



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS**  
**Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **ESPAÇOS URBANOS EM PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO**

***Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus***

***Lucia Helena dos Santos Torres***

***UNIRIO / MAST - RJ, Junho de 2008***

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

# ESPAÇOS URBANOS EM PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO

## *PRAÇA FLORIANO PEIXOTO E ILHA DOS MUSEUS*

*por*

***Lucia Helena dos Santos Torres,***  
*Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio*  
*Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio.

Orientadores: Professor Doutor Nilson  
Moraes  
Professora Doutora Sonia  
Gomes Pereira

*UNIRIO/MAST - RJ, Junho de 2008*

## FOLHA DE APROVAÇÃO

# ESPAÇOS URBANOS EM PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO

## Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

### Aprovada por

Prof. \_\_\_\_\_  
Dr. Nilson Moraes

Prof. \_\_\_\_\_  
Dra. Sonia Gomes Pereira

Prof. \_\_\_\_\_  
Dr. Nireu Cavalcanti

Prof. \_\_\_\_\_  
Dr. Luis Carlos Borges

*Rio de Janeiro, 2008*

T6935 Torres, Lucia Helena dos Santos.

Espaços urbanos em processo de representação : Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus / Lucia Helena dos Santos Torres, 2008.  
ix, 141f.

Orientador: Nilson Moraes.

Co-orientador: Sonia Gomes Pereira.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2008.

1. Museologia. 2. Patrimônio. 3. Arquitetura e história. 4. Espaços públicos urbanos. 4. Praça Floriano Peixoto (Rio de Janeiro, RJ). 5. Ilha dos Museus (Berlim, Alemanha). I. Moraes, Nilson. II. Pereira, Sonia Gomes. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. IV. Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). V. Título.

CDU – 069.01

## RESUMO

Torres, Lucia Helena dos Santos. **Espaços Urbanos em Processo de Representação: Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus.**

Orientadores: Moraes, Nilson e Pereira, Sonia Gomes. UNIRIO/MAST. 2008 Dissertação.

Esta dissertação tem como foco de discussão a representação da cultura na cidade em dois centros urbanos: Praça Floriano Peixoto, na cidade do Rio de Janeiro e Ilha dos Museus, na cidade de Berlim. Através da análise de como esses centros se configuram como representativos da idéia de nação em cada uma das cidades; ressalta-se que tais centralidades têm uma mesma estrutura de pensamento e de intervenção na cidade, resultante de um modelo intelectual que é tradição desde o século XVIII e que tanto a Praça Floriano Peixoto, no momento da consolidação da República e a Ilha dos Museus, no processo de unificação alemã, fazem parte desta tradição.

## ABSTRACT

Torres, Lucia Helena dos Santos. **Espaços Urbanos em Processo de Representação: Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus.**

Orientadores: Moraes, Nilson e Pereira, Sonia Gomes. UNIRIO/MAST. 2008 Dissertação.

This dissertation is focused on two urban centers: Praça Floriano Peixoto, in Rio de Janeiro and Museuminsel in Berlin, as well as the discussion on how they represent the culture of their cities. Through analysis of how those centers figure as icons of the idea of nation in each city; it is pointed that such centralities bear the same way of thinking in the city, as a result of an intellectual pattern, which is the tradition since the 18<sup>th</sup> century and that not only Praça Floriano Peixoto at the moment of the Republic consolidation but also Museumsinsel in Germany's Unification process, are parts of this tradition.

## Índice das Imagens

1. Praça Floriano Peixoto
2. Ilha dos Museus
3. Revista Militar no Largo do Paço, final do século XVIII
4. Planta cadastral da cidade do Rio de Janeiro, 1905
5. Altes Museum, Museumsinsel
6. Vista do Lustgarten, aos fundos o Castelo
7. Vista do Lustgarten, a partir do Castelo
8. Schlossbrücke, Museuninsel
9. Reichstag
10. Mapa Berlin e Cölln, 1650
11. Maquete sem escala. Vista da Ilha dos Museus, a partir do Spree.
12. Maquete escala 1:1000. Antigo Castelo e Palácio da República
13. Instalação na fachada do Palácio da República. Lars Ramberg, 2005
14. Pergamonmuseum, Museumsinsel
15. Croqui esquemático da Ilha dos Museus, Dr. Hans Hinz
16. Vista do pequeno trecho da antiga fachada do castelo no Pal. República
17. Maquete, Ilha dos Museus
18. Reconstrução volumétrica do *Palácio Forum Humboldt*
19. Ilha dos Museus
20. Mapa esquemático, centro de Berlim
21. Neue Wache
22. Schauspielhaus
23. Bauakademie
24. Mapa da cidade do Rio de Janeiro, projetando a Av. Central
25. Desmonte do Morro do Castelo, por ocasião da abertura da Av. Central
26. Praça Floriano Peixoto, vista para o Palácio Monroe
27. Praça Floriano Peixoto, vista para o Teatro Municipal
28. Mapa Praça Floriano Peixoto
29. Fachada trecho da Avenida Central
30. Praça Floriano Peixoto



31. Praça Floriano Peixoto
32. Prédio do Conselho Municipal, antiga Escola São José
33. Teatro Municipal
34. Biblioteca Nacional

# SUMÁRIO

	Pág.
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>Cap. 1 A TRADIÇÃO DE UMA REPRESENTAÇÃO</b>	<b>23</b>
1.1 - REPRESENTAÇÃO: IDÉIA EM MOVIMENTO	24
1.2 – PATRIMÔNIO COMO REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO	31
1.3 – MEMÓRIA COMO REPRESENTAÇÃO DE UM LUGAR	39
<b>Cap. 2 CENTROS DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA</b>	<b>49</b>
2.1 – A IMPORTÂNCIA DA CENTRALIDADE PARA OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA	50
2.2 – UMA NOVA CENTRALIDADE PARA O RIO DE JANEIRO	59
2.3 – UMA NOVA-VELHA CENTRALIDADE PARA BERLIM	71
<b>Cap. 3 ESPAÇOS EM PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA</b>	<b>85</b>
3.1 – ESPAÇO: IDÉIA FUNDANTE DA REPRESENTAÇÃO URBANA	86
3.2 - ILHA DOS MUSEUS: PATRIMÔNIO MUNDIAL COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA	90
3.2.1 – A presença do vazio urbano e o debate palácio versus castelo	98
3.2.2 – A arquitetura historicista e o ideal de representação da cultura na cidade de Berlim	107
3.3 - PRAÇA FLORIANO PEIXOTO: PATRIMÔNIO LOCAL COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA	113
3.3.1 – A presença do vazio urbano e o debate palácio versus palácio	114
3.3.2 – A arquitetura historicista e o ideal de representação da cultura na cidade do Rio de Janeiro	125
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>136</b>

# INTRODUÇÃO

“A cidade é capaz de exprimir a  
tensão entre a racionalidade geométrica e o  
emaranhado da existência humana”.

ITALO CALVINO

Compartilhamos a idéia de que a cidade não é estática, mas dinâmica em sua essência, que se apresenta como um processo, em desenvolvimento<sup>1</sup>: uma instância em permanente movimento e transformação. Assim como as obras de arte que, aos olhos do historiador, não são apenas conservadas, mas instrumentalizadas no presente e marcadas pelas diferentes conjunturas, a cidade deve fazer parte destes fenômenos possíveis de análise, que possuem um tempo próprio e delineiam um espaço, uma forma e que também é dotada de alma e de tensões. A epígrafe acima, do escritor italiano em uma das suas *Seis propostas para o próximo milênio*, nos remete a metáfora do *crystal* e da *chama*, do mesmo autor. Citando Calvino, Renato Gomes Cordeiro (1994) em *Todas as Cidades, a Cidade* aponta que:

“O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da regularidade, ao passo que a chama é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna[...]. O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma: fluidez”(CORDEIRO, 1994, p.40).

