uma diferença essencial com relação à representação espacial proposta pelas mensagens em espaço contínuo. As mensagens são lidas sob demanda, a partir de uma estrutura de resumos, cabeçalhos, índices e remissões.

### **Mensagens em espaço contínuo ou mundos virtuais**

As mensagens são igualmente lidas sob demanda, mas a relação entre elas é espacial: um espaço virtual, bem entendido. As associações ocorrem por contigüidade, e há um apelo visual ainda maior, em detrimento da informação escrita. Aqui se encontram também os jogos de simulação e os RPGs. Uma contraparte histórica de importância são os “palácios da memória” dos estudiosos do Renascimento.

### **Informação em fluxo**

São dados dinâmicos mediados por filtros que os recolhem, atualizam e apresentam segundo personalizações do leitor. Praticamente desaparece a figura do autor, sobressaindo a do designer de interface.

Principalmente nas três primeiras modalidades, as obras são construídas segundo uma determinada expectativa de apresentação. No entanto, convém lembrar que, para o leitor, a informação sempre vem em uma seqüência; é a composição da seqüência em si que é alterada de uma para outra modalidade, e que exige novas faculdades para os autores de jogos e romances interativos, por exemplo, em contraponto com os romances tradicionais em papel.

## **2.1.2 Representações digitais do patrimônio urbano**

Antes de prosseguirmos, é preciso ressaltar que as diversas dimensões da comunicação servem menos para classificar representações digitais que para entender

seu funcionamento. De fato, as representações recorrem, com frequência, a diversos dispositivos informacionais – da mesma forma que seus correspondentes analógicos, já que os dispositivos não são exclusivos de cada mídia. Assim, vale a pena examinar algumas representações digitais para entender melhor como funciona cada um dos dispositivos. Simultaneamente, estes exemplos servirão como um panorama do estado da arte da representação do patrimônio urbano em meio digital.

O projeto Virtual Reality Notre Dame da Digitalo (DeLEON, 1999)<sup>22</sup> usa processos de programação de jogos<sup>23</sup> e mapeamento de superfícies para ter maior velocidade de processamento e eventualmente permitir a presença e interação de vários usuários em uma Notre Dame Virtual. Pode ser considerado um exemplo de um único dispositivo informacional, no caso a narrativa espacial ou mundo virtual, em que a informação está espacialmente distribuída. Ainda assim, existe a intenção de acrescentar links a determinados objetos do modelo que conduzam a explicações sobre a estatuária ou sobre os vitrais, por exemplo – que caracterizariam o emprego também de uma narrativa em rede.



**Figura 10 -** **Mundos virtuais: VRND. Uma das vistas do interior da Notre Dame.**

Projetos como o Ename 974, na Bélgica (PLETINCKX et al., 2000)<sup>24</sup> e o Projeto Missões, da Unisinos (ROCHA e DANCKWARDT, 2000) também buscam na modelagem tridimensional com fins imersivos uma maneira de envolver o leitor. O primeiro, um projeto de “realidade aumentada”<sup>25</sup>, consiste principalmente em um quiosque que projeta uma perspectiva da abadia cujas fundações estão sendo escavadas,

<sup>22</sup> Virtual Reality Notre Dame: URL: <http://www.vrndproject.com/> .

<sup>23</sup> A engine, ou cerne de processamento, do jogo “Unreal”, da Epic Games.

<sup>24</sup> Documentação acessível em <http://www.ename974.org/> .

<sup>25</sup> O conceito de realidade aumentada diz respeito à adição de informações em uma visualização do real, como a projeção de dados sobre o vidro através do qual se vê a paisagem a que os dados se referem.

de modo a permitir ao público visualizar as relações entre as diferentes partes das escavações. O segundo é um CD-ROM mostrando o projeto de recuperação de imagens e a modelagem da Igreja e da Redução de São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul, feito pelo Núcleo de Computação Gráfica da UNISINOS.



**Figura 11 - Mundos virtuais comentados: Ename 974 e Projeto Missões.**

Algumas aplicações fazem uso de vistas interativas panorâmicas de 360° a partir de fotos do local, de simulações ou ainda de montagens. Portanto, são hiperdocumentos que também têm mundos virtuais imersivos como dispositivo principal. Exemplos desse tipo são a visualização da Synagogue Neudeggasse, de Viena (MARTENS et al., 2000)<sup>26</sup>, misturando a modelagem eletrônica da sinagoga extinta às fotos atuais do local; o Edinburgh Royal Mile Project feito pela Universidade de Edimburgo (WRIGHT et al., 1999)<sup>27</sup>, com panoramas da cidade no século XIX; e o Projeto Visorama, da Escola de Comunicação da UFRJ em parceria com o Instituto de Matemática Pura e Aplicada (PARENTE e VELHO, 2000)<sup>28</sup>, para disponibilizar capacetes de visualização digital, em determinados pontos de observação da cidade do Rio de Janeiro, com panoramas digitais desses pontos de vista em diferentes épocas.



<sup>26</sup> Apesar de não ser um site institucional, parte do projeto pode ser visualizada em: <http://www.krotscheck.net/portfolio/neudeggasse.html>

<sup>27</sup> Parte desse projeto pode ser vista no site do "Edinburgh Virtual Environment Centre", em: <http://www.edvec.ed.ac.uk/html/projects/panorama/index.html>

<sup>28</sup> URL da pesquisa: <http://gw.eco.ufrj.br/visorama/>



**Figura 12 - Mundos virtuais panorâmicos: Synagogue Neudeggasse, Edinburgh Royal Mile Project e Projeto Visorama.**

Já o website “Glasgow Directory”, da Universidade de Strathclyde (ENNIS e LINDSAY, 2000)<sup>29</sup>, conjuga mundos virtuais com banco de dados (ou fluxo de dados). A partir de um mapa, pode-se navegar em três dimensões em trechos da cidade, ao mesmo tempo em que se obtêm informações sobre as edificações. Ou ainda, pode-se navegar a partir da lista de edificações e suas diferentes classificações e filtragens, relacionando-as com as respectivas posições no modelo.



**Figura 13 - Fluxo de dados e mundos virtuais: Glasgow Directory.**

O que estes exemplos nos mostram? Em primeiro lugar, conforme já afirmamos, os dispositivos informacionais dificilmente aparecem sozinhos em uma obra. Cada um deles trará vantagens para aspectos diferentes da mensagem. Assim sendo, por exemplo, quando o relacionamento físico-espacial entre os elementos deve ser ressaltado, o dispositivo informacional principal provavelmente será o mundo virtual.

Como comparar a eficácia de diferentes dispositivos informacionais para a representação do patrimônio urbano, tanto mais que estão constantemente misturados uns aos outros nas várias obras? Cada um possui características diferenciais; essas

<sup>29</sup> Glasgow Directory: URL: <http://iris.abacus.strath.ac.uk/glasgow/> .



características intrínsecas serão mais ou menos convenientes para evidenciar determinados aspectos exigidos pelo patrimônio urbano. Essa demanda, evidente, é construída, e melhor seria dizermos que são aspectos que determinada sociedade ou grupo pleiteia de seu patrimônio urbano – antes ainda, são demandadas de sua representação.

Nosso problema se estabelece, de um lado, pela análise e confronto de determinadas características dos dispositivos. De outro, pela definição das qualidades desejadas do patrimônio urbano pela sociedade ou por algum grupo social. Neste aspecto particular, podemos partir da cidade do Rio de Janeiro.

Os hiperdocumentos que tratam do patrimônio urbano tiveram seu desenvolvimento vinculado inicialmente aos museus e aos guias turísticos. Mais recentemente, o setor de jogos eletrônicos, que sempre se serviu das cidades de maneira incidental, meros cenários para o desenrolar da ação – exceção feita a “SimCity”, cujo cerne é a cidade do ponto de vista do planejamento, e para “Onde andaré Carmen Sandiego?”, que se baseia justamente nos caracteres turísticos de cada cidade para conduzir o jogador –, apresentou lançamentos que adotam a estratégia inversa, nos quais a ação se desenvolve em função da arquitetura histórica – um gênero inaugurado em 1996 por “Versailles 1685”, da Reunion des Musées Nationaux francesa, em associação com o Canal+ Multimedia e a empresa Cryo Interactive.

### **2.1.3 Patrimônio Virtual, Patrimônio Digital**

Nota-se, nos últimos dez anos, o desenvolvimento de várias iniciativas ao redor do mundo visando à documentação científica do patrimônio urbano em meio digital. A Conferência da VSMM Society (Virtual Systems and Multimedia Society, Sociedade para os Sistemas Virtuais e a Multimídia) abriu, em 1998, uma sessão temática sobre “Virtual Heritage”, assim como o Seminário da SIGraDi (sociedade Ibero-Americana de Gráfica Digital), a partir de 1999, passou a incluir uma sessão sobre “Patrimônio Digital/Patrimônio Digital/Digital Heritage”. Em 1996, oriunda da VSMM Society, foi criada a Virtual Heritage Network (rede para disseminação de estudos sobre o patrimônio virtual). Mais recentemente, em outubro e novembro de 2002, a UNESCO promoveu uma série de conferências para celebrar o 30º aniversário da Convenção para a Proteção do Patrimônio da Humanidade. A conferência que teve lugar em Alexandria tratava

justamente dos sistemas de informação geográfica e da multimídia aplicados ao patrimônio.

Podemos, portanto, considerar o termo “patrimônio digital” como circunscrito ao processo de digitalização e à presença do computador. Outros consideram que “patrimônio virtual” é satisfatório para denominar o mesmo tipo de estudos ou apresentações. No entanto, durante a preparação do IV Sigradi, chegou-se à conclusão que as duas expressões são diferentes<sup>30</sup>. Entendemos a primeira opção como mais restrita, e portanto mais apropriada para a discussão que se segue. A segunda, conforme veremos inclusive pela análise do termo “virtual”, oferece implicações de interesse, sobretudo por causa do caso específico do Palácio Monroe – sua existência virtual seria atualizada a cada leitura das informações disponíveis, incluindo aí os passeios por uma eventual réplica –, mas que deveremos deixar de lado por hora.

Uma segunda via de interpretação, digamos metalingüística, seria o considerar os próprios estudos sobre o patrimônio, principalmente as reconstituições espaciais, como patrimônio. Particularmente, prezamos mencionar este viés apenas pelas questões de conservação dos arquivos e aplicativos em meios digitais. Mas não deixa de ser instigante pensar em termos de uma nova monumentalidade:

Não admira que muitos vão buscar o novo espaço público na Internet, mordendo a isca da promessa monumental de conquistar o tempo e o espaço. [...] A monumentalidade está viva e passa bem. Exceto porque talvez hoje tenhamos de considerar uma espécie de monumentalidade em miniatura, a monumentalidade do cada vez menor e mais poderoso chip de computador. Porque a World Wide Web é em princípio a empreitada mais gigantesca do nosso tempo, tão promissora para uns e tão ameaçadora para outros quanto qualquer monumentalidade sempre foi. (HUYSEN, 2000, p.64-65)

#### **2.1.4 Sobre a duração do meio digital**

Julgamos oportuno tratar de forma breve, neste momento, a questão do tempo, no sentido da duração, em relação ao próprio registro digital. Menos para esgotar o tema do que para esclarecer alguns pontos de vista e ajudar a conscientizar sobre problemas que podem passar despercebidos no dia-a-dia mais imediato da computação, mas que preocupam teóricos, críticos e profissionais da área cada vez mais. Apólogos do

---

<sup>30</sup> Participei do IV SiGraDI como coordenador técnico, o que me deu oportunidade de acompanhar e de interferir, entre outras discussões, nesta sobre qual termo seria mais apropriado para os estudos sobre o patrimônio em meio digital.

computador ainda hoje proclamam que respiremos aliviados com o fim do problema da perenidade das informações. Os dados digitais, dizem eles, são imutáveis e eternos.

Não é bem assim – na verdade, está bem longe disso. De acordo com Brand (1998), a mídia digital possui realmente alguns atributos de imortalidade: grande clareza, grande universalidade, grande confiabilidade e grande economia. No entanto, os meios de armazenagem digital são extremamente frágeis – a duração da legibilidade de fitas magnéticas é de 5 a 10 anos, e a de um CD usado apenas uma vez, de cinco a quinze anos (BRAND, 1998)<sup>31</sup>. No entanto, em se tratando de informação digital, não existe “ótima” ou “boa” legibilidade. Ou ela existe, ou não. Uma diferença de bits (qualquer 0 ou 1) pode arruinar completamente a leitura de um arquivo, ou, no mínimo, comprometer muito mais a visualização do que seria proporcionalmente aceitável. Isso porque, nesse caso específico, o meio não é a mensagem. Zeros e uns necessitam de uma interpretação muito específica e delicada para se reconstituírem de modo inteligível. Os algoritmos atuais ainda não são capazes de interpolar adequadamente nesse caso, sobretudo em se tratando de imagens.

Há ainda o problema da descontinuidade digital. O mesmo fenômeno que dobra a capacidade dos computadores a cada cinco anos é responsável pela obsolescência de máquinas, sistemas operacionais, linguagens de programação, programas e até de extensões de arquivos. BESSER (1999) lembra que recuperar o que foi feito em um processador de textos de apenas 12 anos atrás, o Wordstar, pode ser um tormento. Laufer (2000, p.155) relata que a Biblioteca Nacional da França se dedicará, entre outras coisas, “a conservar os computadores antiquados e os programas”.

Nem tudo é retrocesso, vale dizer: avançamos muito em termos de confiabilidade, velocidade e acessibilidade desde que as fitas magnéticas (fitas cassete comuns, a bem dizer) eram o meio mais popular de armazenagem de dados digitais. Questões de obsolescência fizeram com que universidades e instituições de pesquisa governamentais já tenham passado pelo processo de migração de dados, gerando um conhecimento que pode e deve ser reaproveitado no caso de servidores descentralizados, e a programação cuidadosa de emuladores, ambientes que simulam o processamento de um outro sistema operacional, também pode ser estimulada (BESSER, 1999).

---

<sup>31</sup> Em contrapartida, o plástico de que o CD é feito tem duração muito maior, e não é ainda reciclado.

Apontando para a solução dos emuladores, vale notar a importância dos jogos eletrônicos para o desenvolvimento dos computadores em geral, uma vez que seus usos exigem grande rapidez de processamento e apurados recursos multimídia: nesse caso específico, a nostalgia dos programadores dos jogos que marcaram sua própria infância e adolescência foi certamente decisiva para o interesse em se desenvolver esse tipo de solução – hoje é possível encontrar emuladores dos consoles MSX, Amiga, Atari, entre outros, além dos jogos correspondentes a cada um.

Por conta dessa indispensável mediação entre os arquivos eletrônicos e a mente humana, a obsolescência dos equipamentos eletrônicos e dos programas de computador apresenta outros desafios. Em 1994, trabalhamos, como parte de uma pesquisa do CNPq do professor José Kós, na produção de um hiperdocumento sobre o Palácio Gustavo Capanema. Naquele momento, conseguimos contar com ferramentas razoavelmente avançadas, dada a tecnologia disponível. Ainda assim, a gravação de um CD-ROM requeria transportar o disco rígido até um escritório especializado na Barra da Tijuca, um dos poucos lugares a oferecer o serviço – o que não impediu que o próprio computador tivesse que ser transportado para São Paulo, para que pudéssemos exibir o hiperdocumento no “First Symposium Multimedia Architecture and Urban Design”, promovido pela FAU-USP.

Cerca de cinco anos depois, sentimo-nos impelidos a promover uma atualização do hiperdocumento. Como tinha sido realizado para exibição sob o MS-DOS, praticamente nada do que foi gerado pelo programa de autoria foi aproveitado. Foi como se tivéssemos que remontar um quebra-cabeças – e felizmente as peças estavam todas externas ao programa de autoria, ou o trabalho teria sido ainda maior.

Mesmo os livros mais bem conservados se desgastam, e a boa conservação destes registros passa justamente pela diminuição de seu manuseio, ou seja, pela sua retirada da vida cotidiana. A conservação de arquivos digitais, a nosso ver, passa precisamente pela sua manipulação. É interessante notar que existe mesmo um paralelo entre esta memória digital e a memória humana, no que se refere ao uso – em ambas as informações mais solicitadas tendem a ser conservadas:

Ao mesmo tempo, o ciberespaço sozinho não é o modelo apropriado para imaginar o futuro global – esta noção de memória é sem sentido, uma falsa promessa. A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, em famílias, grupos, nações e regiões. [...] Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias

digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. (HUYSSSEN, 2000, p. 36-37)

Quanto mais uma informação em meio digital é acessada, maior a probabilidade de ser conservada, ou melhor, mais interesse haverá em sua atualização. Ou ainda, maior interesse haverá em permitir que programas novos continuem a acessá-la (a chamada “compatibilidade reversa”). A Internet exerce um papel fundamental para isso, justamente porque é de acesso muito mais fácil que os CD-ROMs. Apesar disso, cabe lembrar que CD-ROMs e DVDs ainda terão seu lugar por um bom tempo, dada a capacidade de armazenagem frente mesmo às mais largas bandas de transmissão de dados, e por isso não devem ser desprezados como meio de difusão.

Há exceções, e queremos crer que elas apenas confirmam a regra. A Netscape lançou há cerca de um ano a versão 7.0 do seu browser, o Netscape Navigator. Essa versão incorpora um novo padrão de código de programação para Javascript e HTML dinâmico<sup>32</sup>. Em nome de estimular a adoção desse novo padrão, a versão simplesmente não aceita as implementações anteriores do código – impedindo a correta visualização de páginas que as utilizam. A solução é reescrever a programação dessas páginas – e manter uma versão “desatualizada” para todos os outros usuários que têm a versão antiga do navegador.

## 2.2 Hiperdocumentos

Uma das possibilidades de documentos de apoio ao patrimônio urbano são os hiperdocumentos. De acordo com Lévy (1996, p.35-50 e 1999, p.55-60), hiperdocumentos ou hipertextos são, em essência, textos estruturados em rede – sendo que “texto” aparece aqui no sentido mais amplo, não excluindo sons nem imagens. Através desta definição, qualquer texto remissivo pode ser classificado como hiperdocumento. Isso inclui enciclopédias e dicionários, e talvez tenham sido estas modalidades de texto aquelas a mais se beneficiar inicialmente dos avanços tecnológicos da navegação auxiliada pelo computador. Mais do que da localização imediata de

---

<sup>32</sup> Basicamente, essa linguagem de programação é o que permite visualizar, sem que se utilizem programas superpostos aos navegadores (os chamados plug-ins), animações em geral, além do controle de visibilidade e posicionamento dos diferentes elementos, características de grande importância para o design da interface.

determinado verbete, a leitura desse tipo de obra se beneficia da facilidade para se chegar às ramificações deste. É o que o próprio Lévy denomina “pequena revolução copernicana” dos instrumentos de leitura, ao transferir o trabalho de deslocamento entre verbetes para a máquina, movimentando o texto para um leitor agora estático – de “bibliocêntrico” para “leitorcêntrico”.

Por outro lado, Lévy observa a confusão de nomenclatura gerada pelo termo “multimídia”, freqüentemente associado a hiperdocumentos. De fato, o uso os torna quase sinônimos, mas isso não significa que o termo “multimídia” não possa induzir a erros conceituais: a mídia é o suporte, e nesse sentido um CD-ROM é “unimídia” mesmo contendo hiperdocumentos. Assim, Lévy (1999, p.65), ao tentar esclarecer este equívoco, define o conteúdo dos CD-ROMs como hiperdocumentos, ou documentos multimodais (implicam diversos sentidos, via texto, som, imagens, cinestesia) interativos (levam em conta a intervenção do usuário para a reorientação do fluxo informacional em tempo real) de suporte digital. E mesmo esta definição carrega alguns problemas conceituais, mais facilmente notados pela difusão dos gravadores de CD-ROMs caseiros: um CD-ROM é meramente um dispositivo de armazenamento de informações. Seu conteúdo digital pode ser composto de arquivos sem relação alguma entre si, ou, por exemplo, de arquivos de música, em nada se diferenciando de um CD de áudio regular.

Ainda que nos utilizemos da segunda definição, mais restrita, que implica na utilização do suporte digital, a existência de um hiperdocumento não está limitada a este ou aquele dispositivo de armazenamento – brevemente utilizaremos DVDs – e nem mesmo ao computador pessoal como o conhecemos como palco principal de execução de hiperdocumentos. Isso porque convém não negligenciar a popularização das possibilidades de fusão entre televisores e mouses e teclados, tirando o computador pessoal como principal “palco” de execução de hiperdocumentos eletrônicos.

Suporte digital, no entanto, é mais do que estar contido em um CD-ROM ou na Internet, e a necessidade de interpretação por um processador tem implicações mais profundas do que aparenta. Em primeiro lugar, a natureza digital permite a cópia sem perdas em relação ao original – em compensação, não admite meio-termo, e um arquivo de computador “quase igual” é praticamente inútil. Por outro lado, a atualização do código binário em alguma linguagem inteligível, operada por um processador no momento preciso de leitura, abre grandes possibilidades de interação com o leitor – ou

simplesmente permite a exibição de dados mais recentes que aqueles utilizados na época de confecção do documento.