A “cidade antiga” deve, portanto, fazer parte da “cidade contemporânea”, mesmo que os recursos e arsenais teóricos empregados para tal análise não considerem este fato; atualizando-se, da mesma forma que ao se ler uma obra de arte, com todas as especificidades da época em que foi produzida e que nos chega inteira, unitária; mesmo com fragmentos e discontinuidades. Assim como uma pintura, por exemplo de *Velasquez*, não aparece ao historiador como uma parte do “passado”

---

<sup>1</sup> Não se trata de definir como desenvolvimentista; a percepção de cidade como processo também foi ponto de partida para desenvolvimento de pesquisa realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, tendo como resultado final a Dissertação “Tradição e Revolução em Grandjean de Montigny”, 2004, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Gomes Pereira. Diferente do aqui proposto, tratava-se de um estudo da cidade a partir da visualidade dos projetos urbanos e de ornamentação e equipamentos urbanos propostos pelo referido arquiteto para a cidade do Rio de Janeiro e também para o Velho Mundo. Estudamos, naquele momento, tanto os princípios (doutrina) do neoclassicismo, quanto a importância das reformas (práticas) estruturais no espaço, modificando ou propondo mudanças na imagem urbana.

e uma parte do “presente”, a cidade pode ser lida como uma estrutura unitária, inteira e nem por isso rígida, acabada. Ao contrário, a cidade, qualquer que seja a cidade, se revela em condições de ser mais uma vez analisada e tomada como objeto de investigação científica e estética. É uma tomada de decisão frente às categorias espaço-tempo. Sabe-se que forças de produção, relações econômicas e geográficas, estrutura política e social estão sempre presentes na cidade, são constitutivas da cidade. Tempo e espaço deixam de ser apenas grandezas físicas e passam a valorizar as relações de troca, sejam econômicas, políticas ou sociais; podendo ser compreendidas como relações de cultura: “um conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que se deve transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI *APUD* LEITE, 1998, p. 65).

O nosso objeto de estudo são dois centros urbanos. O primeiro, localiza-se na cidade do Rio de Janeiro; o outro, na cidade de Berlim.

Com interesse no tema da representatividade da arquitetura na cidade, percebemos, em trabalho anterior, que uma tradição clássica dessa representação vinha se formando na Europa, desde o século XVIII e que ultrapassou barreiras. Tratava-se de um sistema, que tinha uma mesma estrutura de pensamento e uma mesma intenção de intervenção da cidade, resultante de um modelo de cidade. Esta tradição se radicaliza na cidade do Rio de Janeiro desde os princípios do século XIX, com uma grande quantidade de projetos que mudariam as feições de cidade colonial. Grande parte desses projetos não foi executada<sup>2</sup>, mas podemos perceber pela operação de projetar, quais eram os ideais de intervenção no tecido urbano: ordenar o espaço com as noções de um urbanismo próprio das Luzes<sup>3</sup>. A partir daí os ideais de orde-

---

<sup>2</sup> Referimos à produção do arquiteto Grandjean de Montigny que embora tenha projetado intensamente desde a sua chegada ao Brasil em 1816, com um grande acervo distribuído, por exemplo, no Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Museu D. João VI, todos no Brasil e Palácio da Ajuda, em Portugal, poucos projetos foram efetivamente realizados e entre os executados, poucos permaneceram na cidade.

<sup>3</sup> O século XVIII ou século das Luzes consiste, resumidamente, no entendimento da organização do mundo através da razão. Neste período a razão torna-se uma “aquisição”. O conhecimento através da razão é possível através de uma experiência, de uma ação que dê resultados. Essa ação tem uma relação com as teorias de Newton (1643-1727), que servirá de base para todo o pensamento do século XVIII, onde apontamos estar formando uma tradição de representação da arquitetura na cidade. Segundo Argan, é a partir deste pensamento que os fundadores do neoclassicismo, Boullée (1728-1799) e Ledoux (1736-1806), colaboram com uma reforma radical da função do arquiteto.

namento do espaço foram, pouco a pouco, se estabelecendo, de forma mais ou menos radical, mas dentro de uma mesma tradição de pensamento. Essa tradição porta em si um ideal de valor universal. Assim, foi possível perceber que outros centros urbanos sintetizavam ou compartilhavam, em um determinado momento de transformação da sociedade em que a idéia de nação se construía ou se consolidava, essa mesma tradição. Na cidade do Rio de Janeiro, as intervenções que não foram possíveis no período imperial se realizariam na República, em um momento de consolidação da imagem da nação brasileira, que seria logo em breve, questionada com o movimento moderno; portanto ainda integrante desta tradição. Em Berlim, no momento em que os ares de cidade medieval são deixados para trás, com o país caminhando para a unificação da nação, identificamos essa mesma tradição de intervenção na cidade. Em ambos os espaços o papel atribuído às instituições culturais são relevantes para esta representação, delineando centros de representatividade. Certamente, outros centros poderiam ter sido escolhidos para a análise dessa representação da cultura na cidade, a partir de uma tradição identificada. Na prática, trata-se de duas cidades que, de alguma forma, já identificávamos esse processo de representação baseado em uma tradição que não é nem brasileira, nem alemã e que teríamos a oportunidade de vivenciar cada um desses centros. Não se trata de comparação e aplicação de modelos, mas de identificação de espaços urbanos que se configuram como *centros* ocupando um lugar diferenciado no processo de representação da cidade, centros que ocupam um lugar diferenciado, singular e de convergências.

A escolha do centro urbano na cidade do Rio de Janeiro é a Praça Floriano Peixoto (FIG. 1) e na cidade de Berlim é a Ilha dos Museus (FIG.2).



FIG.1: Praça Floriano Peixoto, Rio de Janeiro  
Fonte: Google Earth



FIG.2: Ilha dos Museen, Berlin  
Fonte: Google Earth

Os poderes instituintes (disciplinando, organizando e controlando a cabeça e os corpos) de uma cultura aparecem ou se expressam materialmente e de forma concentrada nestes espaços. Espaços que foram arruinados (por razões diferenciadas) e reconstruídos ou projetados como um *lugar* de cultura, que nos parece interessante investigar. Certos espaços da cidade são eleitos ou constituídos como *centralidades*; trata-se de uma condição viabilizada para produzir um determinado sentido espacial, político e social. Os termos *centralidades urbanas* e *poder* não se sobrepunham, historicamente, conforme nos aponta Zukin (1995), quando desenvolve o conceito de *paisagens de poder*. Para a autora, foi somente a partir dos anos 60 que começou a haver uma alteração da configuração espacial das cidades modernas, em razão da demanda por segurança e proteção, em face do crescente medo da vida urbana: “*Gentrification, historic preservation and other cultural strategies to enhance the visual appeal of urban spaces developed as major trends during the late 1960s and early 1970s. Yet these years were also a watershed in the institutionalization of urban fear*”(Zukin *apud* Leite, 2004, p.62)<sup>4</sup>. Até o período acima citado, a autora defende que as principais instituições (econômicas, políticas e culturais) estavam dispersas geograficamente. O seu conceito de *paisagens de poder* está diretamente relacionado ao de *centralidade*. Para a autora, *centralidade* refere-se à “reapropriação de certos espaços da cidade, a partir da concentração de atividades que refazem usos e impõem uma visão que culmina com a apropriação espacial” (Zukin *apud* Leite, 2004, p.63). A consequência da formação de uma centralidade, ainda segundo a autora, coincide quase sempre com o conceito de paisagens de poder, para designar uma forma socioespacial de assimetria do poder:

[...] a paisagem dá forma material a uma assimetria entre o poder econômico e o cultural. Essa assimetria de poder modela o sentido dual da paisagem. [...] o termo “paisagem” diz respeito à chancela especial de instituições dominantes na topografia natural e no terreno social, bem como a todo o conjunto do ambiente construído, gerenciado ou reformulado

---

<sup>4</sup> Além dos autores supracitados, outros trabalham com o conceito *Gentrification*, como por exemplo, Harvey (1992), Featherstone (1995) e Smith (1996). O termo começou a ser utilizado nos Estados Unidos, por volta dos anos 60, tendo se alastrado também para Europa, designando “formas de empreendimentos econômicos que elegem certos espaços da cidade como centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados”. Para saber mais, vide: Leite, Rogério Proença: “Gentrification e consumo de lugares” in *Contra-Usos da Cidade*; p.61-79, 2004.



de algum modo. No primeiro sentido, a paisagem dos poderosos se opõe claramente à chancela dos sem poder – ou seja, à construção social que escolhemos chamar de vernacular -, ao passo que a segunda acepção de “paisagem” combina esses impulsos antitéticos em uma visão única e coerente no conjunto” (ZUKIN *apud* LEITE, 2004, p.63).

O entendimento da formação das centralidades escolhidas como nosso objeto de estudo é fundamental para a compreensão da afirmação simbólica do patrimônio (re)conhecido como cultural. Identificado como funcional ou vital na organização da população que o utiliza ou o transforma numa referência, nem que seja deslocada dos seus afazeres cotidianos. Por isso, escolhemos dois centros urbanos, com configurações diferenciadas: uma praça e uma ilha. Como veremos, a idéia de centro não está diretamente relacionada à forma urbana e não é apenas uma mera marcação espacial, mas um complexo de valores ideológicos que cria espaços de convergência, espaços representativos de uma cidade, atribuindo-lhes sentidos.

Ambos os espaços, no recorte temporal escolhido - consolidação da República e período de Unificação Alemã - foram se configurando com edificações significativas para o campo cultural e de formação da fisionomia de cada uma das cidades. Para tanto, adotamos o seguinte recorte temporal: no Rio de Janeiro, consideraremos o período de construção das edificações relevantes para a representação da cultura na cidade, levando em conta a tradição anteriormente apontada. Trata-se, então, do período de formação da configuração primitiva da Praça Floriano (1905), com as edificações de cunho cultural que foram construídas até o final da primeira década. Reúne o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, anteriormente Escola Nacional de Belas Artes; delineando um espaço cultural marcado pelas artes: música, dança, artes visual e literária. Fazendo uma perspectiva urbanística com o Teatro Municipal, o Palácio Monroe localizava-se na outra extremidade da Praça Floriano Peixoto. Somente na década seguinte seriam construídos o antigo Palácio Arquiepiscopal, atual Centro Cultural da Justiça Federal; Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal) no local da antiga Escola São José e do antigo prédio do Conselho Municipal; que representavam as instituições administrativas e religiosas. O antigo Convento da Ajuda seria demolido em 1911, quando começaria

uma outra etapa de ocupação da Praça Floriano, que justificaria o nome mais tarde recebido de Cinelândia. Essa fase, com outros valores e sentidos de representação cultural neste centro não é nosso objeto de estudo, embora façamos uma breve reflexão quando tratarmos da configuração urbana da praça e os sentidos que ela engendra, até mesmo para justificarmos que a representatividade cultural à qual estamos nos referindo engendra sentidos no recorte temporal escolhido, com uma configuração espaço-temporal específica. Todavia, este recorte de análise pode ser brevemente estendido, quando da análise da configuração urbana, a partir de um critério que será adiante estabelecido.

Na cidade de Berlim, o centro urbano escolhido é a Ilha dos Museus. Patrimônio da UNESCO desde 1999, a ilha abrange em 1,5 Km<sup>2</sup> cinco museus representativos para a cidade de Berlim. Localizada entre as duas margens do *Spree*, todas as edificações da ilha foram construídas num período de, aproximadamente, cem anos – 1830/1930 –. O mais antigo dos museus e também o primeiro museu público de Berlim, à entrada da Ilha, é o *Altes Museum*, com acervo importante do século XIX e projetado por Schinkel, o maior representante dos ideais neoclássicos na Alemanha. Sua construção foi primordial para o arranjo arquitetônico da ilha. A sua frente está o *Lustgarten*, um jardim existente desde o século XVI (o antigo jardim real localizado em frente ao antigo Castelo) e que foi remodelado em 1999, seguindo o projeto de reforma do próprio Schinkel. Após a construção desse museu, Friedrich Wilhelm IV designou a área correspondente à atual Ilha dos Museus para as outras construções representativas para o campo das artes e da ciência. Assim o *Neues Museum* foi construído entre 1843 e 1857 por Friedrich August Stüler, discípulo de Schinkel; depois a *Nationalgalerie*; entre 1912 e 1930 foi construído o *Pergamonmuseum* e, por último, no cruzamento dos dois braços do *Spree* está o *Bodemuseum*.

Assim como a Avenida Rio Branco é um eixo significativo para o entendimento do centro escolhido no Rio de Janeiro, em Berlim a Avenida *Unter den Linden* é um eixo fundamental para entendermos a configuração da Ilha dos Museus e de sua relação com o entorno. Esta avenida existe desde o século XVII (1647) e servia de ligação entre o *Stadtschloss* (O Castelo da Cidade) - que se localizava em frente à Ilha dos Museus - e o *Tiergarten* (atualmente uma grande área verde no centro de

Berlim). É uma grande avenida no coração da cidade de Berlim: atravessa leste-oeste o *Brandenburg Tor*, cruza o *Spree* e segue com a denominação de *Karl-Liebnecht Strasse*; conecta a *Pariser Platz* (onde está o *Brandenburg Tor*), *Bebelplatz* e, depois cruza a *Schlossbrücke* (a ponte do Castelo, também projeto de Schinkel), o *Lustgarten* e a *Museuminsel*.

Tal avenida, assim como a Avenida Rio Branco, são consideradas “áreas de estudo” em nossa dissertação. Área de estudo é um termo utilizado por Aldo Rossi (2001) para designar um determinado entorno ao qual estamos nos referindo. “A área-estudo pode ser considerada uma abstração com respeito ao espaço da cidade; ela serve para definir melhor determinado fenômeno” (ROSSI, 2001, p.63). Delimitamos, metodologicamente, uma “área de estudo” como nos orienta Aldo Rossi: “área-estudo é o entorno mínimo a que vamos nos referir [...] uma área definida por características históricas; ela coincide com um fato urbano preciso”(ROSSI, 2001, p.62). Então, as áreas de estudo desta dissertação são: a Ilha dos Museus e a Praça Floriano Peixoto, incluindo as duas grandes avenidas que cruzam esses espaços: Avenida *Unter den Linden* e a Avenida Rio Branco, em seu entorno imediato, formado por edificações que constroem um nexos urbano com cada um dos centros.

Na *Unter den Linden*, nas proximidades da Ilha dos Museus, encontramos o antigo *Deutsche Stadtoper*, um dos teatros mais populares de Berlim; ao lado está *Bebelplatz*, o local da queima dos livros pelos nazistas em 1933; à sua frente está a *Humboldt Universität*. Próximo, à esquerda, está a *Neue Wache* (no lugar da antiga Guarda de Berlim), considerado por muitos o mais expressivo projeto de Schinkel e que desde 1931, é o Memorial Nacional da Guerra, em homenagem aos heróis da Primeira Guerra Mundial. Um pouco mais à frente, em uma das entradas da ilha está o *Deutsches Historisches Museum* (Museu de História da Alemanha - DHM), no local da mais antiga construção da avenida, a *Zeughaus*, o antigo arsenal militar existente desde o século XVIII, nas proximidades do *Parkhof* (Mercado), que dominava a área que atualmente conhecemos como Ilha dos Museus. Em frente ao *Lustgarten*, do outro lado da *Unter den Linden*, fazendo uma perspectiva com o *Altes Museum* encontra-se um grande vazio urbano no local onde, originalmente, existia o Castelo Real; depois o local foi parcialmente utilizado pelo Palácio da República e, atualmen-

te, está sendo desmontado. A relação entre essas edificações e a configuração da ilha será detalhada em capítulo específico.

O recorte temporal utilizado na análise deste centro coincide com a formação da Ilha dos Museus a partir dos projetos de Schinkel na primeira metade do século XIX e o processo de unificação alemã, que ocorre em 1871. Analisaremos, a partir de um critério por nós estabelecido mais adiante, a configuração urbana da ilha, bem como da praça e o nexos urbano entre as edificações, a ser desenvolvido em capítulo específico. A utilização deste critério nos permitirá estender o recorte temporal, para a análise de algumas categorias relevantes na configuração urbana de cada um dos centros. Esta tomada de tempo diferente ressaltará ainda mais a relevância da representação da cultura na cidade, no recorte temporal proposto: consolidação da República e processo de Unificação alemã.

As fontes primárias utilizadas para o desenvolvimento desta dissertação foram as próprias transformações urbanas propostas para as áreas delimitadas como nosso objeto de estudo. Os registros dessas transformações podem ser acessados em arquivos nacionais (tanto no Rio de Janeiro, quanto em Berlim). Também registramos as entrevistas realizadas no Museu Histórico Alemão (DHM) e no Centro de Estudos Urbanos, ambos na cidade de Berlim, a respeito do desenvolvimento urbanístico e de questões patrimoniais da Ilha dos Museus. Os registros estão citados ao longo da dissertação e incluem também croquis. As fontes secundárias são as listadas nas referências bibliográficas, onde recorreremos aos autores significativos em relação ao tema. Destacamos também o período em que vivemos e realizamos diversas atividades em Berlim (2008). Consideramos as entrevistas que realizamos em Berlim, em especial na Ilha dos Museus como peças fundamentais na produção destas reflexões. Certamente, estes encontros e debates não foram objetos de um procedimento metodológico adequado para constar como recurso metodológico da pesquisa, mas ele aponta para diversas observações que foram implementadas a partir destes encontros.