Mas deparamo-nos ainda com uma indefinição sobre o que considerar como hiperdocumentos. Laurini é mais específico e restritivo, colocando a ênfase no acesso direto de material organizado de modo não-linear, necessariamente por computador:

[...] uma versão moderna de matérias organizadas de forma não-linear. Ou seja, documentos eletrônicos com acesso direto à informação em diversas formas apresentadas em janelas acessadas por cliques de mouse em palavras importantes ou em outras informações exibidas.<sup>33</sup> (LAURINI, 2001, p.124) [tradução nossa]

As características principais dos hiperdocumentos, em resumo, são: narrativas não-lineares, compostas de fragmentos interligados por remissões devidamente sinalizadas. Além disso, apresentam quase sempre algum tipo de índice de acesso imediato em qualquer ponto da narrativa, uma meta remissão que permite a compreensão do plano da obra – ou, ao menos, o acesso a outras meta-remissões, como instrumentos de navegação. Sem negarmos as possibilidades de existência de narrativas em hiperdocumento fora dos computadores, centraremos o presente estudo justamente nas que foram feitas para leitura como auxílio destes. Trabalharemos principalmente com este extremo, sem contudo esquecermos as influências que a mídia digital exerceu e ainda exerce na própria composição de hiperdocumentos analógicos, como guias turísticos e mapas.

Estas características são importantes para a apreensão do patrimônio histórico, quer do edifício isolado, quer do edifício como parte do sistema, pela capacidade de contextualização inerente ao hiperdocumento. De fato, sua própria essência é a contextualização, através das referências cruzadas. Elas evidenciam o próprio caráter de fragmento do edifício histórico na cidade contemporânea, e o seu sentido incompleto quando desprovido das referências. A linguagem do hiperdocumento permite articular estes fragmentos de informação que facilitam ao leitor construir o sentido desses monumentos históricos.

O quadro de dimensões da comunicação, proposto por LÉVY (1999, p.64) é bastante útil para esclarecer alguns dos conceitos com os quais lidaremos ao longo desta pesquisa. Entretanto, chamamos a atenção para o fato de que a subdivisão dos

---

<sup>33</sup> No original: "... a modern version of non-linearly organised materials. That is, they are electronic documents with direct access to information of diverse form by means of window presentation and mouse clicking on important words or other displayed information."

dispositivos informacionais, ou seja, as relações entre os elementos da informação – na qual são diferenciadas mensagens com estrutura linear, mensagens em rede, mundos virtuais e fluxos de informações –, não impede que diferentes dispositivos estejam mesclados num mesmo hiperdocumento, apesar dos hiperdocumentos estarem classificados como mensagens estruturadas em rede; e mesmo que essa mesclagem não se faça atualmente sem grandes dificuldades técnicas, apesar dos esforços da indústria de softwares para permitir a convergência. Daí a necessidade de usarmos uma definição mais abrangente de hiperdocumentos, mas que, ao mesmo tempo, traga em seu cerne a estruturação em rede de mensagens em diferentes linguagens, a interatividade como elemento da narrativa, e a ênfase no navegador para facilitar as inter-relações entre as mensagens. Consideramos este ponto fundamental para compreender a contribuição dos hiperdocumentos, porque as próprias inter-relações passam a fazer parte da narrativa. Já não se trata apenas daquilo que é dito em cada nó da rede, mas o próprio caminho percorrido; é a rede em si que também conta uma história.

Os hiperdocumentos eletrônicos são um tipo relativamente novo de documentos, e podemos apontar para as origens de sua utilização relacionada ao patrimônio com os primeiros quiosques interativos dos museus. A elaboração de ambientes virtuais digitais, por outro lado, embora tenha uma forte associação com a representação do futuro, na forma de maquetes eletrônicas de projetos, pôde, desde cedo, pelo viés da representação do ficcional - ou seja, de ambientes cinematográficos-, ser associada à investigação do passado. No entanto, para além do deslumbramento tecnológico – os hiperdocumentos não eletrônicos ligados ao patrimônio existem há pelo menos um século –, questionamos que mudanças qualitativas o hiperdocumento eletrônico pode trazer para a percepção desta cidade fragmentada em que vivemos.

### **2.2.1 Hiperdocumentos e patrimônio urbano**

O hiperdocumento explicita a condição do patrimônio como dependente de múltiplas mensagens para se constituir como tal – o que é reforçado pelo freqüente uso de diferentes linguagens. Este dispositivo informacional tem a vantagem de colocar em primeiro plano o relacionamento entre diferentes representações. Por outro lado, ao mediatizar mídias, afasta ainda mais a representação do objeto. Já somos alertados por Virilio (1993, p.18):



O desequilíbrio crescente entre a informação direta e a informação indireta [...] tende a privilegiar indiscriminadamente toda informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos, fazendo com que o efeito do real pareça suplantar a realidade imediata. (grifo original).

Vale ainda observar as considerações de Bueno sobre a fragmentação nos hiperdocumentos:

A não linearidade (característica básica de um sistema hipermídia) traz consigo a liberdade de opção, que pode levar o usuário à desorientação. Essa dispersão pode ser:

1. Local - Perda do significado de um fragmento de informação localizado fora do contexto;
2. Global - Dificuldade de localização em um espaço de muita informação. (2001, p.40)

O que nos leva a perguntar: em que ponto está o equilíbrio para que a informação indireta mais informe que deforme a informação direta? Como é produzida esta modalidade particular da informação, o hiperdocumento, quando relacionada ao patrimônio, elemento fundamental para a estruturação da imagem da cidade? Podemos argumentar que o hiperdocumento coloca o leitor, economicamente, em contato com representações interativas dos documentos originais. Se isso pode ser prejudicial para a percepção da realidade imediata desses documentos originais, essa facilidade de aproximação com as fontes primárias – aproximação que não exclui a mediação, vale lembrar – é certamente benéfica para a apreensão do patrimônio referido, ao contextualizá-lo simultaneamente como ponto nodal de uma rede de conhecimentos sobre a cidade, rede que tem uma configuração ao mesmo tempo textual e espacial.

Diz Huyssen que “a memória social e coletiva é construída através de uma variedade de discursos e diversas camadas de representações” (2000, p. 80). O hiperdocumento tem grande facilidade de acomodar diferentes vozes ou vieses interpretativos, numa mesma narrativa, estimulando o leitor a perceber as diversas versões que compõem as múltiplas verdades do ambiente urbano. Huyssen considera o novo museu do Holocausto em Washington, D. C., bem sucedido justamente por conjugar eficientemente toda uma variedade de discursos, além de documental e midiática (2000, p. 82), que é precisamente uma das características fortes da narrativa em hiperdocumento.

Poderíamos pensar mais além e, dentro desta “grille de travail” combinatória, como chamou a atenção Argan (1993, p.62-66), pensar nesta forma de leitura como um

estímulo à escrita, ou melhor, à reescritura da significação dos monumentos históricos através da reescritura de suas representações. Laufer (2001, p.161) chega mesmo a conceituar uma biblioteca imaginária constituída por fragmentos recombináveis em função das propostas dos pesquisadores e da demanda dos leitores. Podemos considerá-la uma espécie de atualização da proposta de Argan, porque não preconiza a totalidade, ou seja, os conhecimentos não precisam estar todos dentro do sistema para que ele funcione; de fato, a incompletude do sistema é quase uma premissa. A reescritura de significados é possível a partir do momento que a própria representação estimula a recombinação, e permite recuperar a capacidade de reinterpretação da cidade, um desejo que pode ser assim expresso:

Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não se assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. Em outras palavras, o problema consiste em dar à cidade, entendida como sistema de informação (e creio que hoje não se possa entendê-la de outro modo), a elasticidade, a possibilidade de flexão de um sistema lingüístico [...] É essa passagem que a cidade moderna deve realizar, a passagem da concretização, da dureza das coisas, à mobilidade e mutabilidade das imagens. Já na liberdade de interpretar não como imagem não apenas a coisa, mas a imagem dada como coisa, realiza-se na condição humana uma abertura que poderá traduzir-se, em outros planos, também na capacidade de decisões resolutivas, éticas e políticas. [...] De fato, tudo o que se oferece como fato histórico no contexto urbano é interpretável, suscetível de atribuição de valor, objeto de juízo. Interessamos menos que àqueles objetos seja conservado ou imposto o valor que lhes é reconhecido pelos especialistas [...] do que a possibilidade de serem continuamente reavaliados, reinterpretados pela comunidade urbana. (ARGAN, 1993, p.219-220)

Como dissemos anteriormente, os documentos de apoio aos monumentos tendem a evidenciar o valor histórico; esse valor se fundamenta na inclusão do objeto numa rede de relações – que é ressaltada intrinsecamente pela narrativa em rede, ou hiperdocumento. Conforme Argan,

[...] uma pesquisa histórica é tanto mais válida quanto mais circunscrita e localizada. O importante é que a pesquisa não leve a isolar um fato ou grupo de fatos, mas a discernir um nó de relações, e que se tenha consciência de que, além da zona iluminada da pesquisa, essas relações se estendem até o infinito. (1993, p.58)

Alguns problemas são de ordem operacional, embora de grande influência. Há a necessidade de uma equipe altamente especializada em funções bastante heterogêneas, como para se produzir vídeos, ou música e locuções, além das modelagens tridimensionais e do tratamento de imagens, por exemplo, que não são capacidades facilmente desenvolvidas. Como qualquer arte em equipe, como o cinema

ou o teatro, a quantidade de informação necessária para se produzir um hiperdocumento costuma exceder em muito aquela que efetivamente estará representada. Por se constituir o hiperdocumento justamente em recombinações de fragmentos, existem ainda as despesas com direitos autorais, para se reunir representações de documentos que não são de domínio público –, que fazem com que essa ferramenta de expressão seja de produção bastante restrita, mesmo dotada de um potencial de recombinação e releituras extraordinário.

O patrimônio urbano, como vimos no primeiro capítulo, continua sendo muito dependente da imagem para validar sua existência como tal. Essa dependência acontece principalmente por intermédio da fotografia – apesar de podermos enumerar vários casos nos quais o próprio logotipo da instituição associada ao edifício faz referência a algum aspecto arquitetônico do mesmo. O hiperdocumento, tal como o consideramos aqui, possui grande facilidade de incorporar imagens, e mesmo vídeos, e de relacioná-los entre si.

Na verdade, essa facilidade permite avançar na exploração de um problema antigo e sempre presente da arquitetura em geral, tratado em 1948 por Zevi (1994, p.17-51): a representação do objeto arquitetônico. Em essência, Zevi conclui que cada um dos métodos tradicionais e mais recentes de representação arquitetônica – plantas, cortes (elevações e seções), fotografias, maquetes e filmes (e aos quais acrescentaríamos hoje as maquetes eletrônicas) – aporta contribuições específicas e deixa lacunas a serem preenchidas, daí advindo a necessidade de tomá-los em conjunto para uma compreensão mais completa do espaço arquitetônico. Mais completa, mas nem por isso, plena. Mesmo quando examina o cinema como representação, Zevi reconhece a limitação de trajetos oriunda da falta de interatividade. Poder-se-ia ver nessas considerações um incentivo às representações em realidade virtual, que afinal permitem o controle do ponto de vista de maneiras que nem a presença no espaço o faz, como a possibilidade de sobrevôo. Pensamos, entretanto, que se trata de algo muito mais importante e profundo: a clareza quanto à impossibilidade de plenitude da representação em relação à realidade, aludida na diferença entre “praticar esporte e olhar os outros enquanto praticam, entre dançar e ver dançar, entre amar e ler romances de amor” (Zevi, 1994, p.51).

No entanto, como esse trecho imediatamente posterior deixa entrever, as representações exercem um papel importante mesmo para quem ainda irá vivenciar o espaço:

[...] onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver –, nenhuma representação é suficiente, precisamos nós mesmos ir, ser incluídos, tornarmo-nos e sentirmo-nos parte e medida do conjunto arquitetônico, devemos nós mesmos nos mover. Todo o resto é didaticamente útil, praticamente necessário, intelectualmente fecundo; mas é mera alusão e função preparatória dessa hora em que, todos nós, seres físicos, espirituais e sobretudo humanos, vivemos os espaços com uma adesão integral e orgânica. Será esta a hora da arquitetura. (Zevi, 1994, p.51)

Em sua análise de cada um dos meios de representação tradicionais da arquitetura, mais especificamente quando trata das plantas, é interessante notar a preocupação do autor com as interpretações espaciais, um problema por ele focado mas não resolvido. Acreditamos que o raciocínio não foi levado adiante porque cada interpretação tem dificuldade de coexistir com as outras numa mesma base. Elas devem ser colocadas lado a lado, o que dificulta a comparação, e cada uma é insuficiente, porque quanto maior a clareza da interpretação, menor tende a ser a quantidade de detalhes do desenho original. A interatividade dos hiperdocumentos permite, ao menos, que sejam condensadas, quando necessário, para serem acionadas sob demanda do leitor, inclusive por elementos parciais. Pode ser o meio a permitir mais facilmente a compreensão e a aplicação da noção de Zevi sobre os elementos substantivos e adjetivos da arquitetura: “[...] a história da arquitetura é, antes de mais nada e essencialmente, a história das concepções espaciais” (1994, p.27). Além disso, como ele ressalta, todos os outros aspectos, sejam eles sociais, econômicos, artísticos, decorativos, salienta, são importantes para o entendimento destas concepções, mas como extensões, e não como essência. Essas extensões, ou os diversos aspectos em que um edifício pode ser observado além do puramente arquitetônico, certamente encontrarão facilidade de agrupamento e comparação num dispositivo informacional cuja essência são os nós interligados.

### **2.2.2 A escala urbana**

A representação de objetos arquitetônicos isolados usufrui inúmeras vantagens dos meios digitais. Se considerarmos, como Zevi (1994, p.29-50), que o espaço, “protagonista da arquitetura”, é melhor representado pela combinação de diferentes linguagens – como plantas, interpretações e esquemas espaciais, fachadas, fotografias, vídeos e maquetes –, e ainda, que estas diferentes linguagens devem ser dispostas

simultaneamente de modo a se complementar sem comprometer as leituras individuais, parece razoável supor que o computador tem muito a oferecer nesse campo.

Essas vantagens da computação não se aplicam da mesma forma à escala urbana, por diversas razões, e uma delas é justamente a dificuldade persistente dos computadores pessoais em manipular, em tempo real, modelos da complexidade de um tecido urbano com algum nível de detalhe. Mesmo para o objeto isolado, um problema já se apresenta: o tamanho físico da tela. Se não chega a ser incontornável nessa escala, é uma séria desvantagem na escala da cidade. Os monitores atuais não permitem uma escala adequada de observação de planos urbanos que possibilite reter a relação com o todo; pelo menos, não com a mesma facilidade com que manipulamos uma planta 1, p.10000 tamanho A2. Ou, segundo Bueno:

Considerando [para uma resolução de tela de 640x480 pixels] que a tela seja impressa com sua qualidade máxima, onde para cada pixel temos um ponto, uma tela seria impressa com 5,42 por 4,06 centímetros. Isto oferece um ponto de partida para que possamos refletir sobre quão mais definido é o texto impresso, e porque a leitura no papel pode ser menos cansativa. Se a dimensão da tela pode prejudicar a leitura de textos, ela prejudica mais a de desenhos. Uma prancha no formato A0 com 115 por 80 cm, necessitaria de 22 x 20 telas, ou seja, 440 telas para apresentar a mesma quantidade de informações que temos no papel. (2001, p.135)

Outra paradoxal desvantagem para o urbanismo, no caso da modelagem eletrônica, é a precisão do computador. Os dados sobre a cidade são menos exatos que os que envolvem edificações isoladas. Isso torna mais difícil representar justamente os tecidos urbanos: um modelo simplificado de habitações, por exemplo, será pouco convincente; estimativas com modelos mais realistas, convincentes demais, correndo-se o risco do usuário tomar como verdade o que é apenas hipótese. Quando se trata de representar o passado, a imprecisão é ainda maior, muito mais da representação se devendo a conjecturas.

Nos trabalhos do LAURD que tratam de tecidos urbanos ou cidades inteiras, procuramos um leiaute de telas com a menor quantidade de elementos de navegação ocupando a menor área possível, de forma que o máximo do espaço pudesse ser ocupado pela imagem da maquete eletrônica (cf. BARBOSA, 2000). A capacidade de superposição de camadas sobre o modelo garantiu a sua permanência, e portanto a sua utilização como referência constante. Por outro lado, optamos pela representação apenas da projeção dos quarteirões e dos elementos urbanos mais significativos – elementos sobre os quais possuíamos informações mais precisas. A redução de elementos na

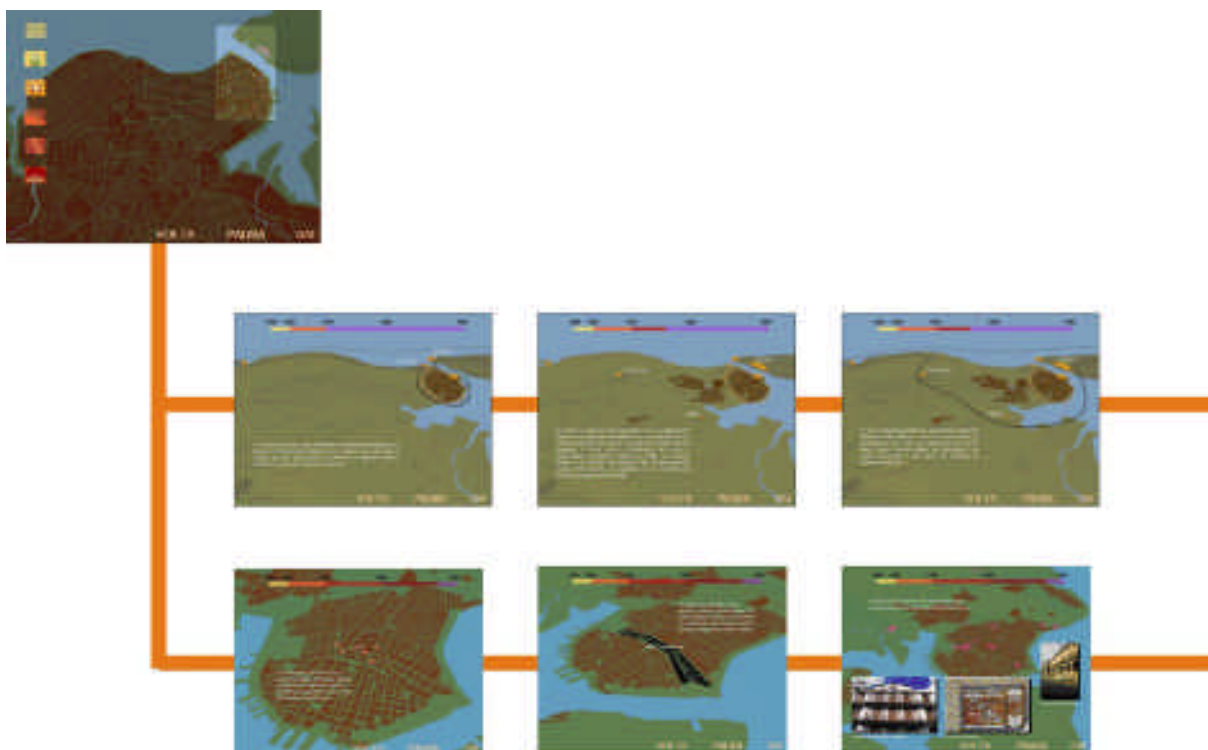
representação também permitiu uma velocidade maior de produção das imagens, adequada à capacidade de processamento disponível, uma preocupação vital quando o objeto representado é dotado de grande complexidade, como no caso de tecidos urbanos, e mais ainda quando a topografia é muito irregular, como no caso da cidade do Rio de Janeiro, mesmo no período colonial. A decisão em prol de uma maquete simplificada foi corroborada pela perspectiva em vôo de pássaro adotada nos trabalhos, para que se pudesse ter uma visão de conjunto, em lugar da imersão no espaço.

A intenção de conjugar diferentes linguagens de representação com a modelagem, que permitiria a complementação com detalhes a partir da apresentação de fotografias e gravuras, também foi responsável pela adoção de uma renderização simplificada, fugindo à tendência ao fotorrealismo que acompanha esse tipo de recurso.

No entanto, as forças (economia, religião, defesa, política, entre outras) que definem a forma da cidade estão freqüentemente descritas em textos lineares tradicionais, e a decisão pela maquete eletrônica com as camadas de informação – recurso típico do hipertexto – permite confrontar essas informações com uma interpretação espacial das mesmas.

## 2.3 Especializações narrativas em hiperdocumentos

### 2.3.1 Narrativas lineares aumentadas



**Figura 14 - Representação esquemática das narrativas lineares aumentadas.**

Desde 1995, o Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFRJ (LAURD-PROURB/UFRJ), coordenado pelos professores Roberto Segre e José Ripper Kós, vem trabalhando com hiperdocumentos em CD-ROM e na Internet que tentam evidenciar as estruturas simbólicas das cidades latino-americanas, mais especificamente o Rio de Janeiro e Havana<sup>34</sup> – além de um projeto semelhante conduzido pelo professor Roberto Segre, em Buenos Aires, sobre a capital argentina. Tanto no CD-ROM “Rio Colonial” quanto “Havana Colonial”, o recorte temporal foi fruto da própria pesquisa, ao se ratificar a importância e a complexidade desses períodos no processo de formação dessas cidades.