Objetivando discutir como uma determinada configuração urbana se constitui em espaço de representação cultural na cidade, identificaremos como esses espaços se comportam como um lugar de cultura, criando centralidades, hierarquizando es-

paços. Partimos da hipótese de que tais centralidades delineadas tanto na cidade do Rio de Janeiro, no período de consolidação da República, quanto numa metrópole europeia no período de sua Unificação, têm uma mesma estrutura de pensamento e de intervenção na cidade; resultante de um modelo intelectual que perpassa as distâncias geográficas e fincam raízes culturais em um modelo único: as inspirações clássicas advindas da reforma urbana francesa, cujo motor propulsor para as transformações da sociedade e da cidade está no ideal clássico de se perceber o mundo, uma tradição que vem se formando desde o século XVIII e que as experiências de Paris por volta de 1860 concretizam de forma mais abrangente e radical este ideal. Desenvolvemos, ainda, como se processa a construção de um lugar de cultura como centro da cidade nesse tipo de urbanismo. O exemplo da Alemanha a partir de 1830 até sua unificação em 1871 e da cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XX, insere-se nesta mesma tradição. Cabe ressaltar que não estamos comparando modelos urbanos e sua aplicação. Não cabe a discussão, por exemplo, se estas cidades se parecem ou não com a Paris reformada e se o modelo foi ou não aplicado devidamente. O que estamos chamando a atenção é de que alguns espaços foram configurados de acordo com uma dada tradição.

Não discutiremos, portanto, a questão de teoria e de modelos urbanos. Nos concentraremos na construção de um lugar de cultura como centro da cidade nesse tipo de urbanismo, que tem uma tradição europeia e que ultrapassa barreiras geográficas, focando os aspectos da representação dos espaços de cultura nos dois centros escolhidos: Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus.

Quando da análise da configuração urbana de cada um dos espaços, questões relativas ao “passado” e “presente” que constituem a representação patrimonial de cada um desses lugares virão à tona. Bárbara Freitag (2002) nos coloca uma questão: “haveria, pois, uma política de reprimir a História pelo planejamento urbano, no caso do Brasil, e de sublinhar essa presença, no caso da Alemanha reunificada?” (Freitag, 2002, p.33). Projetar o futuro evitando preservar o passado ou insistir na presença do passado no traçado urbano para a preservação de monumentos? Categorias como *deslocamento* (transposição no espaço físico); *condensação* ou *convergência* (reunir num mesmo espaço), apontados pela autora acima, nos orientarão

nesta análise. Trata-se, originalmente, de termos freudianos transpostos para análise urbana, numa tentativa de racionalização de um inconsciente (individual ou coletivo) nos aproximando da visibilidade urbana. Bárbara Freitag é uma autora contemporânea que além de ter nascido em Berlim é uma estudiosa não só sobre sua cidade natal, mas também de cidades brasileiras, uma vez que vive há bastante tempo no Brasil, desenvolvendo importantes projetos em universidades brasileiras<sup>5</sup>.

Esta dissertação é baseada numa revisão bibliográfica e documental e em estudos teóricos de autores e correntes que possibilitam o diálogo entre as questões patrimoniais que aqui se apresentam e a representação da arquitetura na cidade como uma representação da cultura, da memória e do próprio patrimônio. Os autores que estruturam a dissertação são: Argan, Aldo Rossi e Choay. Insere-se na Linha de Pesquisa Patrimônio Integral e Desenvolvimento, do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio e Mast (PPG-PMUS). Entre as propostas desta linha, acreditamos que nossa Pesquisa possa colaborar para o conteúdo programático referente ao estudo da “Sociedade, Cultura e Patrimônio”, bem como para “Patrimônio instituído: local, nacional, regional, global. Políticas e diretrizes. O Patrimônio Mundial”, uma vez que faremos um estudo que abrange uma área nacional e outra internacional, além de configurarem práticas de Patrimônio instituído. A compreensão deste constructo imaginário, em lugares específicos, nos parece fundamental para a percepção do desenvolvimento dessas cidades e com isso uma reflexão da constituição e (re)apresentação do patrimônio cultural dessas cidades.

Argan (1998), em *História da Arte como História da Cidade*, defende a idéia de que os valores urbanos (fruto de relações sociais, políticas e econômicas) funcionam como um sistema de informações, que não excluem o seu caráter político-econômico, mas estão, qualitativamente, numa mesma hierarquia. O sentido arganiano de atribuição de *valor* é ponto crucial de sua teoria ao defender a História da Arte como Ciência; uma ciência, digamos, com “atribuição de valor”, com a presença do

---

<sup>5</sup> Bárbara Freitag nasceu em 1941 na Alemanha e viveu sua juventude no Brasil. Estudou sociologia, psicologia e filosofia nas universidades de Frankfurt e Berlim e fez sua Livre Docência na Universidade Livre de Berlim. No Brasil, atuou como professora titular da UnB (1972-2003) e também foi professora visitante da USP, Unesp, UFPR, UFBA, entre outras instituições. Na UNESCO, ocupa a cátedra intitulada “Cidade e Meio Ambiente”. Desde 2000 coordena um projeto de pesquisa integrada, financiada pelo CNPQ, que tem como tema a transferência das capitais brasileiras.

juízo crítico. Nesta dissertação, estenderemos essa concepção à análise dos termos cidade e também patrimônio. Cidade e patrimônio entendidos não como categorias geométricas ou quantitativas (tipos, escalas etc), mas como relações sociais e simbólicas que se configuram espacialmente ou ainda, relações sociais que são baseadas de acordo com uma determinada estrutura espacial, com atribuição de valores.

Para Argan (1998) é arquitetura “tudo o que concerne à construção, e é com as técnicas da construção que se intui e se organiza em seu ser e seu devir a entidade social e política que é a cidade” (p.243). Continua o autor: “assim como a pintura é figurativa, a arquitetura é por excelência representativa. Na cidade todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com frequência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade” (Argan, 1998, p.243).

Tanto para Argan (1988) quanto para Rossi (2001)<sup>6</sup> a cidade é testemunho da memória, de valores e, por fim, sempre uma dimensão humana. Nas obras *A História da Arte como História da Cidade e Arquitetura da Cidade*, respectivamente de G. Carlo Argan e de Aldo Rossi, os autores fazem uma profunda análise a respeito do fenômeno cidade, preocupando-se com as questões de preservação e conservação patrimonial, tendo Argan, inclusive, assumido o desafio da gestão da Prefeitura de Roma. Proveitosos paralelos foram possíveis entre as obras dos dois autores. Ao longo da dissertação dois aspectos da obra desses autores foram fundamentais. O primeiro, em relação à concepção do espaço urbano; o segundo, a interface entre o estudo das cidades com o campo do patrimônio e da memória. Conceitos fundamentais como *locus* e *genius loci* de Aldo Rossi (2001) foram instrumentalizados, conceituando os centros como um *locus*. Este conceito é afinado com o entendimento de espaço urbano de Argan (1998)

Para Argan (1998), espaço urbano é espaço dos objetos, ou seja, de coisas produzidas. A diferença entre os vários objetos está na atribuição de um valor; é uma hierarquia qualitativa, ainda que pertencente a uma mesma categoria, uma mes-

---

<sup>6</sup> Os textos aos quais vamos nos referir foram escritos pelos autores no final da década de 60.

ma série (de objetos). Para o autor, produtos artísticos qualificam a cidade; por isso o monumento é a mais auto-representação da cidade e de sua historicidade.

Interpretamos que para Argan (1998) a História da Arte é a História de alguns objetos (“objetos-que-têm-valor”) e que a cidade é o espaço de objetos, percebendo, assim, o tom que conecta esta dissertação ao pensamento do autor, quando nos referirmos à cidade e a arquitetura. Partindo da análise dos espaços urbanos - que para o autor, é também os ambientes das casas particulares, o retábulo do altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar e até mesmo o vestuário e ornamento com que as pessoas se movem e circulam na dimensão cênica da cidade – Argan (1998) estende análise dos objetos para o campo da museologia, da memória e do patrimônio, sendo uma interessante interface para o nosso embasamento teórico. Preocupa-se também com a crise da cidade em uma possível redução desses objetos a um mero sistema de informação e comunicação:

“os objetos, as obras de arte – numa sociedade cuja estrutura cultural não seja mais a história, como corre o risco de acontecer com a sociedade atual – são fragmentos de um passado não mais relacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso. Desfeitos os nexos que os relacionavam ao contexto, reduzem-se a textos, cuja guarda em museus também será dolorosa, mas é, hoje, *conditio sine qua non* para sua sobrevivência. O museu torna-se, assim, o lugar central da história da arte, que nasceu por outro lado, exatamente no museu, com a escola vienense de Riegl; lugar artificioso onde as obras não se relacionam entre si em uma possível unidade, que já não existe, a não ser na história da sua função, do juízo de valor histórico...” (Contardi, 1998, p.7)

Passado e presente apresentam-se como forças contraditórias na visão do autor, que prioriza a condição histórica da cidade:

“a cidade “ideal”, surgida da suposta onipotência de um príncipe, é uma ficção mais política do que arquitetônica: nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio, a cidade é o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta. O que interessa não é tanto a sua fundação, em geral lendária, quanto seu desenvolvimento, ou seja, suas mudanças no tempo. E essas mudanças não obedecem a leis evolutivas, são o efeito de um antagonismo entre vontade inovadora e tendências conservadoras. Uma das contradições do nosso tempo está no fato de que as forças políticas progressivas tendem a conservar e as forças política conservadoras a



destruir o tecido histórico da cidade” (Argan, 1998, p. 244).

Argan (1998) nos coloca questões fundamentais para o campo patrimonial ao nos alertar em relação ao processo em andamento de uma mudança de estrutura de classe em uma cultura de massa, isto é, uma cultura cuja grande estrutura é, justamente, a informação. Em outro plano a pergunta: “é possível uma passagem, nem traumática, nem destrutiva, do sistema da história ao sistema da informação?” (p.244) ou ainda “quer-se ou não se quer conservar a cidade com instituição, isto é, como modelo de agregação social ao redor de um núcleo cultural?”(p. 245).

O autor também analisa o sistema cultural da Enciclopédia, onde o Neoclassicismo deita raízes. O estudo das cidades pelos enciclopedistas que Argan (1998) se refere focaliza a cidade justamente durante a Ilustração, nos séculos XVIII e XIX, base da tradição que estamos apontando.

Para Aldo Rossi (2001) a cidade é entendida como arquitetura:

“Entendo arquitetura em sentido positivo, como uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza coletiva. Do mesmo modo que os primeiros homens construíram habitações e na sua primeira construção tendiam a realizar um ambiente mais favorável à sua vida, a construir um clima artificial, também construíram de acordo com uma intencionalidade estética. Iniciaram a arquitetura ao mesmo tempo que os primeiros esboços das cidades; a arquitetura é, assim, inseparável da formação da civilização e é um fato permanente, universal e necessário” (ROSSI, 2001, p.1).

Corroborando com Argan (1998) a respeito de que a cidade é, efetivamente, criação humana:

“ela (divisão da cidade em esfera pública - elemento primários – e a privada – área-residência) é intimamente ligada à arquitetura da cidade, porque essa arquitetura é parte integrante do homem, é a sua construção. A arquitetura é cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos [...] O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõe-se e confundem-se na cidade...” (ROSSI, 2001, p.3).

Para Rossi (2001) os elementos urbanos que constituem a cidade denominam-se fatos urbanos (para Argan são os objetos urbanos). Então são fatos urbanos: um palácio, uma casa, uma rua, um bairro etc. Em nossa dissertação, uma praça e uma ilha. Considera a cidade:

“a coisa humana por excelência [...] um imenso depósito de fadigas, são obras de nossas mãos [...] são permanência e memória [...] Logo a relação entre lugar e homem, e a obra de arte que é o fato último, essencialmente decisivo [...] Até tentarmos compreender a cidade como uma grande representação da condição humana”(ROSSI, 2001, p.19-23).

Assim como Argan (1998), Rossi (2001) também estende análise a partir dos fatos urbanos para o campo patrimonial e da memória:

“Quando falo da constituição de um fato e da sua memória, entendo que esses problemas são, em grande parte, de natureza coletiva; eles pertencem à cidade, logo à coletividade. Podemos, agora, aceitar a teoria segundo a qual, numa arte ou numa ciência, os princípios e os meios de ação são elaborados coletivamente ou transmitidos por tradição, de modo que todas as ciências e as artes são fenômenos coletivos. Mas, ao mesmo tempo, eles não são coletivos em todas as partes essenciais; eles têm como promotores indivíduos” (ROSSI, 2001, p. 162).

Em Rossi (2001) encontramos uma convergência de sua teoria para a nossa hipótese de trabalho. Diz assim o autor e os grifos são nossos:

“Com base nessa concretude histórica, dever-se-ia evidenciar melhor o significado de certas intervenções tendentes a qualificar a cidade em sentido moderno e a estabelecer uma relação entre seu passado e a fisionomia das principais capitais européias. Reduzir esses problemas àqueles da retórica nacionalista, que indubitavelmente existiu, significa colocar-se em limites demasiado estreitos para julgar um processo tão importante; **um processo, de resto, típico para muitos outros países e para muitos períodos.**

**Será antes necessário ver como certas estruturas urbanas se identificam com um modelo de capital e quais as relações possíveis entre a realidade física de uma cidade e esse modelo; sabe-se que, para a Europa, e não só para ela, esse modelo é Paris. E o é a tal ponto que não se pode compreender a estrutura de muitas outras capitais modernas, Berlim, Barcelona, Madri, Roma e outras, sem levar em conta esse fato.** Aqui todo o processo histórico-político tem na arquitetura da cidade um desdobramento preciso, mas só se poderá apreender o sentido dessa relação esclarecendo

os modos concretos pelos quais se produziu” (ROSSI, 2001, p.197).

O método histórico, portanto, é fundamental para os autores italianos.

Choay apresenta uma interface entre o urbanismo, propriamente dito e as questões patrimoniais. Nesse sentido, suas obras principais são: “*O Urbanismo, utopias e realidades*”, “*A Regra e o Modelo*” e “*A Alegoria do Patrimônio*”. Nesta dissertação temos especial interesse na última obra, pois trata da idéia de constituição do patrimônio. As demais obras tratam de teoria e modelos urbanos que não serão enfocados neste trabalho. Assim, a autora apresenta questões importantes para o campo patrimonial, a partir de questões urbanas. O texto de Choay (2001) ordena, periodiza e analisa criticamente as idéias sobre preservação e restauro, identificando o patrimônio cultural, nascido na dupla revolução<sup>7</sup>, embalado pelos valores do Romantismo. O texto é um marco na definição e constituição de tais conceitos, embora outros autores já tenham iniciado tais formulações, em especial André Chastel, autor que Choay faz uma dedicatória na obra em questão. No entanto, será no ambiente francês que os termos serão criados e exportados. A Revolução Francesa é o divisor de águas no processo. Pela primeira vez, o termo patrimônio, noção emanada do direito, através da qual a sucessão é normalizada em relação ao conjunto das posses, metaforicamente passa a designar as propriedades que doravante pertencem à nação. As razões já são conhecidas: a expropriação dos bens do clero, dos imigrados e da monarquia. O monumento histórico foi preservado durante três séculos sob a forma de ilustrações em livros. Só no século XVIII com o advento da Revolução Francesa e da Revolução Industrial é que começou a se pensar na preservação do patrimônio histórico *in situ*, embora a prática de representação ilustrativa não tenha sido abandonada, fazendo parte mesmo da pedagogia revolucionária, como por exemplo o espetáculo da demolição da Bastilha, que tanto encantou aos pintores de ruínas, como Hubert Robert. Como observa Françoise Choay (2001), foi preciso que surgissem ameaças concretas de perda dos monumentos para que a preser-

---

<sup>7</sup> Termo utilizado pelo historiador Eric Hobsbawm para designar as duas grandes revoluções na civilização. Uma, de cunho prioritariamente econômico, a Revolução Industrial inglesa e outra, de cunho prioritariamente ideológico, a Revolução Francesa. As duas não se opõem, mas se complementam.