Ambos os casos possuem dois tipos principais de narrativas: narrativas lineares sobre tópicos ou módulos temáticos, referentes aos sistemas simbólicos, e a navegação

<sup>34</sup> Pesquisa “Evolução dos Sistemas Simbólicos da Cidade Latino-Americana” realizada no PROURB, financiada pelo CNPq, orientada pelos professores Roberto Segre, Rachel Coutinho, José Ripper Kós, Lilian Fessler Vaz e Eduardo Vasconcellos.

por uma maquete estática – restrita a poucos pontos de vista preestabelecidos – contendo a trama urbana e as principais edificações do período. Estas, por sua vez, conduzem a páginas individuais de cada edificação. Esta segunda forma, portanto, relativamente ao dispositivo informacional, funciona como banco de dados organizado em mundo virtual. O CD-ROM “Havana Colonial” conta ainda com um terceiro tipo de narrativa no tópico “Relações das estruturas simbólicas”, que discutiremos adiante.



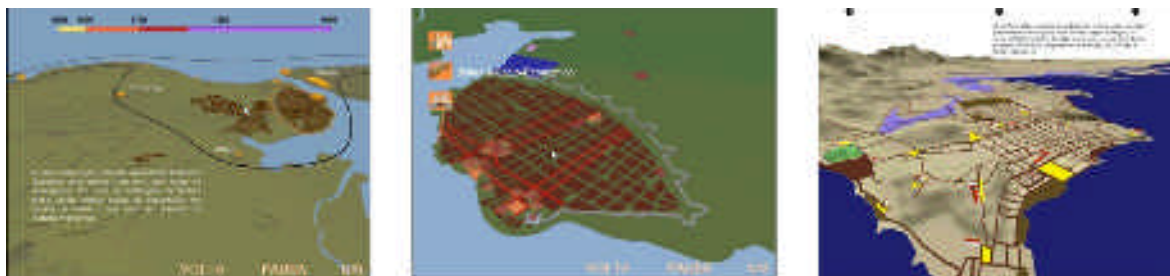
**Figura 15 - Narrativas lineares apoiadas por narrativas espaciais. Havana Colonial: Trecho do “Sistema sócio-econômico”, mostrando o Teatro Principal na Alameda de Paula. Rio Colonial: Caminho de Matacavalos, parte do módulo “Sociedade e Economia”, com link de ressaltado e de imagem.**

Estes hiperdocumentos contaram ainda com modelagens eletrônicas das cidades nos respectivos períodos coloniais, que serviram para produzir as imagens de base das análises, compondo animações dos diferentes módulos temáticos – análogos a capítulos em uma narrativa linear – como o sistema militar de Havana ou o ambiente natural no Rio<sup>35</sup>. A principal finalidade da modelagem, nesses trabalhos, é prover imagens-síntese de conceitos específicos no contexto urbano, como a influência do poder religioso no estabelecimento de um sistema de praças no Rio de Janeiro, ou a influência do poder militar na expansão de Havana<sup>36</sup>. Nesses tópicos, que constituem a parte principal de conteúdo em termos de contribuições analíticas autorais – ao menos no sentido convencional de autoria –, o dispositivo informacional principal é a narrativa linear.

<sup>35</sup> Alguma forma de manipulação das maquetes em tempo real acontece apenas com as edificações isoladas, no caso do CD do Rio – entretanto, são animações pré-gravadas que, apropriadamente programadas, dão ao usuário a ilusão de manipular o objeto.

<sup>36</sup> Para maiores detalhes sobre estes trabalhos, ver o artigo na internet de KÓS et al, “A cidade que não existe” (1999).





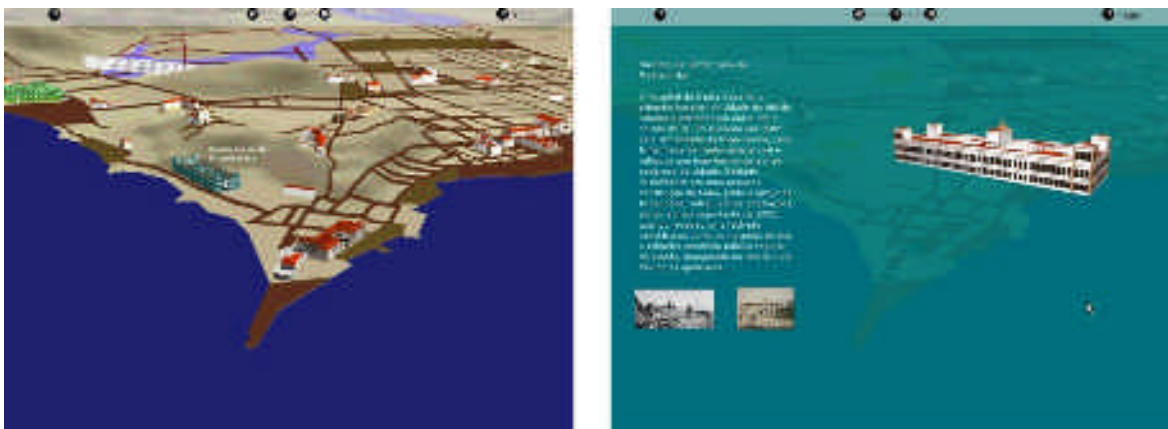
**Figura 16 - Sínteses. Havana Colonial: Sistema defensivo “maneirista”, no módulo “Armazém da frota” e menu do módulo “Símbolos do Poder Colonial”. Rio Colonial: A relação entre as igrejas e as praças, no módulo “Religião”.**

Dito dessa forma, poderiam ser erroneamente tomadas por narrativas lineares tradicionais, mas é preciso reconhecer alguns aspectos que modificam consideravelmente a experiência de leitura: o apoio de mensagens curtas em rede, no formato notas em hyperlinks; outros hiperlinks associados a imagens e filtros de resalto que se sobrepõem a trechos das imagens já presentes na tela, combinados com o controle de tempo de leitura/animação e com o recurso de navegação direta pela linha do tempo. Em essência, o controle do nível de informação desejado em cada momento, seja em termos escritos ou de imagens. Descrito em termos de dispositivo informacional, trata-se de pequenas mensagens em rede, que não distorcem a narrativa linear principal em curso.

Por outro lado, a persistência da maquete eletrônica ajuda a estabelecer as relações espaciais entre os elementos ao longo do tempo; embora não permita a manipulação pelo usuário, um modelo deste tipo estabelece um mundo virtual narrativo, ainda que subordinado à narrativa linear principal. Da mesma forma, a narrativa espacial se mescla à narrativa em rede nos menus internos dos módulos em “Havana”, permitindo antecipar e comparar as configurações espaciais das subseções. Como afirmamos anteriormente, as narrativas, ou dispositivos informacionais, não são estanques, mas se mesclam em cada documento analisado.

Mesmo nas respectivas seções de navegação pelas maquetes, é forçoso reconhecer que poucos recursos associativos são oferecidos. Cada edificação conduz a uma e apenas uma página de apresentação da edificação, com uma maquete que permite a visão de 360°, sem associações horizontais entre cada edificação. De qualquer modo, num contexto de compreensão intelectual do espaço, a ênfase na interação não é imersiva, mas de estabelecimento de relações entre diferentes fatores. Portanto, o pré-estabelecimento de visadas e trechos de animação não chega a ser uma desvantagem,

mas se torna ele próprio um elemento do discurso, quer nesta forma narrativa ou na narrativa linear.



**Figura 17 - Narrativa espacial. Rio Colonial: O Morro do Castelo e o Hospital da Santa Casa de Misericórdia.**

A terceira forma narrativa de Havana está contida no módulo “Relações das estruturas simbólicas”. Trata-se de um plano da cidade associado a uma matriz de temas por três períodos de 100 anos. Cada tema, representado por configurações esquemáticas sobre o plano, pode ser selecionado de forma independente, o que permite sobrepor elementos e, finalmente, observar como o conjunto evolui em cada período. O esquema de matriz foi retomado mais tarde, como discutiremos adiante, no hiperdocumento sobre o edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.



**Figura 18 - Narrativa em rede por matriz. Havana Colonial: Dois momentos do módulo “Relações das estruturas simbólicas”.**

Ainda assim, como hiperdocumentos no sentido do dispositivo informacional, ou seja, como mensagens em rede, esses trabalhos podem parecer tímidos, quando comparados a outras narrativas ramificadas, em especial no campo da ficção ou dos jogos eletrônicos. No entanto, lembremos que o problema que se colocava então era a

representação da escala urbana ao longo do tempo, de modo a permitir análises urbanísticas.

Convém não esquecer também que o próprio processo de análise tende a ser linear, o que ainda hoje dificulta o rompimento com a narrativa tradicional para aplicações dessa natureza. Como saber se o leitor está seguindo o raciocínio desenvolvido pelo autor, se a argumentação for composta de partes aleatoriamente visitadas? Na verdade, como conduzi-lo a alguma conclusão? No entanto, na narrativa tradicional de esquemas analíticos, a divisão é feita em seções e subseções, e não raro a ordem de leitura pode ser alterada: “Uma unidade textual mínima (parágrafo, núcleo, lexia, átomo, pouco importa o nome) é linear. O que não é mais linear é a ordem de acesso a essas unidades” (LAUFER, 2001, p.159); a macroestrutura permanece como mais um elemento do discurso ou uma orientação, não chega a ser um roteiro inevitável. A linearidade total do discurso analítico talvez seja mais uma exigência de nossos costumes do que uma necessidade para a análise. LAUFER (2001, p.160-161) leva essa questão ainda mais longe, argumentando que a deslinearização põe a descoberto o artifício do dispositivo linear, em especial no que se refere à argumentação e à retórica; ressaltando que um dispositivo de oscilação entre diversas transformações retóricas (a ponderação dos fatos em função de objetivos escondidos) e a base argumentativa e factual é “um ganho não desprezível”.

Portanto, uma das soluções é levar o raciocínio da divisão adiante e quebrar o texto em partes discretas ainda menores, que guardarão relações entre si; mas que serão mensagens plenas de significado recombinaíveis de fato em qualquer ordem sem prejuízo para o entendimento global. Essa solução é corroborada, novamente, pelas restrições da mídia: embora o tamanho total dos textos escritos não seja um impedimento técnico, na prática verifica-se bastante incômoda a leitura de trechos muito longos na tela do computador. Mais um estímulo para que o texto seja particionado – e significa também, não custa lembrar, que é conveniente escrever direcionado para o dispositivo, já que não é costume dos analistas ainda hoje escrever diretamente em hipertexto. Na verdade, é uma dificuldade fazê-lo para qualquer um, dada a escassez de ferramentas adequadas.

Fazendo um desvio, estabeleçamos uma tipologia de links, segundo o ponto de chegada e sua relação com o texto ou nó de origem: somos capazes, hoje, de apontar três grupos principais: as notas, que são confrontadas diretamente com o texto principal

de origem (valendo também para imagens); as remissões, que transladam de um nó principal para outro; as externas, que enviam para nós que não estão incluídos na obra.

Veremos agora como o processo de subdivisão se aplicou em dois casos, os sites “Um palácio na cidade” e “A cidade que não existe / The city that doesn’t exist”.

### 2.3.2 Mensagens recombinadas



**Figura 19 - Representação esquemática da disposição em árvore.**

Em 1996, decidimos concentrar nossos esforços e analisar uma única edificação, o Palácio do Catete<sup>37</sup>, o que nos permitiu condensar várias proposições que vinham sendo aplicadas na escala da Havana Colonial, ao mesmo tempo em que produziu uma inversão de perspectiva que mais tarde adotamos como outra vertente de pesquisa, a leitura da cidade através de um de seus ícones. Atualmente, esta linha de

<sup>37</sup> “Um palácio na cidade”. URL: <http://www.fau.ufrj.br/prourb/catete/> .

pesquisa usa o Palácio Gustavo Capanema, ex-Ministério da Educação e Saúde, para analisar diversos pontos de transformação da arquitetura e do urbanismo cariocas<sup>38</sup>.

O trabalho do Palácio do Catete contém alguns elementos que consideramos ainda hoje importantes para estabelecer uma leitura através de hiperdocumentos que usufrua suas potencialidades. O uso de links diferenciados, segundo sejam referências dentro da própria página ou referência a um frame externo (uma das fotos, por exemplo) indica como não apenas a estrutura do discurso se modifica, mas também sua forma, condensada em pequenos textos interligados e agrupados. Além disso, um outro tipo de link leva a uma mensagem em fluxo de dados, abrindo uma janela com os resultados de uma pesquisa do “Altavista”<sup>39</sup>. Apesar de razoavelmente parametrizada para obter resultados relacionados ao conteúdo do site, ainda assim é bastante dinâmica, e, por vezes, surpreendente; e sempre, de uma forma ou de outra, automaticamente atualizada.



**Figura 20 - Narrativa em rede por árvore. Palácio do Catete: links diversificados enriquecem a estrutura em árvore.**

De fato, em se tratando de objetos do patrimônio urbano, várias são as dimensões segundo as quais eles podem ser examinados. Em determinado momento, foi necessário falar da excelência da decoração, e sobre a ascensão burguesa que isso representava; em outro, sobre o contexto urbano na época de sua construção, justificando a escolha do terreno; mais adiante, sobre as alterações paisagísticas dos jardins. O website está hospedado dentro do site do Museu da República, demonstrando a propriedade de recombinação dos hiperdocumentos: ao mesmo tempo em que o trabalho como um todo é um dos elementos da macro-narrativa do Museu, algumas de suas imagens foram reaproveitadas em outras seções, fora do contexto original.

<sup>38</sup> Pesquisa “Ícones Urbanos e Arquitetônicos no Século XX”, em desenvolvimento no PROURB, financiada pelo CNPq, orientada pelos professores Roberto Segre, José Ripper Kós, José Barki e Andrea Borde.

<sup>39</sup> Site de busca na internet. <http://www.altavista.com>

Por outro lado, a ênfase visual associada aos hiperdocumentos de patrimônio urbano – afinal, são objetos de arquitetura e da cidade tangível – nos levou a adotar, quando possível, a navegação através de imagens do modelo tridimensional concomitante à navegação por botões escritos. Estimulou também o desenvolvimento de animações, como as que tratam do fluxo do edifício em planta. Narrativas absolutamente lineares, ainda que gráficas, elas existem como componentes de uma estrutura em rede, do mesmo modo que os diversos textos que compõem o hiperdocumento.

A estrutura geral do site ainda é a de tópicos e subtópicos, mas estes foram tratados na medida do possível como módulos independentes. Além disso, procuramos evitar que a estrutura em árvore fosse composta de muitos níveis, deixando as páginas mais ricas em informações tão perto da “superfície” quanto possível. Se a hierarquia e o posicionamento desses conteúdos particionados são fixos, no entanto admitem grandes variações na ordem de apresentação e leitura. É certo que vários livros admitem esse tipo de leitura, sem ser necessário recorrer ao exemplo da enciclopédia: anais de congressos ou coletâneas de artigos de um mesmo autor também funcionam assim. Isso apenas confirma que os dispositivos informacionais não estão presos a nenhuma mídia específica, mas se aproveitam das características de cada uma. No caso do site, tentamos nos aproveitar das potencialidades da mídia e das linguagens utilizadas, o que nos levou à decomposição em elementos mínimos de narrativa linear subordinados a uma narrativa principal em rede por árvore.

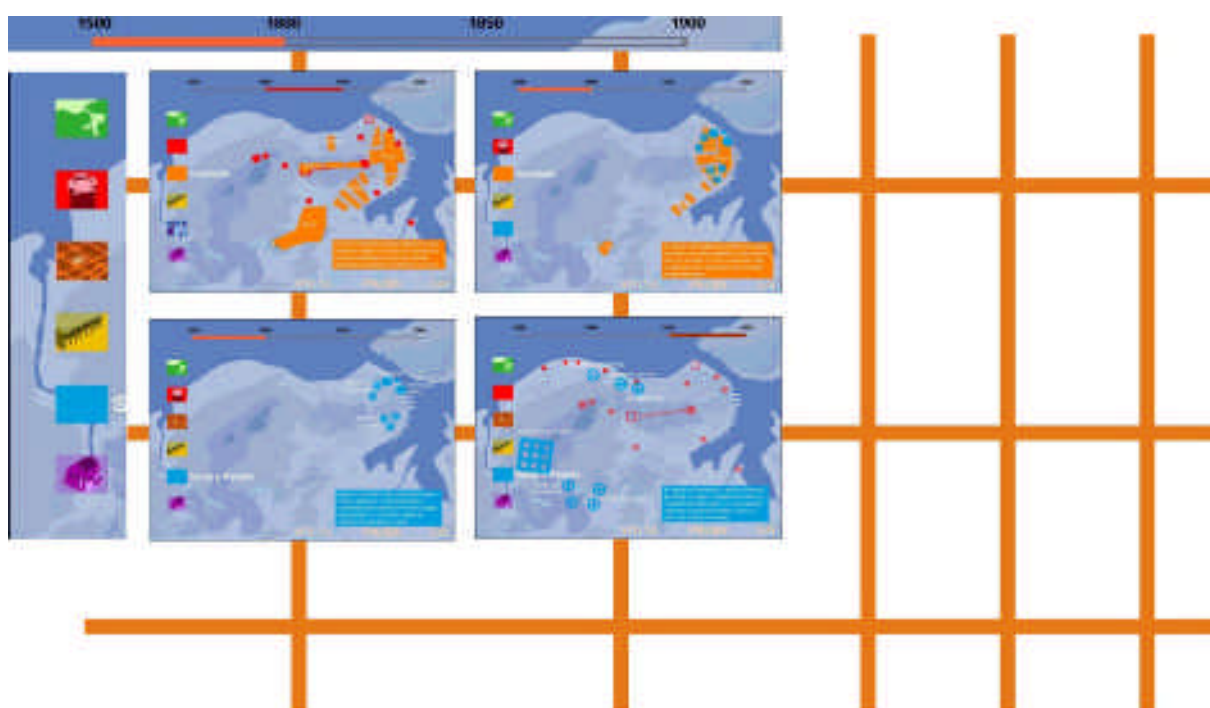


**Figura 21 - Narrativa em rede por tópicos. “A cidade que não existe”: uma possibilidade de fragmentação do discurso analítico a partir da suavização da hierarquia.**

Alcançamos um maior desenvolvimento desse tipo de escritura com o artigo “A cidade que não existe / The city that doesn’t exist” (KÓS et al: 1999). Nele, o índice é composto por temas subdivididos em unidades textuais mínimas, e está sempre presente numa coluna lateral ao texto exibido. O fato é que o texto total foi construído de tal forma que cada parte fosse de leitura independente da outra. Apesar da estrutura em árvore, é uma árvore de apenas um nível, ou seja, com praticamente nenhuma hierarquia

– de fato, poderia ser uma amostragem de ordem aleatória em cada agrupamento temático, sem prejuízo do sentido que esperávamos que o hiperdocumento tivesse. No entanto, o índice é, ele próprio, um dos elementos do discurso – mas, como dissemos anteriormente, não é a única orientação possível. A presença constante na tela apenas reitera isso, já que o acesso a qualquer outra parte da narrativa é imediato.

### 2.3.3 Matrizes



**Figura 22 - Representação esquemática do hiperdocumento em matriz.**

O trabalho atualmente desenvolvido pelo LAURD é sobre o Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, projeto de 1936 de autoria de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Affonso Reidy e Jorge Moreira, com consultoria de Le Corbusier.

Tanto no módulo que trata do concurso público para realização do edifício quanto no que trata da evolução do projeto depois de comissionado à equipe de Lucio Costa, buscamos que conceitos e imagens fossem mesclados de forma a extrair o máximo da narrativa em rede apresentada como matriz bidimensional. No primeiro caso, é possível comparar cada projeto representativo do concurso – nomeadamente os três primeiros colocados, mais os posteriormente influentes projetos de Jorge Moreira e Affonso Reidy – a partir de suas características tipológicas, volumétricas, de circulação,

de aberturas e relacionamento com o entorno. Aqui a interface procurou enfatizar as possibilidades de comparação tanto entre edifícios como entre abordagens.



**Figura 23 - Narrativa em rede por matriz. Ministério da Educação e Saúde: A possibilidade de comparar alguns dos projetos do concurso de arquitetura e de observar a evolução dos componentes do projeto em cada etapa principal.**

No caso da evolução, cinco momentos-chave do desenvolvimento do projeto, desde a primeira versão da equipe brasileira até o projeto final – passando por duas propostas de Le Corbusier, uma no terreno à beira-mar da praia de Santa Luzia e outra no terreno original do Castelo, e uma proposta posterior da equipe brasileira já mais próxima da solução definitiva – podem ser analisados quanto a categorias referentes aos componentes de projeto, como praça seca, motivações (um pequeno histórico das decisões do projeto), sistema verde, lâmina de escritórios, bloco de apoio (de exposições), pilotis, teatro e inserção urbana. Uma vez que várias outras informações deveriam estar acessíveis na tela, optamos por integrar o destaque de comparação desses elementos ao próprio menu, deixando espaço para outras informações com disposição mais livre.

O módulo de referências históricas segue o padrão de páginas acessíveis por um menu, uma estrutura em árvore de dois níveis, com recortes de fotos que permitem ver as respectivas imagens inteiras acompanhadas de parágrafos explicativos. Observe-se que as fotos aqui seriam um recurso de apoio ao texto, o que levou a uma interface na qual esse papel complementar não interferisse na leitura, mas proporcionasse a descoberta.





**Figura 24 - Narrativa em rede por tópicos e por agrupamento. Ministério da Educação e Saúde: Módulo de influências históricas e módulo de referências tipológicas.**

Já no módulo de referências tipológicas, o uso de um padrão de árvore de um nível com agrupamentos por assunto – semelhante, portanto, à estrutura do artigo “The city that doesn’t exist” (KÓS et al, 1999) – justifica-se pela ênfase nos elementos visuais, eles próprios requeridos para comparação. Aqui, o texto é acessório, enquanto as imagens são os elementos de análise; portanto explica-se a utilização de ícones no menu que dá acesso a cada sub-tópico, diferente do módulo histórico.