vação dos mesmos se tornasse um tema de “interesse público”. Os atos de vandalismo contrariavam diretamente os ideais iluministas de acumulação e difusão do saber, logo surgiriam as primeiras medidas para impedir as destruições e foi *inventado* o termo “patrimônio nacional”. Os monumentos passaram a ser encarados como a materialização da identidade nacional, devendo ser preservados por seu valor pedagógico e artístico. No ambiente revolucionário francês a atitude era vista como um ato civil e patriótico, de ensino à nação. Assim, os comitês revolucionários transformaram os monumentos históricos em propriedades do povo dando-lhes um valor nacional, provando que “romper com o passado não significa abolir sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar tanto uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico”. A questão dos valores atribuídos aos monumentos, nas diversas instruções, dizem respeito em primeiro lugar, à questão do nacional, que legitimará todos os outros: cognitivo, educacional, econômico e artístico, nesta hierarquia. Podemos observar que mesmo o valor artístico é revestido de uma formação pedagógica do artista, acima de tudo. Trata-se, portanto, de uma pedagogia geral de civismo: “os cidadãos são dotados de uma memória histórica que terá o papel efetivo da memória viva, uma vez que mobilizará o sentimento de orgulho e superioridade nacionais” (CHOAY, 2001, p.47). É justamente a herança que entrelaça esse sentido primeiro de nacional. Esse sentido cívico é base da tradição que ressaltamos e que se apresenta nos dois centros urbanos escolhidos.

Para o estudo da cidade do Rio de Janeiro, especificamente, utilizaremos como referência, a Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1992, da autora Prof. Dra. Sonia Gomes Pereira intitulada *A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca*. Neste trabalho a autora analisa o processo da mudança do espaço urbano do Rio de Janeiro, em especial a extensa reforma realizada de 1902 a 1906, durante o mandato do Presidente Rodrigues Alves e do Prefeito Pereira Passos. Tema muito discutido na historiografia, sob diversos aspectos, adotamos esse trabalho porque a autora, entre outras questões, aponta uma que é de interesse especial para a presente dissertação: o estudo das mudanças de cen-

tralidades observadas na cidade do Rio de Janeiro, até a formação do que estamos chamando, nesta dissertação, de centro urbano (Praça Floriano Peixoto).

Em relação ao tema da representação foi necessário remontar à sua origem e ao campo que originalmente o termo foi criado e intensamente debatido para fazermos uma ponte com o campo do patrimônio. Utilizamos como referência os ensaios reunidos por Carlo Ginzburg (2001) em “Representação: *a palavra, a idéia, a coisa*”.

Os temas “espaço” e “cidade” vêm despertando cada vez maior interesse por parte de pesquisadores e estudiosos nos mais variados campos: urbanismo, arquitetura, museologia, patrimônio, sociologia, geografia, literatura etc.

Diversos Seminários realizados em diferentes cidades e instituições têm como resultado publicações que agrupam autores de variadas formações e nacionalidades, com interesses afins. Assim, temos acesso a textos que possibilitam um diálogo cada vez maior entre os estudiosos do tema. Exemplos desse processo são as obras “Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade”, “Espaço” e “Museus e Cidades”. A primeira delas, sob a coordenação de Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fachine, traz uma coletânea de autores que hoje já são referências em sua área de estudo nos respectivos países – a exemplo de Sylvia Ostrowetsky, na França; Cláudio Guerri e Oscar Traversa, na Argentina; Winfried Nöth, na Alemanha; Lucrecia D’Alessio Ferrara, Ione Bentz, Amalio Pinheiro e Ana Claudia de Oliveira, no Brasil; ao lado de novos estudiosos. São trabalhos que foram apresentados no IV Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual (AISV), realizado em 1996, em São Paulo, cujas temáticas eram: “manifestações do espaço”, “manifestações da/na cidade” e “manifestações intertextuais”. O segundo exemplo, “Espaço” é resultado do projeto editorial da Faculdade de Ciências Sociais e dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e História da PUC-SP, que através da publicação da Revista Margem, também agrupa importantes textos sobre temas pertinentes ao campo. A segunda publicação dessa revista é justamente dedicada ao tema Espaço-Local, Mundial, Imaginário e abre o número com uma entrevista com o geógrafo Milton Santos que aborda, entre outras questões relativas ao espaço, a questão do mundo globalizado. Por último, Museus e Cidades é uma publicação da Revista do Museu Histórico Nacional, sob a organização de Afonso Carlos Marques dos Santos, Carlos Kessel e

Cêça Guimaraens, de 2003, resultante do Seminário Internacional, realizado no MHN. A publicação traz diversos textos sobre a temática da cidade e a interface com museus e suas representações.

Trabalhos que aproximam as questões urbanas ou estudos comparativos entre as cidades brasileiras e alemães destacamos os trabalhos de Barbara Freitag, acima já referenciada; além do trabalho realizado pelo Grupo de Intervenção Urbana, que é uma associação cultural ligada às questões da cultura e do urbanismo. Sob a coordenação de Nelson Brissac Peixoto, desenvolvem o Projeto BRASMITTE: intervenções urbanas, que é um projeto de intervenção urbana concebido para São Paulo e Berlim, resultante de um *Workshop* de formulação geral do projeto de investigação da área do Brás, em Julho de 1996. Apesar de ser um projeto específico na área do urbanismo o grupo sugere o reconhecimento do projeto como um “projeto de arte que na linha do conceito de arte utilizado por Beuys, isto é, enriquecido por aspectos antropológicos, contribui para a modificação da sociedade” (p.17). Há uma publicação do Projeto, com apoio do Instituto Goethe de São Paulo. É interessante a aproximação com a cidade de Berlim, embora sob um enfoque diferenciado do nosso.

Os trabalhos destacados a seguir têm como interesse central a área da Praça Floriano Peixoto, como o principal lugar da concretização dos ideais franceses de reforma urbana, inspirados em Haussmann ou como uma área que fora a terra dos cinemas e dos teatros no Rio de Janeiro.

Primeiramente, destacamos o trabalho “Pereira Passos: um Haussmann Tropical”, de Jaime Larry Benchimol (1990). Trata-se de uma minuciosa pesquisa sobre a organização espacial, a política urbana municipal e federal e a evolução social da cidade do Rio de Janeiro no período de transição do escravismo para a época moderna, capitalista. O autor fez amplo levantamento de fontes primárias e secundárias que, naquele momento, ainda não tinham sido totalmente exploradas, sendo uma preocupação quase que exclusiva dos geógrafos pela questão espacial urbana do Brasil, até a obra de Benchimol. O estudo apresenta o conceito de modernidade na Administração Pereira Passos, das entradas dos ideais europeus no Brasil, em particular as idéias francesas. Apesar de publicado em 1990, o trabalho foi concluído em

1982, tornando-se uma referência para os estudos no período da virada do século XIX para o XX e das transformações no período da *belle époque*.

Dos trabalhos que abordam o tema cinemas e teatros e que acabam por referenciar a Cinelândia, destacaríamos a obra “Palácios e Poeiras” (1996) de Aline Gonzaga, que constrói a história de 100 anos de cinema no Rio de Janeiro e dedica um dos capítulos à Cinelândia. Também a obra de João Máximo (1997) “Cinelândia, Breve História de um Sonho”, nos dá uma perspectiva histórica do desenvolvimento e transformações do entorno urbano. Reúne uma série de textos, com boas imagens, abrangendo um período que vai desde 1750 até a década de 80 do século XX.

Um pouco diferenciada é a abordagem de Evelyn Furquim Werneck Lima (2000), com a Tese de Doutorado, “Arquitetura do Espetáculo – Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia” – que faz uma pesquisa do *porquê* da concentração de várias casas de espetáculos - teatros e cinemas - nas áreas das Praças Tiradentes e Cinelândia. Nesta tese, sob a orientação do Prof. Carlos Afonso Marques dos Santos a autora estabelece uma relação entre a arquitetura construída, o sentido expresso no espaço e a dinâmica da vida social. Suas áreas de estudo são as praças Tiradentes e Cinelândia, buscando o entendimento da concentração desta “arquitetura do espetáculo” nessas áreas, concebidas como emblemas da civilização. Na parte dedicada à Praça Floriano Peixoto, a autora refere-se ao “Centro do Espetáculo Republicano”. Nesse sentido temos interesse em dialogar com a percepção da idéia de um “lugar” como centro. Em nosso caso, como centro da cidade e de representação da cultura, no caso do trabalho aqui citado, como centro do espetáculo da República. Depois, a autora concentra-se na relação entre o Teatro Municipal e os cinemas e a praça, assunto que já não é nosso foco.