Se no hiperdocumento “Havana Colonial” temos duas ou três interfaces para representar a cidade, no caso presente a variedade de abordagens – histórica, tipológica, urbana – exigida para compreender as relações do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública com a cidade resulta em um número igualmente variado de interfaces. No entanto, em Havana as interfaces apresentam duas narrativas principais, a linear e a espacial, com a narrativa em rede subordinada a elas; no caso do MESP, temos diferentes especializações da narrativa em rede – tópicos, agrupamentos e matrizes – servidas pelo mundo virtual e pela narrativa linear. Uma das razões, claro, é a experiência adquirida na produção de hiperdocumentos pela equipe ao longo do tempo; a outra, que nos parece igualmente relevante, é a facilidade do hiperdocumento conjugar diferentes abordagens sobre um mesmo objeto, o que é normalmente o caso quando se pretende analisar a influência de um edifício sobre uma cidade.

### 2.3.4 Regras de combinação



**Figura 25 - Representação esquemática da disposição em dominó.**

No segundo semestre de 2001, fizemos um hiperdocumento sobre o edifício Centro Empresarial Internacional Rio, conhecido como RB1<sup>40</sup>. Desde o início, buscamos explorar o potencial da própria forma de interação como elemento de representação. Em outras palavras, a macroestrutura e as interações que ela permite têm tanto a comunicar quanto os textos e ilustrações nas diversas páginas onde o leitor se detém.

A orientação mestra desta estrutura teve como ponto de partida um dos livros de Italo Calvino, “O Castelo dos Destinos Cruzados” (1991). Nele, um conjunto de narrativas é estabelecido a partir da disposição de cartas de baralho, recombinadas para formar diferentes histórias. Ou seja, um conjunto de unidades semânticas mínimas e ao mesmo tempo altamente complexas, a serem combinadas segundo regras específicas – uma restrição que o próprio Calvino, no posfácio, reconhece como um estímulo à criatividade. De fato, os jogos - eletrônicos ou não - lidam exatamente com a interação.

<sup>40</sup> Participamos de uma disciplina eletiva do mestrado em Urbanismo do PROURB oferecida pelo LAURD, chamada “Ícones Urbanos e Arquitetônicos do Século XX”, cujo trabalho proposto era justamente criar representações de edificações ou elementos urbanos considerados ícones da cidade que de esclarecessem a condição de ícones, ou elementos de convergência de significados da cidade. O edifício, construído entre 1983-1990 e projetado por Edison Musa, é um edifício de escritórios de fachada pós-moderna historicista, e a sua escolha se deu como uma maneira de analisar a Praça Mauá e de deliberadamente evitar edificações do patrimônio histórico da cidade, de modo a incluir edifícios contemporâneos na análise e clarificar o próprio conceito de ícone.

Cada partida deve ser, e de fato é, sensivelmente diferente das outras, não obstante a perenidade das regras. Johnson (2001) sugere que deveríamos avaliar as representações eletrônicas – os jogos eletrônicos principalmente, mas todos os hiperdocumentos –, não pelos parâmetros do romance ou mesmo do filme, mas pela interface, ou seja, por uma nova relação com o espectador. Isso significa que podemos buscar também nos jogos fontes de inspiração para as possibilidades de interação. À medida que se possa aplicar uma formulação semelhante para textos analíticos, reside aí grande potencial para extrair do hiperdocumento o seu potencial de proporcionar novas maneiras de demonstrar raciocínios.



**Figura 26 - Exemplo de narrativa em dominó. Quadrinhos por McCloud (1995, p.105) experimentando a possibilidade do leitor adotar outras direções de leitura.**

E aqui, é bom lembrar, nos referimos a quaisquer hiperdocumentos, eletrônicos ou não. Pois, num primeiro momento, foi exatamente abandonando o suporte digital em favor de desenvolver o trabalho como um verdadeiro dominó de cartas dispostas sobre a mesa, com regras de combinação claras, que percebemos que esse painel, resultante das interações de leitores-jogadores, poderia ser tão interessante e coeso quanto os textos contidos em cada carta. A variabilidade de conexões é relativamente simples de ser obtida. A chave a permitir a coesão seria exatamente a regra de combinação. Uma variante para a narrativa em hiperdocumento por matriz, cuja vantagem é justamente restringir as possibilidades de ligação. Embora soe paradoxal, essa restrição permite maior liberdade na escolha e na associação dos temas e categorias, já que não traz embutida a obrigatoriedade de cruzamento de todos os elementos.



**Figura 27 - Narrativa em rede por jogo. RB1, p. Módulo de análise arquitetônica e módulo de análise do entorno (a Praça Mauá).**

Ao mesmo tempo, a apropriação dos mecanismos do jogo tenta recuperar a ênfase nas ligações entre cada página. Na verdade, o hiperdocumento foi idealizado inicialmente como um conjunto de cartas de papel cartão, que pudessem ser jogadas como um dominó, com cada participante tentando estabelecer conexões entre os elementos para se livrar das cartas. A intenção seria também desenvolver o potencial de recombinação dos elementos implícita nos hiperdocumentos:

A disponibilidade instantânea de todas as possibilidades articulatórias do texto-verbo-audiovisual favorece uma arte da combinação, uma arte potencial, na qual, em lugar de uma “obra” terminada, temos somente seus elementos e suas leis de mudança definidas por um algoritmo combinatório. A “obra” agora se realiza exclusivamente no ato de leitura, e em cada um desses atos ela assume uma forma

diferente, apesar de, no limite, inscrita no potencial dado pelo algoritmo.<sup>41</sup>  
(MACHADO, 1998, p.16) [tradução nossa]

Johnson (2001, p.80-101) afirma que as potencialidades do uso de links ainda não estão plenamente realizadas porque os desenvolvedores do HTML têm dado pouca atenção a este elemento específico, especialmente no que se refere ao registro dos diversos pulos de um link a outro e no compartilhamento desta informação – de modo análogo à leitura de anotações marginais. Esta possibilidade, prevista no projeto do Memex descrito por Vannevar Bush (1945), ainda está longe de ser realizada, principalmente para os navegadores da Web. As ferramentas estão longe do ideal para tanto, mas o desenvolvimento futuro do processo de escrita precipita a se realizar ainda assim:

A filtragem da informação se desenvolve no tempo linear de minha pesquisa e se integra progressivamente à minha escritura. A informação que seleciono torna-se em parte o artefato que procuro. [...] o trabalho num ambiente virtual em rede modificará o comportamento e os objetivos do pesquisador, uma vez que ele consultará facilmente um grande número de referências e guardará vestígios delas. [...] A constituição relativamente rápida de centenas, ou mesmo milhares de fichas, imporá a utilização de bases de dados pessoais, e, por conseguinte, de descritores numa lógica não-linear. (LAUFER, 2001, p.157-158)

Antes mesmo disso se realizar plenamente, a disponibilização da coleta de informação em diferentes fontes, ou melhor, do conjunto de referências, com a capacidade de levar imediatamente o navegador ao documento referenciado, é apontada como um desenvolvimento-chave para as ciências humanas. Nas palavras de Laufer:

Num sistema mais aberto, isto é, mais bem compartilhado [...] remeto aos lugares da biblioteca que contém esses fragmentos [reproduzidos da biblioteca] em seu próprio contexto. [...] O que teria sido meu texto, torna-se, pelo menos em parte, um percurso, ou mesmo uma proposta de percurso, um texto-acontecimento. (2001, p.159)

Nós mesmos, quando passamos da versão física para a eletrônica, não desenvolvemos ainda um recurso capaz de transpor justamente a montagem e exploração do painel final, quanto mais modos de salvar, recuperar e compartilhar estas experiências – nos concentramos inicialmente apenas nas regras de combinação.

---

<sup>41</sup> No original: "La disponibilidad instantánea de todas las posibilidades articulatorias del texto-verbo-audiovisual favorece un arte de la combinación, un arte potencial, en el que, en lugar de una 'obra' terminada, se tienen sólo sus elementos y sus leyes de cambio definidas por un algoritmo combinatorio. La 'obra' ahora se realiza exclusivamente en el acto de lectura y en cada uno de estos actos ella asume una forma diferente, aunque en el límite, inscrita en el potencial dado por el algoritmo."

Entretanto, acreditamos que a narrativa em hiperdocumento do tipo dominó (ou paciência) pode vir a ser de grande interesse para o desenvolvimento dessas idéias.

## **2.4 Conclusão**

O hiperdocumento é um dispositivo informacional caracterizado pela narrativa em rede. Na sua versão eletrônica, a passagem de um ponto a outro da rede se faz através do clique do mouse sobre um ponto de conexão, e ocorre no mesmo espaço físico, ou seja, a tela do computador; além disso, ela conjuga normalmente diferentes linguagens – como a escrita, fotos, pinturas, modelagem tridimensional e a narração em áudio.

A facilidade de estabelecer correlações entre o discurso e outros documentos torna esse dispositivo informacional bastante apropriado para o confronto entre diferentes versões e abordagens de um determinado assunto. Essa característica é de grande valia para a representação dos fenômenos relacionados ao patrimônio urbano, uma vez que a natureza destes é serem interpretados por grupos muito distintos de pessoas e documentados através de registros muito diversos.

As limitações impostas pelo computador ainda são obstáculos, no entanto, para a eficiente representação da escala urbana. Os hiperdocumentos produzidos pelo LAURD permitiram desenvolver a linguagem associada ao dispositivo, tentando simultaneamente contornar tais obstáculos. Percebemos, assim, a caracterização de algumas formas narrativas diferenciadas, como a narrativa linear aumentada, as matrizes ou a recombinação, que prenunciam ainda outras especializações dessa estrutura narrativa. Cada uma delas responde a demandas diferentes, de forma que a interface elaborada resulta diretamente do assunto estudado, com a finalidade de facilitar a compreensão do usuário.

## Capítulo 3 - O Palácio Monroe

*“À medida que fui envelhecendo e acumulando recordações, passei a me sensibilizar mais e mais com o desaparecimento de pessoas e referências urbanas. Para mim, eram especialmente perturbadoras as inexplicáveis demolições de prédios. Eu sentia como se, de alguma forma, eles tivessem alma.*

*[...]*

*E eu me pergunto sobre o que resta depois que um prédio é demolido.”*

*Will Eisner, “O edifício”*

Uma recente polêmica no Rio de Janeiro envolveu a idéia de reconstrução do Palácio Monroe (CASCO, 2002), ex-sede do Senado Federal. Construído em 1904 para representar o Brasil na Exposição Internacional de Saint Louis, nos EUA, remontado na Avenida Central (atual Rio Branco) para a 3ª Conferência Pan-Americana, foi finalmente demolido em 1975. Nesse período, serviu como palácio de festas da cidade, como sede da Câmara dos Deputados, como sede da Exposição da Independência de 1922, e como sede do Senado Federal, até que, com a construção de Brasília, ficou sendo um edifício de apoio do Senado.

Em 2002, vezes se levantaram de ambos os lados para justificar ou execrar sua reedificação. Nenhum dos lados, contudo, defendeu o oblévio da edificação ou de sua influência para a própria composição da Cinelândia, menos ainda de seus registros. Pelo contrário, argumentaram que a lembrança da edificação precipitadamente demolida pode vir a servir como aviso para outras situações semelhantes, talvez pela preservação do próprio vazio que restou no local do edifício. Em suma, a história daquele vazio precisa ser contada, nas visões de ambos os lados. A partir disso, nos perguntamos se

mesmo a reconstrução física do Palácio Monroe seria suficiente, ou se necessitaria de complementação de outros meios, mais eficientes até, de oferecer tais informações ao carioca – na época, a proposta mais provável de ocupação do edifício seria uma exposição sobre o próprio Palácio.

A comparação com o caso do Pavilhão Germânico, de Mies van de Rohe, é ilustrativa. Ele foi desmontado em 1929, logo após a Exposição Internacional de Barcelona, e remontado em 1983-1986. O Pavilhão foi uma das obras mais influentes do Modernismo, apesar da maior parte dos arquitetos conhecê-la apenas através de imagens de um edifício que já não existia.

Há que se considerar que Mies van der Rohe é um arquiteto de maior renome que Souza Aguiar. Mas não há como negar a repercussão do pavilhão brasileiro na Exposição de Saint Louis. Outras obras de arquitetos brasileiros também foram demolidas, sem que se cogitasse a reconstrução, ainda mais em se tratando de pavilhões de exposições. Mas o Monroe estava originalmente programado para ser reconstruído na Cinelândia, e reaproveitado. Deixou de ser apenas um pavilhão da Exposição da Compra da Louisiana para fazer parte do cenário carioca, em local de grande importância, ajudando a consolidar a imagem projetada para a Avenida Rio Branco, além de ter feito parte da Exposição Internacional de 1922, como sede administrativa. Observou-se, com respeito à reconstrução do Pavilhão de Mies, que o edifício não teria a confrontá-lo uma colunata clássica como durante a exposição. O Monroe reconstruído teria praticamente o mesmo entorno de 1976, ou ao menos um entorno de dinâmica semelhante, e em pleno processo de revitalização do Centro da cidade.

No entanto, a reconstrução do Pavilhão teve por objetivo representar as qualidades arquitetônicas daquele espaço. Exceto pelo entorno (a Exposição), é êxito facilmente verificável. A exposição germânica, naquele ano, segundo sabemos, foi o próprio Pavilhão, e é exatamente o exposto hoje – o “Pavilhão de São Luís” tinha por objetivo expor a produção cafeeira. Nas palavras do próprio marechal Souza Aguiar:

O edifício era constituído de dois pavimentos, um mezzanino e o porão utilizado em parte para guarda de objectos e preparo do café servido diariamente aos visitantes. O andar inferior, além de quadros com vistas de paisagem, construcções e estatísticas instructivas, decorando as paredes apresentava completa exposição de café em vitrinas especiaes, algumas machinas para tratamento e escolha do grão, accionadas por motores eléctricos Ao centro, sobre a armação de madeira de lei que fazia parte da mobília expressamente preparada e remetida de São Paulo, erguia-se um verde pé de café com fructos, remessa do mesmo Estado. (in CASTRO, 1926, p.26). [grafia original]



De toda forma, temos que o valor estético pode ser recuperado pela reconstrução. O mesmo não se pode dizer do valor histórico ou de antigüidade. Este último, porque é antagônico a ela; já o valor histórico-documental depende do objeto original e de suas representações – a reconstrução pode cumprir o papel de representação, como de fato ocorre no Pavilhão de Mies, dado que é um objeto da história da arte. Não é o mesmo, mas serve a inúmeros estudos e aprendizados históricos igualmente.

Se mencionamos estas razões para reconstrução, é menos por concordarmos imperativamente com ela do que pelos benefícios que elas podem trazer para o pensamento sobre o patrimônio em geral, e sobre o papel do Monroe em particular. O que deve ser preservado no caso do Palácio Monroe? Como diz Argan:

Se conservamos esses monumentos [dos povos da Antigüidade], o fazemos porque é uma exigência da nossa cultura, tanto assim que atribuímos a eles um significado completamente diferente daquele para o qual foram construídos. (1993, p.226) (grifado no original)

De modo que esse tipo de questionamento diz respeito ao que a sociedade em que o patrimônio se insere espera que ele represente. Dado o contexto da “retórica da perda” presente nos discursos do patrimônio brasileiro (GONÇALVES, 1996), pensamos que, em primeiro lugar, deve-se conservar a experiência: analisar as razões para a demolição do Palácio Monroe, justa ou injusta, contribuindo assim para o debate sobre preservação. Daí resulta que preservar o vazio do terreno ou reconstruí-lo é uma questão que deve ser examinada após o enriquecimento da representação desse patrimônio.

Principalmente pela quantidade de abordagens diferentes inicialmente previstas, e pelos recursos técnicos que permite açambarcar a custos relativamente baixos, nossa escolha para aprimorar essa representação é a construção de um hiperdocumento, para o qual lançamos aqui algumas diretrizes e mesmo um esboço da interface, posto que nossa experiência demonstra que ambos devem ser desenvolvidos em conjunto. Existem páginas na internet sobre o palácio, que inclusive cumprem o papel de divulgar textos e fotos de arquivos – a mais notável sendo o website “PALÁCIO MONROE”<sup>42</sup> (MEUCCI, c.2000). Baseia-se no trabalho de Aguiar (1976), que contribui para tornar disponível na rede, bem como às imagens da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional sobre o

---

<sup>42</sup> URL: <http://www.palaciomonroe.com.br>

Monroe. No entanto não aborda a questão da reconstrução – e, portanto, queda praticamente inexplorado o tratamento do edifício como patrimônio simbólico.

O objetivo seria, portanto, um hiperdocumento explorando diferentes formatos narrativos e interfaces sobre o Palácio Monroe, para um público com algum interesse e conhecimento em arquitetura e urbanismo no Rio de Janeiro, tendo como razão última examinar os porquês de demolição – e, em última análise, de reconstrução – de um edifício que deveria, segundo seus defensores, receber tratamento de patrimônio nacional.

### 3.1 Um breve histórico

O Palácio Monroe foi construído para representar o Brasil na Exposição Universal de Saint Louis, nos EUA, em 1904, comemorativa do centenário da compra da Louisiana. Atraiu as atenções dos visitantes, recebendo o Grande Prêmio de arquitetura, e foi incensado na imprensa norte-americana, como mostra esta nota do “The Censor”, de 05/05/1904, p. “O edifício brasileiro deve ser considerado a mais nobre concepção que até hoje tenha aformoseado qualquer feira mundial.” (CASTRO, 1926, p.28)



Mapa da exposição por George W. Melville – Biblioteca do Congresso dos EUA  
O Pavilhão Brasileiro aparece realçado em laranja.



Mapa Pharus da exposição – Bilblioteca do Congresso dos EUA  
O Pavilhão Brasileiro aparece realçado em azul.



FURRIEL (2000)



Postal

### Figura 28 - O Palácio Monroe na Exposição de Saint Louis.

Ao fim da exposição, estava prevista a desmontagem do edifício e a sua realocação na Avenida Central, no lado da Praça Floriano oposto ao Teatro Municipal, onde sediou logo em seguida a 3ª Conferência Pan-Americana, durante a qual recebeu o nome de Palácio Monroe – homenagem ao presidente americano.



Chamada: "A pérola no diadema dos edifícios estrangeiros"  
Louis Public Library).



World.'s Fair Bulletin, v. 5, no. 4 (abril/1904) (Saint



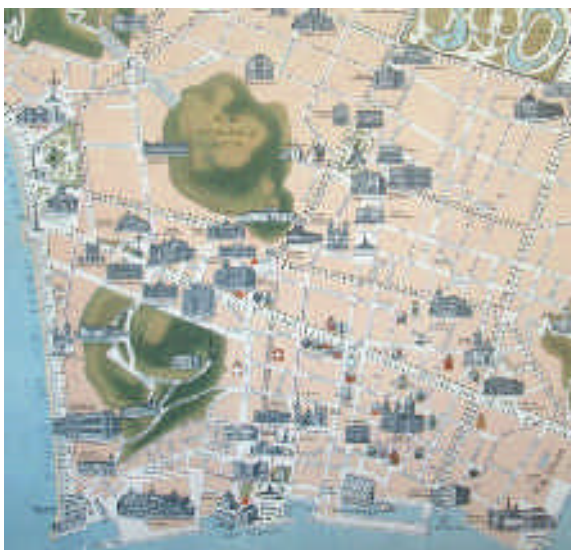
Partida do Presidente Roosevelt (BENNIT et al., 1905, p.184)



(BENNIT et al., 1905, p.184)



**Figura 29 - Outros registros do Pavilhão Brasileiro em Saint Louis. Cópias das imagens cedidas pela Saint Louis Public Library.**



(CZAJKOWSKI, 2000b, p.74)



(FERREZ, 1982)



Postal (c. 1910)

**Figura 30 - O Palácio Monroe na Avenida Central.**

De 1907 a 1914, o Palácio serviu como uma espécie de “salão de festas” oficial da Capital, entre congressos, formaturas e bailes. Em 1914, a Câmara dos Deputados, até então instalada no edifício da Cadeia Velha, mudou-se para lá. Ali ficou até 1922, quando foi obrigada a sair para o edifício da Biblioteca Nacional, para que o Monroe pudesse ser ocupado pela Comissão Executiva da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência de 1922. Em 1923, foram feitas obras que alteraram profundamente o seu interior, para que o edifício abrigasse o Senado, o que ocorreu em

1925 (CASTRO, 1926). Na ditadura Vargas, como fechamento do Legislativo em 1937, o Monroe recebeu o Ministério da Justiça, o Departamento de Imprensa e Propaganda, o Departamento da Ordem Política e Social e a Hora do Brasil (AGUIAR, 1976, p.81). Voltou a sediar o Senado em 1946, com o fim do Estado Novo. Com a mudança da capital de Brasília, em 1960, o edifício perdeu muito de sua importância, sendo utilizado, em algumas de suas dependências, pelo Estado Maior das Forças Armadas e por uma residual representação do Senado (AGUIAR, 1976, p.116).

A demolição do Monroe, em 1976, foi cercada de polêmicas travadas nos jornais. As razões variaram desde a simples condenação estética e urbanística a questões de ordem prática relacionadas à construção do metrô (AGUIAR, 1976).