Referente à área de estudo em Berlim, destacamos a obra *Die Neue Museuminsel* (A Nova Ilha dos Museus), organizada por Carola Wedel que é uma publicação exclusiva sobre a Ilha dos Museus. Este trabalho foi parcialmente traduzido com a Prof.<sup>a</sup> de alemão Márcia Monteiro, que também com interesse nos aspectos culturais da cidade de Berlim, desenvolveu uma dissertação de Mestrado intitulada “A visão da cidade de Berlim nas obras Berlim Alexabderplatz, Os Saltadores do Muro, O Dilema e Um Campo Vasto”, no Curso de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, em

2003. Trata-se de um estudo referente à representação da cidade de Berlim a partir de obras significativas da literatura alemã, no século XX. Já, a obra organizada por Carola Wedel, apresenta um panorama completo da ocupação e da transformação da Ilha dos Museus, desde o século XVII até os projetos de intervenção que estão sendo estudados para o local, previstos para serem desenvolvidos até o ano de 2015. É um trabalho que apresenta uma perspectiva histórica e urbanística específica sobre a nossa área de estudo, sendo fundamental para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Vale ressaltar que mudanças nos planos técnicos e políticos foram observados também em pesquisa realizada na própria cidade de Berlim, onde pudemos ajustar esse material com as informações tomadas *in loco* e que serão apresentadas ao longo da dissertação.

Esta dissertação é apresentada em volume único e dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos a questão do fenômeno da própria representação. Desenvolvemos a idéia do patrimônio como representação da representação, do entendimento de que toda operação científica sobre o patrimônio é uma metalinguagem. Assim, a idéia de constituição de patrimônio na cidade é sempre um gesto que traz em si a interseção entre espaço, tempo e memória.

No segundo capítulo, apresentamos o conceito de centro e de centralidade para os espaços de representação e como estes conceitos se configuram na Praça Floriano Peixoto e na Ilha dos Museus, espaços que foram identificados como capazes de produzirem centralidades, sendo centros simbólicos e integradores na fisionomia de cada uma das cidades.

No terceiro capítulo, estabelecemos dois critérios de análise para os centros urbanos em questão. Um, refere-se ao espaço urbano em si, à forma urbana cujas fisionomias são: ilha e praça. Este critério nos permite alargar o nosso recorte temporal, para uma breve análise, a partir de categorias específicas, como por exemplo, *vazio* urbano. O segundo critério refere-se ao arranjo arquitetônico e urbanístico, a partir de uma linguagem estética que entendemos fazer parte de uma tradição que vem se estabelecendo desde o século XVIII na Europa. Como veremos, este arranjo porta um valor cívico de representatividade da nação em cada um dos centros em tela.



## **CAPÍTULO 1**

# **A TRADIÇÃO DE UMA REPRESENTAÇÃO**

## 1.1. REPRESENTAÇÃO: IDÉIA EM MOVIMENTO

*Ceci n'est pas une pipe*  
René Magritte<sup>27</sup>

O efeito da “declaração” feita por Magritte, contida na epígrafe acima, é o mesmo, em contextos diferentes, da que teria sido pronunciada por Matisse, quando da visita feita por uma senhora em seu *atelier* que reclamara das dimensões do braço de uma mulher, ali representada, alegando que era grande demais: “madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro” (GOMBRICH, 1986, p.102), responde polidamente o artista. No campo das artes, o Modernismo abre o capítulo da chamada crise da representação, tendo no Movimento das Vanguardas Artísticas Européias<sup>28</sup> o clímax desta crise, fazendo a pintura tomar o rumo da abstração, ou seja, abstrair-se de algo. Este algo era o mundo tal qual ele era, a realidade. A crise dizia respeito, essencialmente, ao ponto em que a pintura chegou de achar que o que se tem na tela é o objeto em si e não o ter, apesar da verossimilhança. Para Le Goff (GOFF *apud* MAKOWIECKY, 2003,p.4) “representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração”.

Nesta breve passeada pelo campo das artes, há algumas categorias que devem ser pensadas, independentes do campo ao qual estamos nos referindo e sim, em relação à própria representação. Termos como substituição, imitação, aparência e criação estão no cerne do processo de representação.

Apesar de abrir, aqui, uma reflexão, prioritariamente, no campo das artes a respeito da representação, é justo reconhecer que a questão foi colocada primeiramente, na cultura ocidental, pela Filosofia, em especial pelos filósofos gregos da Antiguidade onde a relação linguagem/realidade será infinitamente retomada, tendo sido, talvez, uma preocupação tão antiga quanto à própria humanidade.

---

<sup>27</sup> René Magritte é um pintor belga, considerado um dos mais expoentes artista do Movimento de Vanguarda Européia, que ficou conhecido como Surrealismo. A “inscrição” da epígrafe: *Ceci n'est pas une pipe* (isto não é um cachimbo) é uma inscrição de um de seus quadros, pintura à óleo, denominada *La trahison des images* (a traição das imagens), realizada nos anos 1928/192.

<sup>28</sup> Vanguardas Artísticas foi o nome dado a uma série de movimentos artísticos que ocorreram na Europa, no início do século XX até a Primeira Guerra Mundial, cujos manifestos e Programas Artísticos versavam, especialmente, sobre uma ruptura com um esquema tradicional de representação na arte. Além do já citado Surrealismo, outros movimentos de vanguarda foram o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo e o Dadaísmo.

Nesta parte do capítulo, alguns filósofos serão “evocados”, em especial Platão e Aristóteles<sup>29</sup> para fazer uma transposição do campo-gênese da discussão do termo, para o campo patrimonial e para as relações que se quer tecer entre cidade e representação.

Etimologicamente, o termo representação é derivado do vocábulo latino *re-apresentationis* – ação de pôr sob os olhos – e daí as variantes imagens e retrato.

Carlo Ginzburg (2001) no ensaio “Representação: *a palavra, a idéia, a coisa*”, assim se reporta à representação:

“Por um lado, a “representação faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas, a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar”. Não entrarei nesse aborrecido jogo de espelhos...”(GINZBURG, 2001, p.85).

O que está em jogo aqui, num primeiro momento, é a oscilação entre substituição e evocação mimética. O autor não entra no jogo, tido por ele mesmo como aborrecido, por reconhecer que a imagem que se (re)apresenta é, ao mesmo tempo, ausência e sucedâneo de algo que não mais está presente, mas não que não exista. A *mimese* em sua origem não está ligada à pintura ou à escultura, não sendo de sua essência a preocupação formal ou ainda, a modelação e sim a imperatividade da composição através dos gestos e ritmos. É, digamos assim, o próprio acontecimento e não a “ornamentação” plástica de uma idéia. Diferente é o conceito do termo renascentista *imitatio* no qual o compromisso com a aparência e a verossimilhança está presente. Aqui, o que é imperativo é a autoridade do esquema do modelo natural, da ordem do espaço natural. O que Leonardo da Vinci fez, entre outros artistas e arquitetos renascentistas, foi uma rigorosa inves-

---

<sup>29</sup> Nas obras *A República* e *A poética Clássica*, Platão e Aristóteles, respectivamente, abordaram de forma diferenciada, essas relações entre linguagem/realidade. Platão foi o primeiro a conceder importância a essas relações no Livro III e posteriormente, no Livro X da obra acima, compreendendo a arte como imitação da aparência, cópia da cópia. Aristóteles, por sua vez, resgatou o termo de forma oposta, na medida em que a concebeu, não no sentido de cópia, mas de criação em novos parâmetros (recriação). Dessa forma, a arte adquire autonomia face a verdades pré-estabelecidas; resgata-se sua ontologicidade.

tigação do mundo, do mundo vivido, do mundo de valores. A perspectiva<sup>30</sup>, cientificamente, era o suporte desta apreensão do mundo, como um sistema fechado de representação. Teve sua matriz, se assim podemos dizer, na noção de espaço euclidiano, o que Aristóteles trataria de a possibilidade de trazer a *aparência* do espaço. Para Aristóteles, a imitação é natural, está em nossa natureza. Diferente de Platão, que não reconhecia valor na arte da imitação. No caso acima, a representação perspectivada inventada no Renascimento, ao contrário de Aristóteles, a *essência* desse espaço, é que seria platônico. O cachimbo pintado de Magritte, jamais poderia ter realidade para Platão, pois como sabemos, somente no plano das Idéias é que o cachimbo seria essencialmente real. A *mimese* para Platão era algo considerado como falso e enganoso<sup>31</sup>. Será que poderíamos substituir o termo *traição*, de Magritte, por falso e enganoso? Embora estejamos em tempos de desconstruir toda polaridade conceitual existente nos termos, eles insistem em nos levar aos extremos: falso e enganoso estão, por assim dizer, nos extremos daquilo que se tem por verdadeiro, e em última instância de real. Percebe-se, então, que o problema que se coloca tem a ver, essencialmente, com a relação linguagem/realidade e é por isso que atravessa áreas tão diferenciadas do conhecimento. Será também o museu um lugar onde essas relações se apresentam? E as cidades onde estão inseridos os museus e os edifícios de representatividade para uma determinada nação?