### **3.2 Sobre a demolição**

De acordo com o que vimos no primeiro capítulo, a demolição de um edifício do patrimônio não é um evento neutro. É ela, também, parte do projeto da sociedade, e é um processo tão ativo quanto a preservação. Confrontaremos aqui as principais alegações a favor da demolição, conforme anunciadas na época, de modo a subsidiar a busca pelos valores representados pelo Palácio.

Vejamos: em 4/7/1974, o jornal “O Globo” noticiava: “Arquiteto: Palácio Monroe não tem valor”, uma entrevista com o arquiteto professor da Faculdade Nacional de Arquitetura Wladimir Alves de Souza, na qual se denuncia que “a construção não tem o valor arquitetônico [...] nem representa um marco histórico!”: sua arquitetura é eclética, “resultado da mistura de diversas tendências [...] É apenas uma cópia” (AGUIAR, 1976, p.49). Sua defesa pela demolição advoga mais uma área ajardinada, complementar ao Passeio Público; e menciona ainda, como um perigo a ser evitado após a demolição, a especulação imobiliária, construtora de “monstros de concreto”.

Esse perigo parece afastado por conta do tombamento de parte da Cinelândia, que garante a ambiência e a visibilidade. Pela letra da lei, embora o Monroe não fosse tombado, não poderia ser erguido um arranha-céu sem seu lugar. É marcante ainda, num país em que leis podem não “pegar”, que as recomendações persistam sendo observadas, e que apenas recentemente uma garagem subterrânea tenha sido construída no local. Nos parece improvável, com isso, que a especulação imobiliária possa ser

responsabilizada pela demolição do Palácio – apesar dos lucros obtidos pela empresa de demolição. Segundo o “Diário de Notícias” de 11/1/1976, após vencer a concorrência por Cr\$191 mil, ela ainda teve direito a vender todos os materiais, “inclusive duas estátuas de leões”, e “somente na venda do ferro e cobre existente no Monroe vai faturar nove milhões de cruzeiros” (AGUIAR, 1976, p.108).



**Figura 31 - Conexão da área de embelezamento resultante com o Passeio Público; visão da panorâmica da área e simulação com o edifício. Acervo próprio.**

A afirmação de que se tratava de uma cópia, comum nos primeiros tempos do debate, já aparece desmentida em 11/7/1974, no mesmo jornal “O Globo”, pelo professor Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo do IPHAN e do Conselho de Planejamento Urbano da Secretaria de Planejamento (AGUIAR, 1976, p.58-59). No entanto, foi retomada várias vezes depois, como no título da nota do jornal “O Globo”

de 19/9/1975, p. “O Falso Palácio” (AGUIAR, 1976, p.68). Podemos dizer que derivou, ainda, na afirmação de descaracterização das formas originais – asserção que, embora incontestada, os defensores do edifício propunham como reversível.

O jornal “O Globo” foi o principal defensor da demolição do Palácio. Afirmava que isso iria abrir “no pleno coração congestionado do Rio, novo espaço de aeração e embelezamento urbanos” (AGUIAR, 1976, p.61). É estranho mencionar essas razões em relação a um edifício em centro de quarteirão, de gabarito mais baixo que o entorno, vizinho do Passeio Público, numa época em que o Aterro do Flamengo já estava construído – para o qual, portanto, nem mesmo a alegação de liberar a vista para o mar é procedente. Na verdade, com a quantidade de árvores, o próprio Monroe teria alguma dificuldade em ser visto da Cinelândia, se estivesse construído nos dias atuais.



**Figura 32 - Simulação da visibilidade do edifício a partir da Cinelândia. Acervo próprio.**

O jornal buscou diminuir tanto quanto possível o valor histórico e estético do Monroe – de forma a minimizar a sua perda –, alegando que se tratava de uma cópia e pespegando-lhe o apelido de “monstrengo”, como na nota de 9/4/1974 (AGUIAR, 1976, p.60). A denominação de “monstrengo” encontrou eco por conta do estado deteriorado do edifício – apesar de no segundo andar funcionar o Estado Maior das Forças Armadas, e no subsolo funcionar parte da Biblioteca do Senado – além da representação do Senado no Rio de Janeiro, no primeiro andar. Em segundo plano, aliás, estava a discussão a respeito da sub-utilização do edifício e do desperdício de recursos federais com a manutenção dessa representação. Apesar disso, não havia risco do edifício ficar destituído de uso: requisitaram a utilização do edifício a Justiça Federal, o CREA (que propôs restaurá-lo com seus próprios recursos), a Secretaria Estadual de Educação, o Museu do Índio, o Serviço Nacional de Teatro e a Fundação Estadual de Museus.

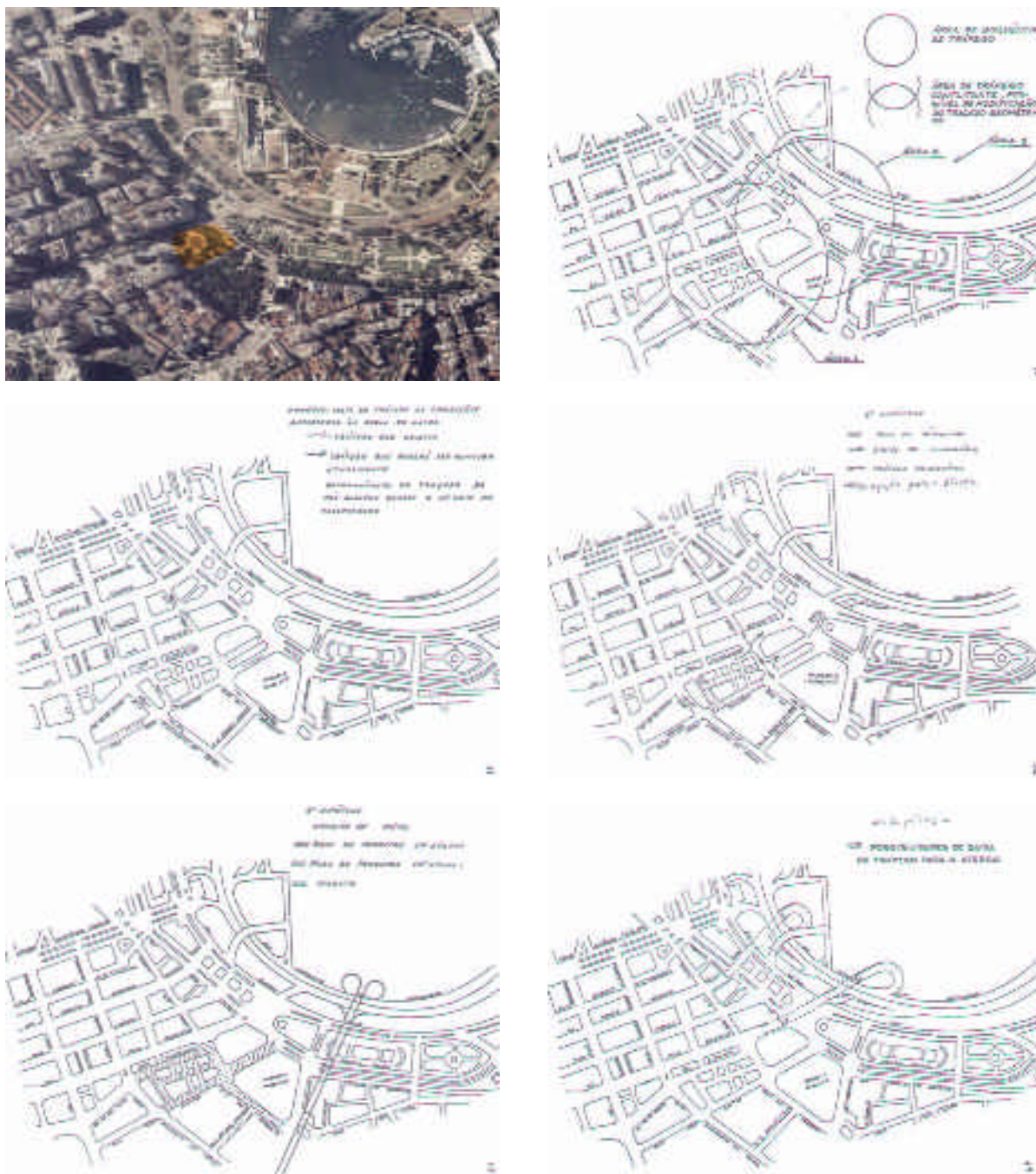
A construção do metrô, no trecho da Cinelândia ao Catete, é a razão final até hoje mencionada como definitiva para a demolição. Entendemos que seja dada a



preferência a ela, por se tratar de desculpa técnica, portanto neutra – tem, de certa forma, o mesmo peso de um desastre natural, imparcial e inevitável –; mas carece absolutamente de fundamento. O trajeto do metrô foi desviado justamente para poupar o edifício, naquilo que o “Diário de Notícias” chamou de “a curva mais cara do projeto”, e a empresa de engenharia Franki chegou a publicar anúncios nos quais vangloriava-se do feito de ter assegurado que a estrutura do edifício não seria danificada pelas obras.

O tráfego, outra constante técnica, é naturalmente menos mencionado: o traçado do quarteirão permaneceu com alterações mínimas para os carros. Ainda assim, em 22/1/1975, o Clube de Engenharia forneceu um parecer defendendo a permanência do Monroe, baseado em diversos relatórios, entre os quais um sobre o tráfego, do engenheiro Ferdinando Gomes Lavinhas. Nele, são estudadas quatro alternativas para a área, que mantém o quarteirão onde se encontrava o edifício. Apesar de nenhuma delas ter sido executada, ele foi demolido ainda assim.

O Clube de Engenharia, aliás, foi dos mais ferrenhos defensores públicos do Palácio, responsável pelo envio de vários ofícios ao Presidente Geisel, ao longo do ano de 1975. Também o CREA chegou a se pronunciar nesse sentido, e mesmo extrainstitucionalmente um grupo de engenheiros, arquitetos e paisagistas publicou um manifesto de protesto em 1/12/1975. Uma das coisas que nos chamou a atenção foi a assinatura do arquiteto Mauricio Roberto: em entrevista ao jornal “O Globo”, em 5/7/1974, afirmou que era favorável à demolição porque permitiria “abrir mais espaço na área da Cinelândia e mais um local ajardinado na cidade, ao lado do Passeio Público [...] outros já falaram da ‘arquitetura pobre’ do Monroe e de suas características pouco originais para a arte moderna” e, portanto, do ponto de vista arquitetônico, “o velho palácio não tem nenhum valor, nada a acrescentar” (AGUIAR, 1976, p. 51). Embora tenha se convencido da necessidade de preservar, em lugar de demolir, acreditamos que esse fato sinaliza a natureza mais subjetiva que objetiva da questão.



**Figura 33 - Comparação entre a configuração da malha vária atual (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro), aquela da época da demolição e as alternativas propostas para o tráfego (AGUIAR, 1976; p. 144-148).**

Em 10/7/74, em reportagem n° "O Globo", temos também a citação do processo de tombamento do "Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco", escrito em 1972; mais especificamente do parecer de Lucio Costa: "Os prédios federais serão naturalmente preservados, com exceção do Palácio Monroe que já perdeu toda e qualquer significação e deve ser demolido em benefício do desafogo urbano" (AGUIAR, 1976, p.55 e MALHANO, 2002, p.161). O "desafogo urbano", como vimos, faz parte mais do apelo à

técnica do que de um planejamento de tráfego. Mas acreditamos que Lucio Costa apontava a abordagem correta com a menção à perda de significado – da mesma forma que o apodo “monstrengo”. Um edifício com ausência de valor pode ser reaproveitado – e revalorizado –; um edifício de valor negativo deve ser demolido. Pois, se vimos que a técnica proveu no que pôde a permanência, fica com a subjetividade das gentes a resposta; e ela será examinada através dos valores do patrimônio.

### **3.3 Os valores de patrimônio do Monroe**

No primeiro capítulo, observamos que os valores principais para a definição de um patrimônio, segundo Riegl (1984), são: antigüidade, histórico-documental, uso, artístico/estético e novidade. Acrescentamos ainda o valor de autenticidade, não totalmente explicitado nessa obra de Riegl, mas de todo modo explicitado nas cartas patrimoniais hoje utilizadas; e o valor de representação, como uma concepção ainda mais atual e que diz respeito justamente à quantidade de informação disponível sobre o monumento e a sua presença como imagem em uma determinada sociedade. Portanto, observemos o quanto de cada valor pode ser representado pelo Monroe; e como este valor pode estar representado em um hiperdocumento.

#### **3.3.1 Valor de antigüidade**

Quanto à antigüidade, a localização do edifício em uma cidade latino-americana já nos leva a pensar a questão em termos bastante relativos: o edifício foi construído em 1904, nos EUA, e remontado no Brasil em 1906. Para uma cidade com 450 anos de fundação, o edifício testemunhou parte considerável dessa história, ainda mais com as transformações ocorridas no século vinte no centro do Rio de Janeiro. Não obstante, a percepção do valor de antigüidade requer também que o edifício traga as marcas visíveis da passagem do tempo. Essas marcas, no entanto, não podem ser tão profundas que deixem de caracterizar uma edificação como antiga e passem a denunciá-la como abandonada. O Monroe deve ter cruzado essa linha: segundo parecer sobre o aproveitamento do Monroe, de Marco Paulo Alvim, museólogo da Fundação Casa de Rui

Barbosa, o edifício estava em “péssimo estado de conservação” (in AGUIAR, 1976, p.161). Por conta de seu estilo eclético, podemos admitir que o edifício seria capaz de evocar uma época passada, mais ainda porque se confrontando com edificações modernas no entorno.

No entanto, o edifício não está mais lá. Uma eventual reconstrução não devolveria a sua antigüidade, exceto da mesma forma que para qualquer outro edifício recém-construído: um dia de cada vez. Apesar disso, os documentos sobre o edifício sempre registrarão o seu pertencimento a um período de tempo, inclusive pelas marcas do tempo nos documentos mesmos. A ligação com um determinado período, entretanto, vale inclusive para as representações produzidas após a demolição. Na verdade, no caso destas últimas, é lícito supor que a referência ao desaparecimento torná-las-á ainda mais enfáticas quanto a este derradeiro efeito do tempo que é a desapareição. O exemplo recente mais marcante talvez seja a exposição “Memória da Destruição”, organizada pelo Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, de 14/12/2001 a 15/02/2002, que tratava justamente dos vários casos de edificações e tecidos urbanos destruídos para dar lugar ao progresso da cidade. Portanto, em se tratando dos documentos sobre o Monroe, tornase de grande importância lidar com o vazio deixado por ele para demonstrar o seu valor de antigüidade.



(Prefeitura do Distrito Federal, 1922)



Arquivo da LIGHT

**Figura 34 - Valor de antigüidade nos documentos sobre o Monroe.**

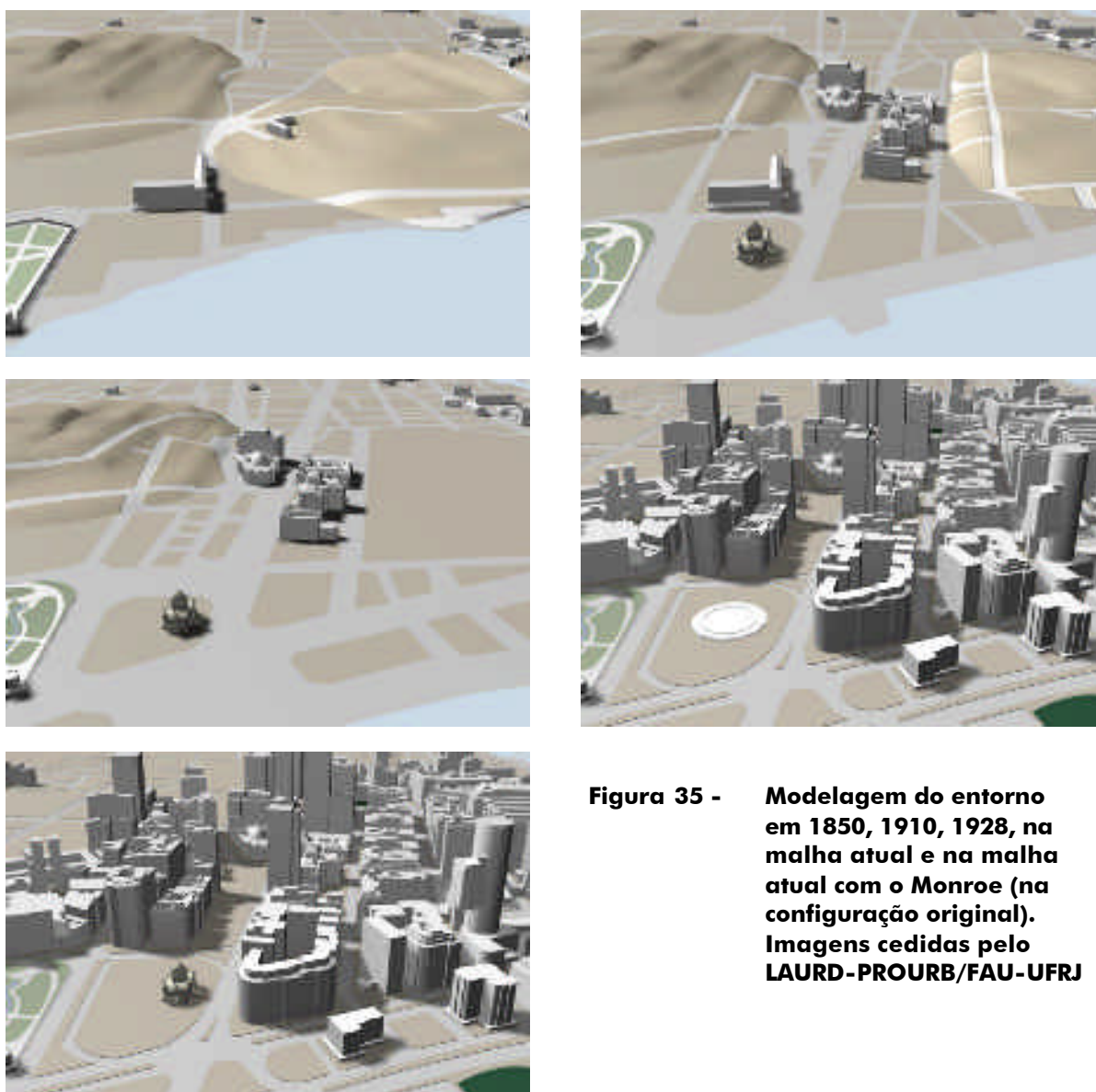
Podemos acrescentar ainda a relação do terreno com o vizinho e também desaparecido Morro do Castelo. A demolição do Morro foi levada a cabo, alegou-se à época, por razões de salubridade, mas também pela decadência das residências que ali existiam. A finalização do arrasamento, em 1922, foi feita para criar espaço para a Exposição da Independência. Até então, o Morro já tinha sido parcialmente demolido, entre outros motivos, para dar lugar ao Museu de Belas Artes e à Biblioteca Nacional,

como parte do projeto para a Avenida Central – a cidade colonial sendo literalmente arrasada pela moderna.

O mesmo surto de progresso substitutivo, que afirma o novo pela destruição do antigo, procurou justificar a demolição do Palácio para a passagem do Metrô. Em lugar do discurso higienista do Castelo, a demolição apoiou-se na lógica da abertura da vista para o Pão de Açúcar. O progresso, no entanto, engana. A região do Castelo, após a Exposição, e até a construção do edifício do Ministério da Educação, foi muito pouco urbanizada, e a área até hoje, quase toda ocupada, tem certa dificuldade de integração com o restante do Centro. No lugar do Monroe, nem o Metrô passou – antes mesmo de começar a ser demolido, já tinha sido aprovada a “curva mais cara” do projeto, com o propósito, aliás, de evitar essa demolição. Um estacionamento subterrâneo foi recentemente construído – uma utilização que chegou a ser cogitada na época, é verdade, mas que provavelmente poderia ser acomodada com o prédio ainda lá.

Do ponto de vista do hiperdocumento, o valor de antigüidade, conforme associado ao edifício, poderia ser ressaltado pela simulação do mesmo nas condições atuais da praça, levando o usuário a confrontar-se com o seu ressurgimento fantasmagórico. Aqui, o recurso da intervenção em fotografias, com a inclusão do edifício representado tanto em modelagem quanto por fotos antigas, pode simular a visão do observador, inclusive com a opção de observar o edifício em seus dois momentos principais, em 1906 e em 1925, após ser reformado.

Outro recurso seria a simulação em modelagem tridimensional que permitisse reconstituir o entorno do edifício nos diferentes períodos de tempo. Uma matriz simples desse tipo de mundo virtual permitiria confrontar as duas principais configurações do edifício ao longo do tempo em relação à Praça – à semelhança do que foi feito com os projetos do concurso e com a evolução do projeto para o Ministério da Educação, no aplicativo do LAURD, para avaliar as diferentes hipóteses em termos de volume e morfologia. Finalmente, algo que depende de informações muito mais detalhadas, e que o levantamento de fontes até agora realizado ainda não permite vislumbrar, seria possível reconstituir o interior do edifício para permitir o passeio virtual no modelo tridimensional. O ponto principal, com relação ao hiperdocumento, é que o valor de antigüidade é evidenciado pela representação das mudanças operadas no edifício e no entorno, principalmente entre os estados original e atual.



**Figura 35 - Modelagem do entorno em 1850, 1910, 1928, na malha atual e na malha atual com o Monroe (na configuração original). Imagens cedidas pelo LAURD-PROURB/FAU-UFRJ**

O valor de antigüidade está relacionado também com a autenticidade do objeto. A autenticidade, em termos da representação, é a chancela que esta recebe. No caso, quem se responsabiliza editorialmente pela obra. Também está relacionada à proximidade com o real – não apenas o efeito de realidade, mas aquilo que o observador tem em mente como o que efetivamente aconteceu ou com o que deve se parecer determinada representação. Sob esse ponto de vista, uma representação abstrata pode ser mais “real” que uma figurativa, se esta representar com extrema acurácia uma situação sabidamente falsa.

Para a representação do patrimônio, em geral, podem ser aplicados alguns dos princípios postulados por Boito (1884) para a conservação e restauração dos monumentos, devidamente adaptados: quanto mais fotorrealista que seja uma

intervenção numa fotografia, melhor ela deve estar sinalizada para o leitor; nos casos de modelagem tridimensional, as partes acrescentadas sem documentação – para gerar a sensação do real – também devem estar explicitadas, seja no próprio modelo, seja fora dele; em suma, mostrar sempre até que ponto nos baseamos em documentação, e a partir de onde são hipóteses, ainda que pelo mero efeito visual. Conforme vimos, os aplicativos do LAURD freqüentemente evitam justamente o efeito do real para não confundir o usuário, fazendo uso de maquetes volumétricas com iluminação simples.

### **3.3.2 Valor histórico-documental**

Tendo o edifício servido de sede ao Senado e à Câmara dos Deputados, foi, portanto, parte da vida política do país. Esse aspecto, ou seja, as decisões que nele tiveram lugar, não obstante, nos parece inclusive melhor documentado nos registros das duas Casas. No entanto, já demolido, sua reconstrução serviria, quando muito, para idealizar o ambiente em que foram tomadas estas decisões. No que se refere à capacidade do edifício evocar determinado período histórico, foi o primeiro edifício importante do projeto da Avenida Central, concebido para ser remontado especificamente nela: “O primeiro edifício que deveria ser construído na Praça Marechal Floriano, em lugar certo, já previamente determinado e de maior destaque, seria precisamente o Pavilhão de São Luiz, [...]” (AGUIAR, 1976, p.25). Estava associado ainda aos valores da emergente República, ao projeto político do país e à “Paris tropical” de Pereira Passos.

Por outro lado, o edifício era um registro da arquitetura eclética brasileira – de relevância mundial, se considerarmos a premiação em Saint-Louis. O descaso com seu estilo é um ponto que merece ser ressaltado. Afirmamos anteriormente que o patrimônio reflete a idéia que um determinado grupo faz de si. No Brasil, a aceitação da herança eclética sempre foi complicada pela associação entre estas edificações e a política da Primeira República; e pela própria necessidade dos arquitetos modernistas – muitos dos quais fizeram parte dos quadros do SPHAN em seus primeiros tempos – de negar a arquitetura eclética para justificar a ruptura modernista. O parecer de Lucio Costa sobre o tombamento do Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco reza que o ecletismo não deveria ser considerado “parte integrante à linha legítima da evolução arquitetônica,

nem mesmo como parte da história da arte, mas como um hiato nessa história” (MALHANO, 2002, p.161) [grifado no original].

As defesas da demolição, ancoradas na descaracterização do pavilhão por sucessivas obras ao longo dos anos, baseiam-se numa premissa correta – várias obras nele realizadas, principalmente a transformação em Senado, descaracterizaram o edifício em relação ao que era em 1906. Segundo Castro:

O edifício foi inteiramente remodelado. Póde-se dizer, rigorosamente falando, que só foram aproveitadas do antigo edifício as paredes externas, tendo sido dividido o mesmo de conformidade com as necessidades do Senado. [...] A fachada foi toda modificada, sendo tirados os excessos de ornatos, apenas pintados na cor de granito. (1926, p.42) [grafia original]



Arquivo da Câmara dos Deputados



Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

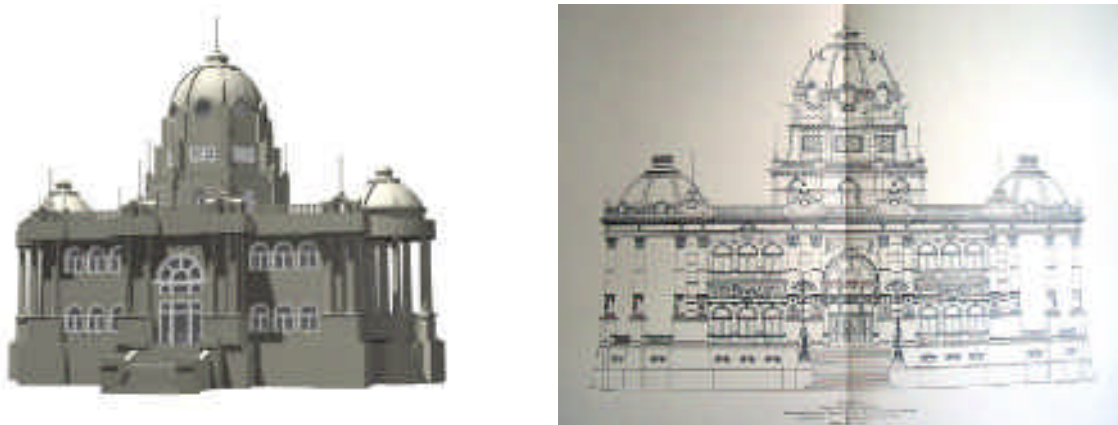
**Figura 36 - As duas configurações do Palácio Monroe, em 1910 e 1976.**

A conclusão a favor da demolição, no entanto, não é uma decorrência lógica. Foram apontadas soluções relativamente simples para trazê-lo de volta às feições originais, retirando os vidros que vedavam as rótulas laterais e passando a casa de máquinas do elevador para o subsolo, entre outras, conforme depoimento de Durval Lobo, diretor da Divisão Técnica Especializada em Urbanismo do Clube de engenharia em 22 de fevereiro de 1975 ao Jornal do Brasil (AGUIAR, 1976, p.88). Essas intervenções o devolveriam ao estado de quando ganhou o Prêmio na Exposição de 1904, legítimo e vitorioso representante da história da arquitetura brasileira eclética. E que por isso mesmo deveria se impor como desconforto para um projeto modernista de arquitetura.

Concordamos com essas opiniões no sentido que, como documento da história da arquitetura, seria mais interessante que o edifício fosse restaurado à sua originalidade, pois a configuração adotada para o Senado não acrescenta muito nem do ponto de vista da história da arquitetura, nem do ponto de vista da história política. De qualquer modo,



do ponto de vista do hiperdocumento, essa questão será resolvida com vantagem justamente pelo confronto entre os dois estados, mesmo que privilegiemos a configuração original como mais significativa.



**Figura 37 - Maquete eletrônica do Palácio e a configuração original (FERREZ, 1982).**

A reconstrução, ainda sob a ótica da história e da documentação, poderia ser descrita como uma maquete 1:1, exceto pelo fato de que – segundo algumas versões – poderia utilizar a estrutura metálica original. Essa estrutura, remontada, poderia dizer algo mais sobre a maneira de construir desse tipo de pavilhão. Aliás, a utilização de estrutura metálica, premissa do projeto de modo a permitir a remontagem do Pavilhão no Brasil, é uma característica pouco comum na arquitetura brasileira. Em todo caso, a reconstrução do patrimônio atestaria o quanto já temos de conhecimento sobre o edifício e sobre o paradeiro atual de suas diversas partes vendidas a particulares, desde vitrais até os leões que lhe adornavam as bases, além de servir para testar algumas hipóteses relativas aos hiatos na documentação. Permitiria perceber o espaço de um determinado edifício eclético do início do século, apesar das alterações de uso que se seguiriam.

Uma alternativa seria considerar o vazio deixado como testemunho histórico de uma demolição. Para tanto, seria preciso acrescentar-lhe algum tipo de sinalização, ou aumentar a disponibilidade de informações sobre aquele terreno. Um hiperdocumento eletrônico poderia ser utilizado principalmente para o segundo caso; ainda assim, há casos de apresentações eletrônicas que se valem do conceito de realidade aumentada para permitir a visualização daquilo que não mais existe no próprio local.

O hiperdocumento em si deve aumentar a quantidade de informações históricas disponíveis sobre o patrimônio, e caberá a ele restabelecer as ligações com diversas abordagens e fontes históricas. Em geral, a valorização histórico-documental é abordada através de esquemas do tipo narrativa linear ou em árvore, constituindo uma série de

argumentos lineares. Assim sendo, de quantos discursos históricos ele participa? Como eles interagem entre si? Como se relacionam com o edifício? Portanto, como essa obra se encaixa na trajetória de seu criador, Souza Aguiar? Como ela se encaixa no ecletismo? E no projeto de modernidade da Avenida Central?



**Figura 38 - Retrato de Souza Aguiar publicado na Exposição de Saint Louis (BENNITT et al., 1905).**

Uma técnica empregada no caso do hiperdocumento sobre o edifício RB1, mencionado anteriormente, preconiza a criação de um parágrafo-resumo contendo os pontos-chave a serem demonstrados. Em termos de interface, no caso citado, cada parte do texto efetivamente faz a ligação com uma das seções, mas o principal é que essa síntese propicia uma noção clara daquilo que deve ser evidenciado. No caso do Palácio Monroe, poderia ser assim formulada:

O Palácio Monroe, pavilhão eclético de Souza Aguiar construído em 1904 para a Exposição Internacional de Saint Louis e reconstruído em 1906 na Praça Marechal Floriano, no Rio de Janeiro, foi demolido em 1976, após ter abrigado diversos usos, entre eles, o de sede do Senado.

A partir desse parágrafo, podem ser ressaltados, portanto:

- A ligação do edifício com o estilo eclético, a partir da enumeração de outros exemplos, ponto de partida também para uma análise de seus significados na arquitetura brasileira, inclusive no que se refere à preservação;
- A sua autoria, e como se encaixa na obra de Souza Aguiar, com o registro de outras edificações e intervenções urbanísticas do engenheiro;
- A sua utilização como pavilhão em exposições, elas próprias símbolos da modernidade. Entre outras coisas, com a ligação para o

website publicado por FURRIEL et al (1999), “O Brasil nas Exposições Internacionais”;

- A presença na Praça Marechal Floriano, e suas relações com esse entorno ao longo do tempo, coincidindo com as recomendações para demonstrar o valor de antigüidade;
- Os diversos usos que nele tiveram lugar, com destaque para o Senado, o que também coincidirá com algumas recomendações sobre o valor de uso;
- A polêmica sobre a demolição, documentando eletronicamente trechos de jornais e livros para subsidiar futuros debates, através de algum dos serviços de listas de discussão que possa ser incorporado ao site. O objetivo principal nesse ponto é demonstrar como a demolição do Monroe se encaixa numa estratégia de renovação e consolidação da arquitetura moderna brasileira.

O principal, do ponto de vista histórico-documental, é que o hiperdocumento ajude a que o edifício seja percebido como convergência de várias forças. Além disso, é importante estabelecer um fórum de discussão sobre o patrimônio – ou ao menos a indicação para listas já existentes e demais sites de referência.

### **3.3.3 Valor de rememoração intencional**

No momento de sua criação, o Monroe celebrava a emergente República no Brasil, adotando inclusive o estilo eclético característico do regime. Essa celebração, de fato, deveria ser tanto interna quanto externa: tão importante quanto consolidar a imagem republicana no próprio país era consolidá-la para seus parceiros comerciais internacionais. Tão importante que o edifício, reconstruído aqui após a Exposição de Saint Louis, ou seja, depois de receber a chancela internacional, poderia ser símbolo no Brasil. Não deveria haver dúvidas, aliás, quanto ao fato do Palácio Monroe ser o original, e não a cópia do Pavilhão do Brasil: essa intenção de remontá-lo na capital está manifestada nos próprios documentos de comissionamento (AGUIAR, 1976, p.14). Afinal, nada impedia que, a exemplo da maioria dos pavilhões em todas as feiras, fosse simplesmente desmontado, ou mesmo dado de presente ao país-sede do evento. Diz Alcindo Guanabara, em seu discurso, em 1907, p.

[...] a lição eficaz ao mundo inteiro sobre sua capacidade para gerir os destinos desta grande nação [...], essa, a República só a deu na Exposição de São Luiz. Foi um prodígio e uma maravilha para o Brasil essa exposição.

[...]

O que mais encarece esse triunfo é que, antes da atividade industrial, ele o foi daquilo que constitui o paradigma das civilizações: ele o foi da arte. [...] Foi a imprensa norte-americana que proclamou em face dele, a existência de um gênio sul-americano. (AGUIAR, 1976, p.28-29)

Com a mudança de uso, de centro de convenções para Senado, o Palácio Monroe passou a simbolizar ainda mais as instituições republicanas. Para os arquitetos interessados em desenvolver as idéias modernistas, como vimos, representava também um período que chegou a ser chamado de “hiato na história da arquitetura nacional”. Na época da demolição, as opiniões sobre ele oscilavam entre “monstrengo” e simplesmente descaracterizado (AGUIAR, 1976).

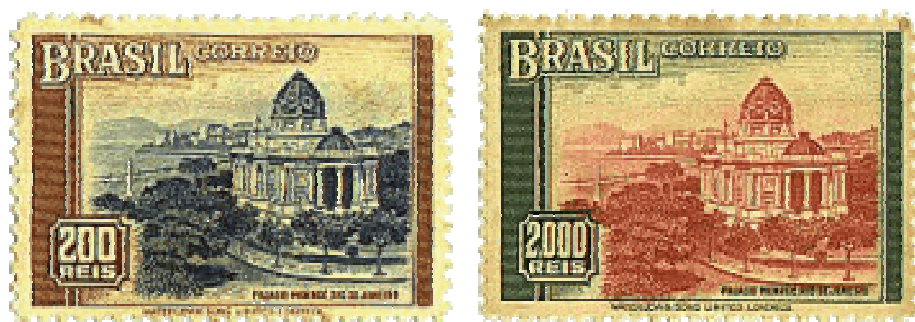
Nos parece que o valor de rememoração poderia ser representado no hiperdocumento, portanto, a partir do papel do Brasil nas Exposições Internacionais. Em primeiro lugar, evidentemente, pela Exposição de 1904. Mas a participação brasileira teve momentos de reconhecimento, pelas mãos do próprio Souza Aguiar, ainda em 1893, no qual o Brasil foi representado por um pavilhão que também atestava “o gosto e a originalidade do arquiteto”<sup>43</sup> (AGUIAR, 1976, p.22). Como afirmamos anteriormente, já existe pelo menos um documento eletrônico com tal tema (FURRIEL et al, 1999), cobrindo a participação brasileira até 1970, mas é sempre oportuno acrescentar informações e imagens, além de estabelecer a ligação entre diferentes documentos eletrônicos.

Outra abordagem para demonstrar o valor de rememoração poderia ser feita a partir da análise da representação do Monroe em determinados contextos – como efígie para as notas de 200 mil réis<sup>44</sup>; selos postais, de 200 e 2000 réis, emitidos em 1937; e cartões postais (AGUIAR, 1976, p.9). Devem ser levados em conta também os mapas do centro do Rio, de forma que o conjunto permita traçar o perfil simbólico do edifício, principalmente no que se refere ao seu papel como representação dos emergentes valores republicanos.

---

<sup>43</sup> No original: “This was not the first time that Colonel Aguiar presented to the United States a structure of unusual excellence. At the World’s Fair in 1893 Brazil was represented by a pavilion which also attested the taste and originality of the architect”

<sup>44</sup> Em duas emissões, 1919 e 1925, totalizando 10 milhões de cédulas que circularam durante 36 anos



Selos da década de 20 (MEUCCI, c. 2000)



Postal com carimbo de 1921  
(<http://www.almacarioca.com.br>)



Postal s.d. (<http://www.almacarioca.com.br>)



### 3.3.4 Valor de uso



Exposição sobre o café (BENNITT, 1905, p.202).



"Era um edifício muito bonito, mas dentro só tinha café."

**Figura 40 - A exposição original, em Saint Louis, e um comentário em cartão postal. Imagens cedidas pela Saint Louis Public Library.**

O valor de uso, no momento da demolição, era, de fato, mínimo: por um lado, usos residuais do Senado, servindo para o encontro de senadores de passagem pelo Rio; por outro, a utilização pelo Estado Maior das Forças Armadas, de forma provavelmente pouco intensa, se levamos em conta justamente que as Forças Armadas tinham importância suficiente em 1976 para impedir a demolição, caso necessitassem de fato daquele espaço. No entanto, uma análise das atribuições passadas do edifício revela a sua grande versatilidade. Em seus primeiros tempos, funcionava como palácio de exposições e convenções da cidade, cumprindo também o papel de uma espécie de salão de festas, abrigando formaturas e chás dançantes para a sociedade carioca. De acordo com Castro (1926), Brenna (1985) e Aguiar (1976) – com informações adicionais do site do Senado –, traçamos a seguinte cronologia da utilização do edifício:

02/06/1903 – o Congresso Nacional aprova crédito de 1.100, p.000\$000, ouro, para participação na Exposição, incluindo a construção do pavilhão, propaganda, transporte, pessoal e outros. A comissão foi chefiada pelo engenheiro militar general de Brigada Marcellino de Souza Aguiar, responsável pelo projeto. Foi planejado para ser trazido de volta, e reconstruído na Capital Federal, conforme desejo manifestado pelo ministro da Viação Dr. Lauro Severiano Müller.

30/04/1904 – abertura da Exposição em Saint Louis.

24/05/1904 – inauguração do pavilhão brasileiro.

26/11/1904 (presumido) – recepção para o presidente dos EUA Theodore Roosevelt e sua comitiva.

19/11/1905 – lançamento da pedra fundamental da reconstrução do edifício na Avenida Central.

23/06/1906 – Inauguração do edifício, com o início a 3ª Conferência Pan-Americana, para a qual foi apressada a construção do Palácio – e que, com isso, tornou-se o primeiro edifício público da Avenida a ser terminado –, presidida provisoriamente pelo Barão do Rio Branco, e depois por Joaquim Nabuco.

02/08/1906 – o Barão do Rio Branco propõe nomear o edifício como Palácio Monroe. Sobre o discurso de Joaquim Nabuco: “Teve, assim, do alto da presidência, o ensejo de preconizar que a obra da Conferência era uma obra de inteira solidariedade americana, e que viriam concorrer para o progresso do continente, dentro da harmonia e da paz.” (CASTRO, 1926, p.29)
27/08/1906 – término do Congresso.
02/07/1907 – entrega de medalhas e diplomas aos expositores brasileiros do certame internacional de Saint Louis, EUA.
26/09 a 11/10/1907 – seis palestras com o sociólogo e historiador italiano Guilherme Ferrero.
28/11/1907 – confraternização intelectual Brasil-França-Itália, com Olavo Bilac, Charles Richet e Henrique Ferri, presidida pelo Barão do Rio Branco.
20/01/1908 – banquete para a oficialidade da esquadra americana.
02/08 a 08/08/1909 – 4º Congresso Médico Latino-Americano, com abertura no Teatro Municipal.
11/08 a 14/08/1910 – Convenção Nacional da Associação Cristã de Moços.
1910 – festas no Monroe:
09/07/1910 – baile em benefício do Monumento à Virgem Imaculada.
23/08/1910 – chá dançante da ABI para jornalistas argentinos.
14/09/1910 – aniversário do ministro da Viação, dr. Francisco Sá, organizado por, entre outros, Paulo de Frontin
10/1910 – baile para Hermes da Fonseca e baila para o Almirante Alexandrino de Alencar.
11/1910 – festa para o Ministro da Justiça, o professor de Direito Dr. Esmeraldino Bandeira e banquete para o deputado federal pela Bahia José Joaquim Seabra.
08 e 09/03/1911 – velório do ataúde do Dr. Germano Hasslocher, falecido em 09/02/1911, em Milão.
1911 – durante algumas semanas, funcionou ali o Ministério da Viação, com o ministro J. J. Seabra, por conta de obras no edifício do Ministério.
26/06/1912 – Congresso pela cultura jurídica das nações americanas.
07 a 15/11/1912 – 4º Congresso operário brasileiro, idealizado e presidido pelo 1º tenente Mario Hermes, deputado federal pela Bahia <sup>45</sup> .

<sup>45</sup> “Desse democrático certame saíram as bases para a constituição da Confederação Brasileira do Trabalho, tendo por objetivo supremo promover os meios efficazes de constante melhoramento das condições economicas sociaes, intellectuaes e moraes do proletariado. (...) Entre os principaes [pontos capitaes do programa], é para salientar o que se refere á redução do horario de trabalho a oito horas por dia; descanso semanal obrigatorio para todas as categorias de operarios e trabalhadores; indemnização ás victimas dos sinistros no trabalho; regulamentação do trabalho nas fabricas, limitação do trabalho das mulheres e menores, prohibição absoluta do trabalho nas fábricas ás crianças inferiores a quatorze annos de idade; seguro obrigatorio (com participação nas despesas do estado dos patrões e dos operarios e trabalhadores) para indemnizar os proletarios nos casos de doença e de desocupação forçada, e para lhes dar pensões na velhice, e nos casos de invalidez para o trabalho; e substituição do contracto collectivo ao contracto individual de trabalho.” (CASTRO, 1926, p.38) [grafia original]

29/12/1912 – formatura dos doutores em Medicina, incluindo recepção e baile após a colação.
16/08/1913 – Recepção para o ministro das Relações Exteriores, dr. Lauro Müller, de volta dos EUA.
31/08/1914 – proposta de mudança da Câmara dos Deputados da Cadeia Velha para o Palácio Monroe. As reclamações contra o edifício da Cadeia fizeram com que se pedisse a um engenheiro de um dos ministérios que vistoriasse o prédio. O laudo, ainda que deixe claro que o edifício não estava em ruínas, não garante a solidez do mesmo para o bom funcionamento dos trabalhos. A última sessão na Cadeia Velha foi em 02/09.
12/09/1914 – primeira sessão da Câmara no Monroe.
20/09/1920 – recepção para o rei Alberto I da Bélgica.
08/06/1921 – Convenção Nacional para escolha dos candidatos à chefia da Nação.
06/1922 – Criada a Comissão Executiva do Centenário da Independência, de par com os serviços da Exposição Internacional. O edifício sediou as reuniões da Comissão durante toda a Exposição.
18/06/1922 – transferência da Câmara dos Deputados para a Biblioteca Nacional.
15/11/1922 – encerramento dos trabalhos da Comissão Executiva. A Comissão da Exposição seguiu até 09/1923, encerramento da Exposição.
30/06/1923 – autorização para as obras de adaptação do edifício para receber o Senado.
27/04/1925 – inauguração da obra <sup>46</sup> .
12/09/1925 – Convenção Nacional.
1930 – Após o golpe de Estado de Getúlio Vargas, o edifício abrigou o Departamento de Imprensa e Propaganda.
1934 – O Monroe volta a ser Senado, com a restauração do regime democrático e a promulgação da Carta de 1934.
1937 – Após o golpe de Estado de Getúlio Vargas e Eurico Gaspar Dutra, o Senado é fechado e o edifício passou a abrigar o Ministério da Justiça, o Departamento de Imprensa e Propaganda, o Departamento da Ordem Política e Social e a Hora do Brasil.
1945 – Nova ocupação pelo Senado, após o fim do Estado Novo.
21/04/1960 – Com a mudança do Senado para Brasília, passa a funcionar ali uma representação do Senado no Rio de Janeiro (incluindo a Biblioteca do Senado), além do Estado Maior das Forças Armadas.
29/4/1975 – Extinção da representação do Senado no Rio de Janeiro.
1976 – demolido por conta das obras do Metrô na Cinelândia.

<sup>46</sup> “Do novo edificio se depreende esta divisão: pavimento térreo, em que se encontra a Portaria, sala de chapéus, Archivo, Correio e Telegrapho; primeiro pavimento, com dois terraços lateraes, no qual se encontram o hall de entrada, a Secretaria, o Gabinete do director e vice-director da Secretaria, as salas destinadas ás diversas commissões, salão nobre e a Bibliotheca; no segundo pavimento: a grande sala das sessões do Senado, gabinete do vice-presidente da Republica e vice-presidente do Senado, gabinetes dos secretarios do Senado, e salas de leitura, café e para os senadores. Há sobre o edificio um amplo terraço. Tem-se accesso a todos os pavimentos, por meio dos tres elevadores.” (CASTO, 1926, p.42)





Em Saint Louis, 1º andar (BENNIT et al., 1904, p.201)



Em Saint Louis, 2º andar (BENNIT et al., 1904, p.200)



Na Avenida Central (Arquivo da Câmara dos Deputados apud MEUCCI, c. 2000)



Arquivo da Câmara dos Deputados

**Figura 41 - Algumas das raras fotografias do interior do edifício.**

A reconstrução traria um pavilhão de exposições para o Rio de Janeiro; estritamente por este aspecto, é de se questionar se a cidade tem essa precisão. Projetar um hiperdocumento sobre o Monroe responde ao uso didático do edifício, sem que se tenha que pensar em outras atribuições.

Inicialmente, apontamos para o vazio urbano como um dos elementos-chave para a representação. Daí a demanda por uma análise do contexto urbano, para entender esse vazio. Além disso, se, em qualquer patrimônio, é essencial entender o porquê de sua preservação, no caso de um edifício não mais existente, temos que justificar a necessidade de sua representação simultaneamente às razões de seu desaparecimento. Finalmente, pelo histórico, depreendemos que as funções sociais e políticas exercidas no edifício são elementos de importância na sua integração com a cidade; a sua participação em duas Exposições Internacionais também é algo a ser destacado.



**Figura 42 - Valor de uso da área, nos dias atuais: praça – com o maior chafariz do Rio de Janeiro – e estacionamento. Acervo próprio.**

O valor de uso em um hiperdocumento é traduzido, primeiro, nas informações práticas, do tipo: que instituições funcionam ali, quais os horários de funcionamento, como chegar, ou quais os serviços disponíveis. No entanto, podemos – e devemos, em se tratando de um edifício demolido, e portanto tem um uso ainda mais indefinido, para não dizer inexistente, se desconsiderarmos a esfera memorial – definir o uso do hiperdocumento em si. Aqui entram, portanto, questões como: público-alvo, tipo de mídia, distribuição, programas utilizados, e outras tantas questões também de fundo prático. Além disso, vimos anteriormente que a informação digital tende a ter maiores chances de se mobilizar os recursos necessários para sua compatibilização com as novas versões de computadores e programas na medida que é mais requisitada.

No caso do Palácio Monroe, devemos observar o seguinte: o aplicativo deverá atingir o público leigo e os profissionais de arquitetura e patrimônio. Não consideramos necessário, no entanto, estabelecer níveis de aprofundamento nos temas – as informações sobre o Monroe não deverão ser de natureza tão técnica assim –, mas sim seções que interessam apenas aos profissionais da área, como o já mencionado fórum ou lista de discussão. A opção inicial pela Internet deve-se à origem acadêmica deste trabalho, que preconiza o acesso à informação – embora mais recursos possam ser

satisfatoriamente empregados em um aplicativo baseado em CD-ROM. Por outro lado, é fruto também da necessidade de encarar tal aplicativo como uma obra aberta, passível de atualizações, porque será construída e mantida ao longo do tempo, uma vez que deverá ser repositório de informações, que poderão surgir, e ser incorporadas, a qualquer momento. Talvez o exemplo dos blogs<sup>47</sup> seja o mais próximo desse tipo de escritura intermitente.

### **3.3.5 Valor estético**

Vimos que principalmente os valores estéticos e artísticos são dependentes das mudanças operadas nas sociedades, portanto os mais sujeitos a mudanças eles próprios; o que é particularmente mais relevante em uma sociedade apreciadora da moda e das mudanças. A vontade artística hodierna (apenas para evitar as associações entre moderna e modernista), qual seria?

O valor de arte, no seu aspecto de valor de novidade, certamente estava degradado porque a obra nem se encontrava no estado original, nem estava bem conservada – conforme vimos ao proceder à análise do valor de antigüidade. Quanto ao valor artístico relativo, o ecletismo tende a ser reabilitado como estilo importante para a formação da arquitetura nacional; além disso, cresce na nossa sociedade a consciência da preservação, especialmente das edificações pré-modernas e nos centros históricos das cidades. Ou seja, a partir da própria retórica da perda, poder-se-ia usar o edifício como ponto de partida para a salvaguarda de outras obras do mesmo período – ou como marco teórico para a demolição de outras tantas.

Nesse sentido, aliás, inclusive encontra-se um elemento chave para compreender as razões de demolição: o edifício não se encontrava em consonância com a vontade artística moderna (no caso, modernista), e a oposição ao que ele representava, no campo estético, era uma posição necessária para o estabelecimento da nova arquitetura tanto quanto a valorização do barroco e do colonial.

### **O entorno compreendido como valor estético**

---

<sup>47</sup> Os blogs (contração de weblogs) são sites na Internet semelhantes a diários públicos. Estão se popularizando porque têm uma atualização muito mais simples que os sites normais, mas comportam menos recursos. Para textos e poucas imagens, no entanto, são muito mais ágeis. Na verdade, os serviços de blogs tratam basicamente da automação do processo de editoração e publicação em HTML na internet.

Os valores de Riegl não contemplam explicitamente a questão do tecido urbano, também uma preocupação crescente nos princípios de preservação a que assistimos. No entanto, podem ser enquadrados como vontade artística moderna, e a preservação do entorno como parte do valor artístico relativo. Seja por isso, seja por considerarmos a evolução do conceito de patrimônio urbano (CHOAY, 2001; STROVEL, 1991), concluímos que a presença do edifício na Cinelândia cumpria um papel para a composição da praça, um valor urbanístico específico ligado inclusive ao valor dela para a cidade. Seria útil comparar as diferenças entre o fechamento da praça com o Monroe, com outro tipo de edificação e a situação atual, com o vazio.

Em 1906, quando o Monroe foi reconstruído na então nascente Avenida Central, seu papel era compor com o Obelisco o fechamento da Avenida. A demolição do Convento da Ajuda permitiu que esse fechamento fosse feito por meio da Praça Marechal Floriano, uma composição ainda mais forte, formada pelo Teatro Municipal, pelo Museu Nacional de Belas Artes pela Biblioteca Nacional, pelo Palácio Monroe e pela Assembléia Legislativa. Não podemos dissociar o apuro estético de tais edifícios com o fato de serem públicos, e, mais do que isso, equipamentos urbanos da maior importância para a Capital Federal de então. Temos, portanto, próximo ao local de fundação da cidade, uma praça verdadeiramente pública, centro político que não tardaria a ser também centro de lazer – e de vida social – graças aos cinemas que ali se instalariam lhe valendo a denominação de Cinelândia.

A construção desses edifício representa também o segundo momento estético da presença do Monroe, pois elevaram o gabarito imediato e a morfologia da praça. A graciosidade de um edifício isolado e relativamente pequeno como o Monroe ficou decididamente fora de escala.



Palácio Monroe c. 1906 (<http://www.almacarioca.com.br>)



1910 (MÄXIMO, 1997)



LAURD-PROURB/FAU-UFRJ



LAURD-PROURB/FAU-UFRJ

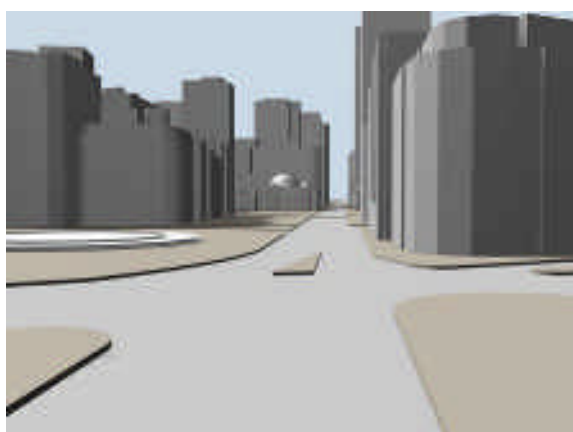


(Prefeitura do Distrito Federal, 1922)


<http://www.camara.rj.gov.br/acamara/histarte/histpalac.html>




Cinelândia (c. 1960)

<http://www.almacarioca.com.br>

Modelagens cedidas pelo LAURD-PROURB/FAU-UFRJ

**Figura 43 - Diferentes relações entre o Palácio e o entorno.**

O valor estético pode ser transposto para o hiperdocumento através dos recursos de imersão, de modo semelhante ao preconizado para o valor de antigüidade – embora aqui o passeio virtual interno fosse ainda mais necessário. Outro caminho ainda se apresenta: a criação de ensaios visuais com o intuito de ressaltar determinados detalhes do edifício – e, acrescentaríamos, ensaios sobre o próprio estilo eclético, com outros edifícios, já que novas imagens do Monroe só podem ser produzidas a partir das já existentes. A transposição para o hiperdocumento do valor estético diz respeito também ao desenho da interface. Esta deve não apenas refletir em termos gráficos o assunto tratado, conforme as tendências de design atuais, mas também o tipo de interação do usuário deve ser pensado de forma a se adequar ao tema. Como criação artística, esse design normalmente emerge da observação da iconografia disponível sobre o assunto. Quanto aos modos de interagir, provém da análise dos assuntos abordados. Ao que já está prescrito para essa interação, podemos acrescentar ainda estudos sobre a composição do prédio em termos volumétricos e de fachadas, na mesma linha seguida no aplicativo sobre o Ministério da Educação para os projetos do concurso.

### 3.4 Diretrizes para a formulação da interface

Examinamos os valores que podem ser representados pelo Monroe, e a contrapartida destes nos hiperdocumentos. Resta considerar as partes requeridas como um conjunto subordinado a uma interface principal. As partes, na ordem que apareceram no item anterior, embora não necessariamente na ordem do site, mas já nomeadas, são:

- Monroe Hoje - Simulação fotográfica da presença do Monroe hoje - entre outras coisas, para observar quanto da vista para o mar e para o Pão de Açúcar estava realmente comprometido pelo edifício;
- Interseção da História – Ensaio:
- O estilo eclético – ensaio essencialmente iconográfico sobre o ecletismo no Rio de Janeiro;
- A obra de Souza Aguiar – inventário iconográfico das obras do arquiteto do Monroe, comentadas em seu conjunto;
- O pavilhão de duas Exposições – ensaio sobre o Palácio em 1904, nos EUA, e em 1922, no Brasil, comentando o papel de então das Exposições;
- A Praça Marechal Floriano – evolução da praça no tempo, através de maquete eletrônica;
- O Senado, a Câmara e as Convenções – análise dos usos do Palácio;
- A Avenida Central – ensaio sobre o projeto republicano e a remodelagem da cidade;
- Debatendo o patrimônio – Lista de discussão ou quadro de mensagens para debater as estratégias de preservação brasileiras.
- Iconografia – Ensaio visuais com o intuito de ressaltar determinados detalhes do edifício. Como o estilo eclético já estará coberto nos ensaios, consideramos melhor dedicar uma seção à iconografia sobre o edifício, um “álbum de fotografias” devidamente comentadas e referenciadas para pesquisadores.
- Estudos sobre a composição do prédio em termos volumétricos e de fachadas.
- Passeio Virtual – Passeio virtual no interior do edifício.
- Referências – referências bibliográficas e de sites relacionados.

- Dissertação – acesso a esta dissertação on-line.

Estes diferentes elementos deverão ser visual e funcionalmente unificados na interface principal. No entanto, a adequada definição de uma interface deve ser feita após a avaliação do conjunto das informações disponíveis. Exemplificando: de nada adianta basear a interface na navegação espacial por uma maquete eletrônica se não há meios de produzi-la com precisão necessária para o período de tempo e recorte espacial propostos.

No entanto, para permitir que o conteúdo possa ser publicado – em caráter provisório, mas certamente útil para a comunidade científica – após a fase de processamento do material, sem ter que esperar pela elaboração da interface definitiva – que por sua vez implica ainda em reprocessamento do material segundo as exigências dessa interface –, sugeriríamos inicialmente a publicação parcial e contínua através de uma estrutura simples do tipo árvore, em HTML. Esta poderá se constituir no protótipo de um hiperdocumento mais complexo, mas já permitiria acesso aos textos, imagens, e mesmo a algumas animações que venham a ser produzidas em formato “.swf”<sup>48</sup>, por exemplo. O endereço do site, por razões de ordem prática e acadêmica, seria URL: <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>. Além de se caracterizar como uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, e de ser um endereço que facilita a manutenção e as atualizações, a hospedagem dentro do servidor do PROURB é um dos elementos que conferem credibilidade às informações contidas no site.

Dessa forma, seria viabilizada a produção e a manutenção de uma versão simplificada do hiperdocumento, numa escala e velocidade administráveis para uma equipe reduzida. Caso haja interesse posterior, o conteúdo pode ser reaproveitado e expandido para atender a uma abordagem mais ambiciosa.

A estrutura em árvore, com um menu principal acessando páginas independentes – mas que obedecem a um mesmo estilo de apresentação, através das folhas de estilo –, foi escolhida para permitir fácil atualização e expansão. Como seria útil que as páginas pudessem ser acessadas isoladamente, recomendamos que contem com um rodapé com acesso à página principal e às páginas institucionais – por exemplo, caso fosse produzido na mesma instituição desta dissertação, ligações para as páginas da UFRJ, da FAU e do PROURB.

---

<sup>48</sup> A extensão .swf corresponde aos arquivos produzidos principalmente, mas não apenas, pelo programa de animação vetorial Macromedia Flash. É um dos plug-ins atualmente mais populares nos navegadores.



Nos parece que o mais recomendado seria que o menu principal fosse desenvolvido em formato “.swf”, no sentido de permitir a fácil expansão. Logo abaixo, poderiam estar o contador de visitas, a data da última atualização, a seção atualizada por último e o botão de contato com o webmaster, ou responsável pelo site. Além disso, recomendamos para tal protótipo contar com um sistema para exibição de imagens referenciadas em seqüência, com listas geradas a partir de banco de dados, também visando à fácil alimentação. As imagens ilustrativas das páginas isoladas também podem se beneficiar do banco de imagens, apesar de necessitarem de inserção manual das informações. O quadro de mensagens poderia ser implementado a partir de algum serviço gratuito, por exemplo, o “Boardhost”<sup>49</sup>.

O desenho geral da interface, seguindo o mesmo princípio da navegação, não deveria ser demasiado elaborado, precisamente para não caracterizar o site como produto acabado, mas em construção. Não esqueçamos que sua finalidade principal seria justamente permitir a publicação parcial da pesquisa – parcial no sentido de carente de elaboração formal e de interação, e também de conteúdo feito e testado em módulos. Reiteramos que, uma vez completado o trabalho de pesquisa e de elaboração referentes ao hiperdocumento final, suas partes já publicadas poderiam ser reaproveitadas. Além disso, a simplicidade do desenho e a modulação visam a facilitar a expansão e modificação do trabalho.

O sistema aqui descrito foi pensado para ser de fácil alimentação e fácil acesso aos usuários – o que não significa que precise ser limitado a pouca técnica, apenas que ela não é vital para a publicação – de maneira a permitir seu crescimento ao longo do tempo sem demandar esforços além da capacidade de autoria normalmente encontrada em grupos de pesquisa. O desenvolvimento desse tipo de sistema é importante para facilitar a publicação de trabalhos acadêmicos na Internet que permitam o aproveitamento das tecnologias disponíveis sem implicar no domínio das mesmas. Ou seja, o fato de não se ser versado nelas ou de não se dispor do tempo e recursos necessários para construir aplicativos específicos não deve impedir a publicação em si, nem o eventual aproveitamento de um desses recursos em algum momento. Mais ainda, deve poder permitir o posterior desenvolvimento de um hiperdocumento mais elaborado com o mínimo de adaptações e retrabalho. Por outro lado, mesmo com todas as

---

<sup>49</sup> URL: <http://www.boardhost.com>

possibilidades de crescimento posterior do site, é preciso escapar à tentação enciclopedista e estabelecer os limites do trabalho:

A rede de vínculos entre idéias não é uma característica exclusiva do meio digital ou da hipermídia. A rede é criada a partir de vínculos entre idéias. Ao olhar para um edifício podemos enfatizar suas relações geométricas, seu valor histórico, os hábitos ou cultura de seus habitantes, as técnicas envolvidas em sua construção, sua relação com a cidade, e em qualquer uma destas alternativas teremos uma rede infinita de idéias e um número infinito de vínculos entre elas. Quando se pretende construir um aplicativo hipermídia, é necessário considerar as limitações da produção e estabelecer recortes. (BUENO, 2001, p.132)

## Capítulo 4 - Conclusões

*“Coringa: Foi assim que aconteceu comigo, sabe... Bem, eu não tenho certeza absoluta... Algumas vezes eu lembro de um jeito. Outras vezes, de outro...”*

*Coringa: Se vou ter um passado, prefiro que seja de múltipla escolha!”*

*Alan Moore, “A Piada Mortal”*

Se, como afirma Jeudy (1998), o patrimônio é um “trabalho de luto” (travail de deuil), a representação do Monroe sob a forma de hiperdocumento tem o objetivo de elaborar este luto, para que os usuários, em especial os que moram no Rio de Janeiro, conheçam o significado do vazio deixado pelo edifício e os processos da sua demolição. Com isso, espera-se, terão uma compreensão maior dos processos de edificação da cidade, e, por conseguinte, maior sensibilidade para interferir em seu destino.

Esse trabalho se propôs a estudar o conceito de patrimônio urbano, entendendo que o significado do patrimônio e das edificações que ele abrange está subordinado à sociedade em que se insere. Defende ainda que a lista de patrimônios que a cidade quer para si depende, em muito, das histórias conhecidas a seu respeito. E que essas histórias, de múltiplas vozes e abordagens, podem ser melhor mostradas através de hiperdocumentos.

Assim, buscamos analisar um edifício com várias características que em princípio o fariam ser classificado como patrimônio, e, no entanto, foi demolido: o Palácio Monroe. A seguir, propusemos a elaboração de um hiperdocumento sobre esta “exceção” nada excepcional à regra – no sentido que está longe de ser o único reconhecido monumento que desapareceu no Brasil –, para colaborar com o debate sobre aquilo que desejamos preservar. Saber preservar é, também, saber demolir.

O patrimônio urbano, como já dissemos, é composto pelos bens herdados pela cidade, ou o conjunto de bens de valor para a população de uma cidade. Entendemos que cabe ao urbanista zelar pelos valores urbanos, dentre os quais os bens culturais. Os habitantes das cidades – e também os visitantes – fazem de algumas edificações, principalmente públicas, alegorias, incorporações de idéias abstratas sobre essas cidades, quando não uma representação da cidade mesma. Esses valores e idéias vão se alterando conforme os valores culturais e o tempo, como também mudam os edifícios escolhidos para simbolizá-las. Esse processo é parte dos atributos da cidade, ser meio de comunicação entre seus habitantes, comunicação de poder, riqueza, segurança, medo, ou a mensagem que mais for preciso transmitir. Mas é sempre uma escolha, e portanto também é da ordem da política essa comunicação.

Trabalhamos a partir dos valores de patrimônio assinalados por Riegl (1984), já que os entendemos como sensíveis a essas alterações. Por exemplo, o valor de antigüidade, nos dias de hoje, está associado às construções pré-modernistas, diferentemente do que ocorria em 1903 – e, no entanto, já algumas pessoas consideram também construções modernistas como antigas. O que não se altera, com relação ao valor, é a marca da passagem do tempo e a capacidade de evocar outro período. Similarmente, o valor histórico-documental é adaptado conforme a necessidade, ou melhor, a versão da história disponível. Além disso, através dele se justificaram as primeiras manifestações pela conservação do patrimônio, ou seja, pela conservação de objetos de estudo. O valor de rememoração intencional, por intencional, é sempre fruto de negociações que se alteram em cada período sobre as mensagens associadas ao edifício. Mesmo o valor de uso é influenciado por fatores subjetivos, por exemplo, transformando zonas portuárias em pólos culturais e comerciais, mudanças impensáveis em outros momentos históricos. Dentro do valor estético, subjetivo por natureza, mesmo o valor de novidade – o aspecto integral da obra – altera-se conforme o entendimento do que seja integral: por exemplo, a Fundação Progresso, na Lapa, no Rio de Janeiro, precisou de reformas para atrair um público que permita sua integração plena na dinâmica da cidade.

A questão da autenticidade, para onde nossa sociedade parece ter deslocado suas preocupações com o sagrado, é premente mesmo num mundo dito de aparências. Por maior gosto que se tenha pelos parques temáticos e pela cenografia, ninguém parece disposto a consumir desavisadamente uma coisa pela outra. Há, entretanto, margem para

negociação, e muitos consentem em usufruir plenamente de uma reconstrução se a sentirem como correta ou exata – um grau de satisfação absolutamente subjetivo. Mas a autenticidade de um edifício não o tira do curso do tempo e da vida cotidiana, e ele sofre os efeitos de ambos, e continuará autêntico mesmo que diferente do original.

Enfim, a atualização dos valores do patrimônio tem uma forte relação com a noção da identidade de uma comunidade, a construção de uma narrativa comum a seus membros. É o patrimônio urbano que ilustra e permite vivenciar essa narrativa, para o habitante da cidade. A supressão, revalorização ou mesmo a construção deliberada de um edifício desse conjunto revisa toda a narrativa, e refunda essa identidade.

Vimos também como o conceito de hiperdocumentos, narrativas em rede, pode ser aplicado ao próprio patrimônio, cuja inscrição em várias narrativas contribui para sua valorização. Aprofundamos o conhecimento sobre hiperdocumentos eletrônicos, reconhecendo algumas especializações de estruturas narrativas que poderão servir para orientar futuros trabalhos em computação. Sabemos que os hiperdocumentos não são uma novidade, quando considerados em termos de organização da informação, mas que sua encarnação eletrônica traz mudanças conceituais importantes, concentrando os deslocamentos de um para outro tema ou abordagem no mesmo ponto do espaço, estimulando o leitor a ver partes muito distintas como um todo coeso.

Já dissemos que os edifícios do patrimônio urbano, por sua múltipla inserção cultural – objetos de arte, documentos da política urbana, representantes da história da arquitetura –, necessitam de múltiplas abordagens para a compreensão de seu significado como patrimônio – e também para efeito de comparação entre si. A utilização de narrativas digitais também é útil por induzir à reinterpretação do patrimônio. São os hiperdocumentos a única forma de representar múltiplas abordagens, ou de induzir à reinterpretação? Seguramente que não. No entanto, sem dúvida, estão entre as mais apropriadas, por estimularem que essas abordagens sejam compreendidas como partes complementares, interligadas, de um todo.

O que buscamos com esse trabalho foi consolidar uma metodologia de elaboração de hiperdocumentos para o patrimônio que ajudasse a valorizá-lo. Paratanto, buscamos primeiro entender de que ordem são os valores atribuídos ao patrimônio. Em seguida, buscamos analisar os hiperdocumentos sobre o tema, depurando algumas de suas estruturas narrativas. Com esse aprofundamento, foi possível estruturar um hiperdocumento para o Palácio Monroe, ele próprio um caso discutível de patrimônio,

cuja função narrativa para a cidade do Rio de Janeiro ainda demanda esclarecimentos. E aí reside a importância de representações adicionais desse edifício, uma vez que o próprio já foi demolido, mas sua presença persiste de várias formas entre os cariocas.

Em busca da resposta para o que leva um edifício a ser considerado como patrimônio, examinamos diferentes valores de patrimônio que permitem entender a diversidade de edificações com essa denominação – e delinear políticas de preservação específicas, de acordo com o que o edifício representa. Por outro lado, a avaliação dos valores de um patrimônio evita uma classificação rígida, levando em conta a complexidade e nuances das conexões da edificação com a comunidade, e permite absorver as mudanças que o tempo traz a toda sociedade.

E que valores são postos em evidência pelo Monroe, de modo a justificar, se não a sua preservação, ao menos a sua rememoração (e sua eventual reconstrução)? Em primeiro lugar, a celebração da arte e da arquitetura nacionais, e de um de seus arquitetos, o coronel Souza Aguiar. Já são idos os tempos combativos da arquitetura modernista, nos quais era necessário que os herdeiros das tradições ecléticas as enfrentassem titanicamente – ou edipianamente –, e se sublevassem para construir uma expressão própria. Hoje, após um período em que os preceitos modernistas também já foram celebrados e questionados pelas gerações que os seguiram, podem acomodar-se ao lado do ecletismo na história e ambos servirem de guias para o porvir.

Também a inserção urbana do Monroe deve ser considerada. O edifício é um símbolo de uma estratégia bem definida para a cidade do Rio de Janeiro, incluindo a mudança de imagem da cidade, da qual a Avenida Central é o maior exemplo, e o Monroe, um de seus primeiros componentes planejados: uma estratégia que poderíamos chamar de inserção na modernidade.

Mais do que isso, o edifício tornou-se também símbolo da emergente República, junto com outros equipamentos urbanos então instalados no Rio de Janeiro. Seu uso como Senado, o mais duradouro, foi tão marcante que parece ter evitado que o “Senadinho” fosse utilizado para outros fins, após a construção de Brasília: poucos se lembram dele como um edifício do Exército. Por outro lado, a ligação com essa mesma República dá interessantes pistas quanto à sua demolição, em lugar da cessão do edifício para outros fins, ou seja: nova estratégia deliberada de reposicionamento de imagem, dessa vez para minimizar o papel do Rio de Janeiro como Capital Federal de outros tempos, mas que ainda entrava em conflito com Brasília.

A demolição do edifício, em 1976, nos remete às responsabilidades e escolhas relacionadas ao patrimônio – e, em última análise, ao projeto político da sociedade. É um estado de escolhas permanente, no qual a cada momento decidimos o que deve ser preservado e o que não nos diz tanto assim: se consideramos que determinada demolição não corresponde a esse projeto, ou não compreendemos o projeto, ou o sistema de representatividade política é imperfeito – assim funciona a democracia. Mas manter as duas perspectivas em funcionamento é o que permite corrigir a nós próprios, ao projeto e à democracia. No contexto de revalorização da Cinelândia, espaço urbano na área central do Rio de Janeiro, onde o Palácio Monroe se localizava, e esse é um projeto de nossa sociedade e de nosso tempo, é sempre bem vindo o aumento de informação sobre os edifícios que a compõem e compuseram.

Em se tratando das prescrições de preservação relacionadas ao Palácio Monroe, vimos que a reconstrução não traria o edifício de volta na maior parte dos seus aspectos, ou seja, não restauraria seus valores, mesmo utilizando a estrutura metálica original e localizando suas partes vendidas a terceiros. Na verdade, seria um feito de nosso tempo, um novo monumento, celebrando nossa capacidade de reedificar e representando o desejo de corrigir o passado – além de proporcionar um fechamento mais pregnante que o atual, que conta apenas com o Obelisco, à perspectiva da Avenida Rio Branco.

Note-se que, conquanto mesmo a Prefeitura tenha cogitado a reconstrução, o uso que seria dado ao prédio foi considerado uma questão secundária. Também não foi aventada a reconstrução do Palácio Monroe em outro lugar – não seria inédito para ele que não seu local “original” na Cinelândia. Essas duas observações apenas evidenciam sua ligação formal e morfológica do edifício com o seu entorno. Mostram a importância da vivência do espaço como experiência única e insubstituível. Argumentamos, por outro lado, que os hiperdocumentos, com as demais formas de narrativa, complementam a percepção desse espaço. De outra forma: hiperdocumentos são narrativas, não o fato em si; não o substituem, mas mantêm certa independência em relação a ele, permitindo seu conhecimento mesmo à distância.

Os valores de patrimônio que estariam associados ao Palácio Monroe reconstruído justificam a mobilização de recursos requerida para a reconstrução? Neste estudo, nos concentramos na primeira parte dessa questão, ou seja, quais os valores de patrimônio associados ao Palácio Monroe. Quanto e quais recursos seriam mobilizados, e a própria confrontação com os valores de patrimônio, para efetivamente decidir a

questão, demandaria análises de custos e uma discussão entre os diversos agentes da sociedade. Pois, ao fim e ao cabo, tratar-se-á de questão de vontade, para a qual só podemos contribuir, como acadêmicos, clarificando as razões e fortalecendo as argumentações. Os hiperdocumentos podem contribuir para subsidiar uma decisão dessa natureza precisamente pela construção e difusão de conhecimento a respeito do edifício.

Na verdade, notamos que a não autenticidade de uma eventual reconstrução é o que mais preocupa as pessoas. Parece tratar-se, no entanto, de uma pista falsa. É óbvio que uma reconstrução, por acurada que fosse, não seria o mesmo Palácio Monroe que serviu de Senado. Mas o Palácio Monroe que serviu de Senado não era aquele que estava na abertura da Avenida Central. Nem o da Exposição de 22. Nem o de 1904. A preocupação deveria ser com o que ele representou; e com o que gostaríamos que representasse hoje.

Em primeiro lugar, seus atributos estéticos principais poderiam ser recuperados, fazendo com que a experiência espacial fosse bastante satisfatória. Por outro lado, o Palácio Monroe redivivo poderia representar todos os Monroes do passado – inclusive o Monroe da demolição.

Poderia ser um símbolo de uma cidade que ajusta contas com o passado, que busca aprender com ele, e reparar seus erros. Não se trata aqui de defender a sua reconstrução, já que outras edificações poderiam ser utilizadas para simbolizar isso – mas de assegurar que ela possa ser feita dentro de uma narrativa coerente. Recuperar o Monroe em nome de uma nostalgia do Rio de Janeiro como Capital Federal pode ser sintoma de uma cidade que se recusa a olhar para frente e mudar.

Finalmente, esta dissertação proporciona, desde já, um ou dois pós-escritos: um diz respeito ao fato de que a reconstrução do Palácio Monroe, como réplica ou como lembrança, tem discretamente voltado à baila, demonstrando que o edifício ainda tem lugar na memória da cidade. O outro, mais específico, é o site sobre o Palácio Monroe, objeto de especulação deste trabalho: parece que o seu mero delineamento no terceiro capítulo, bem como a necessidade de divulgar as informações sobre o tema, geraram suficiente expectativa para justificar a produção do hiperdocumento. Ele estará disponível em <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>, e esperamos que possa ser constantemente atualizado, incrementando o conhecimento disponível a respeito do edifício e o debate sobre as nossas escolhas patrimoniais na cidade.



# Referências

## Patrimônio

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ:MinC/IPHAN, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUDRERIE, Dominique. *La notion et la protection du patrimoine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. São Paulo: Artes&Ofícios, 2002.

BERGEIJK, Herman van; MACEL, Otakar. *Birkäuser architectural guide Belgium, the Netherlands, Luxembourg*. Basel; Berlim; Boston: Birkäuser, 1998.

CAMPELLO, Glauco. Patrimônio e Cidade, Cidade e Patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. IPHAN, 1994. n. 23-Cidade, p.117-125.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ:MinC/IPHAN, 2000.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume:FAPESP, 1997.

GARCÍA, Fernanda Ester Sánchez. *Cidade Espetáculo: Política, Planejamento e City Marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

GETZ, Donald. O evento turístico e o dilema da autenticidade. In: THEOBALD, William. *Turismo Global*. São Paulo: Senac, 2001. p. 423-440.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris – 1482**. Escrito em 1831. Paris: Gallimard, 1985. Versão online disponível em: < <http://www.livresse.com/Livres-enligne/notredameparis/01-1ndp.shtml> >. Acesso em 3 jun 2002.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **La machinerie patrimoniale**. Paris: Sens&Tonka, 2001.

LOMBARDO, Magda Adelaide. O uso de maquetes como recurso didático em turismo. In: RODRIGUES, Adyr Balastrieri (Org.). **Turismo e Desenvolvimento Local**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 201-207.

MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros. **Da materialização à legitimação do passado**: a monumentalidade como metáfora do Estado (1920-1945). Rio de Janeiro: FAPERJ; Lucerna, 2002.

NUNES, Clarice. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: BOUMENY, Helena. **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: FGV:Universidade São Francisco, 2001. p. 85-102.

Organization of World Heritage Cities (OWHC). **The World Heritage Cities Management Guide**. Disponível em: < <http://www.ovpm.org/gestion/> >. Acesso em: 19 jul 2001.

PIRES, Mário Jorge. **Lazer e Turismo Cultural**. São Paulo: Manole, 2001.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**: questões de historiografia. Campinas: Unicamp/IFCH/CPHA: Pontes, 1998.

RIEGL, Alois. **Le culte moderne des monuments**: son essence et sa genèse. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

STROVEL, Herbert. **Le guide de gestion des villes du patrimoine mondial**. Québec: , c. 1991. Disponível em: < <http://www.ovpm.org/ovpm/francais/gestion/> >. Acesso em: 15 jan 2002.

TSIOMIS, Yannis; VIOLEAU, Jean-Louis; MANTZIARAS, Panos. **Ville-cité**: des patrimoines européens. Paris: Picard, 1998.

UNESCO. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**. Disponível em: < <http://whc.unesco.org/opgutoc.htm> >. Acesso em: 7 mai 2002.

URRY, John. **O olhar do turista**: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: SESC:Studio Nobel, 1999.

WARD, Stephen V. ***Selling Places***: the marketing and promotion of towns and cities, 1850-2000. London:New York : E&FN Spon:Routledge, 1998.

## Hiperdocumentos

BARBOSA, Adriana Simeone. Roteiro e Interface: Elementos Fundamentais para a Representação de Cidades Virtuais. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE GRÁFICA DIGITAL, 4, Rio de Janeiro, 2000. **Anais...** Rio de Janeiro: SIGRaDi, 2000. 1 v e CD-ROM. p. 322-324.

BESSER, Howard. ***Digital longevity***. In: SITTS, Maxine. Handbook for Digital Projects: A Management Tool for Preservation and Access. Andover: Northeast Document Conservation Center, 2000. Disponível em: < <http://www.gseis.ucla.edu/~howard/Papers/sfs-longevity.html> >. Acesso em: 8 jan 2003.

BRAND, Stewart. ***The Long Now Foundation: Purpose***. The Long Now Foundation, 1999. Disponível em: < <http://www.longnow.com/10klibrary/library.htm> >. Acesso em: 24 jul 2002.

BUENO, Claudio Eduardo Saunorins. ***Produção de aplicativos hipermídia para arquitetura e urbanismo***. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUSH, Vannevar. ***As We May Think***. The Atlantic Monthly. julho/1945. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm> >. Acesso em: 24 jul 2002.

CALVINO, Italo. ***O castelo dos destinos cruzados***. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DAVIS, Ben. ***Virtual Worlds as Content-Clocks for Cultural Memory***. Virtual Heritage Network, 2000. Disponível em: <<http://www.virtualheritage.net/library/Doc.cfm?DOCID=52&UID=000000&LS=English&user=Guest> >. Acesso em: 15 jan 2002.

DeLEON, Victor J. VRND: Notre-Dame Cathedral – A Globally Accessible Multi-User Real-Time Virtual Reconstruction. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON VIRTUAL SYSTEMS AND MULTIMEDIA, 5, 1999, Dundee. **Anais...** Dundee: VSMM Society, 1999. v. 1. p. 484-491.

ENNIS, Gareth e LINDSAY, Malcolm. VRML Possibilities: The Evolution of The Glasgow Model. In: ***IEEE Multimedia***: Virtual Heritage. Los Alamitos: IEEE Computer Society, April-June 2000, vol. 7, n.2.p. 48-51.

***Guia Visual Folha de São Paulo***: Espanha. Londres; São Paulo: Dorling Kindersley : Publifolha, 1997.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KÓS, José Ripper *et al.* **A cidade que não existe**. Disponível em: <<http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/vsmm99/>>. Acesso em 19 jul 2001.

LAUFER, Roger. Novas ferramentas, novos problemas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LAURINI, Robert. **Information systems for urban planning**: a hypermedia co-operative approach. London: Taylor and Francis, 2001.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. El advenimiento de los medios interactivos. In: GROISMAN, Martin; LaFERLA, Jorge. **El medio es el diseño**: estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación. Buenos Aires: Eudeba, 1998. p. 15-24.

MARTENS, Bob *et al.* Synagogue Neudeggasse: A Virtual Reconstruction in Vienna. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE GRÁFICA DIGITAL, 4, Rio de Janeiro, 2000. **Anais...** Rio de Janeiro: SIGraDi, 2000. 1 v e CD-ROM. p. 165-170.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron, 1995.

PLETINCKX, Daniel *et al.* Virtual-Reality Heritage Presentation at Ename. **IEEE Multimedia**: Virtual Heritage. Los Alamitos: IEEE Computer Society, April-June 2000, vol. 7, n.2.p. 45-48.

PROJETO DE PESQUISA: Ícones Urbanos e Arquitetônicos do Rio de Janeiro: Contribuição aos Sistemas Simbólicos da Cidade no Século XX. Processo Nº523688/94-6  
“Evolução dos sistemas simbólicos das cidades latino americanas” (1995-1998) e “Ícones urbanos e arquitetônicos do Rio de Janeiro: contribuição aos sistemas simbólicos da cidade no século XX”.

ROCHA, Isabel e DANCKWARDT, Voltaire. Projeto Missões, Computação Gráfica. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE GRÁFICA DIGITAL, 4, Rio de Janeiro, 2000. **Anais...** Rio de Janeiro: SIGraDi, 2000. 1 v e CD-ROM. p. 191-193.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.

WRIGHT, Mark W *et al.* Edinburgh: 200 years of heritage through image-based virtual environments. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON VIRTUAL SYSTEMS AND MULTIMEDIA, 5, 1999, Dundee. **Anais...** Dundee: VSMM Society, 1999. v. 1. p. 217-223.

## Monroe

AGUIAR, Louis de Souza. **Palácio Monroe: da Glória ao Opróbrio**. Rio de Janeiro: s. e., 1976.

BENNIT, Mark; STOCKBRIDGE, Frank Park et al. **History of the Louisiana Purchase Exposition**. Saint Louis: Universal Exposition Publishing, 1905.

CASCO, Ana Carmem A. J. **Sobre a idéia desmiolada de reconstruir o Palácio Monroe**. Seção “Minha Cidade”, n.47. Vitruvius, maio/2002. Inclui fórum de debates.

Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc047/mc047.asp> >. Acesso em 24 jul 2002.

CASTRO, Ramiro Berbert de. **História e descrição dos edifícios da Cadeia Velha, Palácio Monroe e Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira Editorial, 1926.

CZAJKOWSKI, Jorge(Org.). **Do cosmógrafo ao satélite: mapas da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 2000.

CZAJKOWSKI, Jorge(Org.). **Guia de arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 2000.

Del BRENNNA, Giovanna Rosso (Org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

FERREZ, Marc. **O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906**. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia:Ex Libris, 1982.

FURRIEL, Marcia; DRAGO, Niuxa; ZONNO, Fabiola. **O Brasil nas Exposições Internacionais**. Rio de Janeiro: , 1999. Disponível em: < <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/> >. Acesso em: 7 mai 2003.

MÁXIMO, João. **Cinelândia: breve história de um sonho**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MEUCCI, Nadia Raupp. **PALÁCIO MONROE**. Porto Alegre: edição da autora, c. 2000. Disponível em: < <http://www.palaciomonroe.com.br> >. Acesso em: 21 mai 2003.

Prefeitura do Distrito Federal. **Álbum da cidade do Rio de Janeiro: comemorativo do I Centenário da Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: Edição da Prefeitura do Distrito Federal, 1922.

SENADO FEDERAL. História do Senado do Império à República. Disponível em: < <http://www.senado.gov.br/web/historia/> >. Acesso em: 6 mai 2003.

TEIXEIRA, Paulo Afonso (Org.). *Alma Carioca*. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br>>. Acesso em: 7 mai 2003.

## **Acervos de Imagens**

Arquivo da Câmara dos Deputados.

Arquivo da Light.

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Arquivo Nacional.

Biblioteca do Congresso dos EUA. Disponível em: < <http://www.loc.gov> >. “Pharus-map World’s Fair St. Louis, 1904” disponível em: < <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g4164s.ct000422> >. “Panorama of the World’s Fair, St Louis, 1904” disponível em: <<http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g4164s.pm004472>>. Acesso em: 7 mai 2003.

Saint Louis Public Library, EUA.