Magritte (con)funde a clássica distinção entre palavra e coisa, ou ainda, entre a imagem e a coisa. Assim se refere o artista em relação à obra: “num quadro, as palavras são de uma mesma substância que as imagens”<sup>32</sup>.

O que estaria ocorrendo aqui, então, é que as palavras estariam escapando de sua função tradicional, ao serem (re)apresentadas *como* imagens; no mínimo reconhecemos uma resistência a fazer cumprir a sua *essência*. Há, no entan-

---

<sup>30</sup> No campo das artes sabe-se do intenso debate a respeito das invenções renascentistas da perspectiva, como um sistema fechado de representação do mundo. O ponto de ruptura com a tradição instaurada no Renascimento remonta às últimas décadas do século XIX, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O embate tem a ver, como é sabido, com o advento da captação e percepção da realidade, com o advento da Fotografia. Não à toa, a primeira exposição do grupo que seria reconhecido como impressionistas se deu, exatamente, num estúdio de fotografia, em Paris.

<sup>31</sup> A diferença fundamental, no tema aqui tratado, entre os dois filósofos está no *valor* atribuído à obra de arte. Sabemos que os escritos filosóficos referiam-se, principalmente, aos poetas, mas tanto a Modernidade quanto a Contemporaneidade nos dá licença de estender os seus escritos às demais obras de arte, a qualquer tempo.

to, uma concordância entre o mundo platônico – essa essência de arte como ilusão - e o mundo “magrittiniano” ao reconhecer que o que ali está não é, exatamente, o que se revela ou o que aparenta ser. “O famoso cachimbo...como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto se eu tivesse escrito no meu quadro: “isto é um cachimbo”, eu teria mentido.”<sup>33</sup> O platonismo estaria justamente no reconhecimento de que a representação não constitui a realidade em sua essência. Ao declarar “isto não é um cachimbo” o artista alia-se ao filósofo da Escola Socrática, substituindo o termo falso ou enganoso platônico, pelos termos *traição* (nome do quadro ao qual estamos nos referindo) e *mentira*. É claro que não podemos esquecer do tom irônico que constitui esse *jogo de pintura*, característica essencial desse Movimento de Vanguarda, que ficou conhecido como Surrealismo.

A crise acima referida, diz respeito, então, a uma reformatação de mundo que ocorreria somente, aproximadamente quatrocentos anos depois de *Da Vinca* e diz respeito a um esgotamento do sistema de representação até então vigente.<sup>34</sup>

Os conceitos de presença e ausência alinhavados por Ginzburg (2001), presentes no processo da representação, nos remetem ao que Walter Benjamin denominou *aura* e *vestígio*. Benjamin (1993) define *aura* como: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p.170). Em carta a Theodor Adorno<sup>35</sup>, em 1938, o autor apresenta a idéia de vestígio, em oposição à

---

<sup>32</sup> As palavras estão pintadas no quadro, assim como o cachimbo; portanto, tudo é pintura.

<sup>33</sup> René Magritte, citado na contra capa da 3ª edição brasileira de *Isto não é um cachimbo*, de FOUCAULT. Também Virgínia Figueiredo tece relações entre essa obra do Magritte e Platão no estudo de pós-doutoramento intitulado *Isto é um cachimbo*, em oposição tanto à obra do artista quanto à obra do filósofo, no qual algumas considerações que aqui estão se basearam. Este estudo está disponível em formato eletrônico [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Virgínia Figueiredo é professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>34</sup> No campo das artes sabe-se do intenso debate a respeito das invenções renascentistas da perspectiva, como um sistema fechado de representação do mundo. O ponto de ruptura com a tradição instaurada no Renascimento remonta às últimas décadas do século XIX, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O embate tem a ver, como é sabido, com o advento da captação e percepção da realidade, com o recém advento da fotografia. Não à toa, a primeira exposição do grupo que seria reconhecido como impressionistas se deu, exatamente, em um estúdio de fotografia, em Paris.

<sup>35</sup> Os dois autores da chamada Escola de Frankfurt, trocaram correspondências no final da década de 30, período que Benjamin estava no que se chamava *Campo de Trabalhadores Voluntários*, na França.

aura como sendo “a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que o deixou”. Há, portanto, nos conceitos uma tensão que nos faz ir e vir no tempo-espaço. A aura nos remete ao longínquo, revela a distância e com ele uma camada de tempos. O vestígio indicia o que está próximo, o aqui, “saturado de agoras”. A relação que temos com o objeto, seja ele uma fotografia – caso específico do autor – seja ele qualquer outra representação (cidade) nos é permitida através dos vestígios, do aqui-agora, que nos permite acercar-nos do objeto, analisá-lo, enfrentá-lo. A aura, ao contrário, é o que nos enlaça. O longínquo irrompe o presente e nos toma; a partir dessa tomada é que somos levados – através dos vestígios – a trazer o objeto para o presente, para aquilo que se quer falar do mesmo. O processo é dialético porque invadimos e somos invadidos pelo objeto, determinamos, mas também somos por ele determinado. É nesta tensão que a rede de significados se estabelece, para aqueles que constituem a trama. Este ir e vir no tempo e espaço é assegurado pelo papel da memória.

Tanto Ginzburg (2001) quanto Benjamin (1993) ressaltam a questão da ausência e da presença. Loureiro (2000, p. 50) aponta-nos a questão da *substituição* que ocorre no processo representativo: “a representação buscando implicitamente apreender o objeto no mundo sensível substituindo-o, o faz por meio de uma percepção subjetiva que reduz o todo a frações arbitrárias de seu conteúdo...”

Há um ponto em comum em todos esses usos do termo *representação*: “é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa” (MAKOWIECKY, 2003, p.4). O que parece-nos fundamental é que essa tomada de lugar não se dá de forma idêntica, literal e sim através de uma atribuição de significados; passa, necessariamente pelo imaginário, a membrana que nos enlaça ao mundo. A autora ainda segue, convergindo com Bourdieu:

“...No domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido, além daquele manifesto.

Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um outro ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações, significações), processo este que envolve uma dimensão simbólica” (BOURDIEU *apud* MAKOWIECKY, 2003,p.5).

O dado novo que aqui está se articulando é a presença do imaginário na construção de uma ordem simbólica. E é neste sentido que podemos transpor a questão para a representação da arquitetura na cidade; para a configuração de um determinado espaço, que pode ser desdobrado como um *lugar de cultura*. Na construção dessa ordem simbólica o que se apresenta de um lado não é exatamente “o que se convencionou de real (mas sim a sua representação), por outro lado é também a existência da realidade histórica; embora de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real [...] logo, o real, é ao mesmo tempo, concretude e representação (MAKOWIECKY,2003,p.5). Essa articulação nos é extremamente útil para a compreensão do termo patrimônio que, nesta dissertação, terá sempre o entendimento de que a sua constituição implica a produção de um universo simbólico.

Consideraremos, então, o processo de representação como um fazer presente algo ou alguém, por intermédio da presença de um objeto *outro* (não necessariamente palavras ou imagens). Aqui, nos parece residir exatamente a ligação com a operação realizada pela arquitetura nas cidades: um espaço de representação, cujo processo atravessa o imaginário de quem o constrói e o desafio reside, justamente, com o mínimo textual possível, *representar* o simbólico de um dado contexto, sem abrir mão do concreto. Sabemos que o simbólico é carregado tanto do tangível quanto do intangível daquilo que se quer apresentar novamente, uma vez que são indissociáveis. Aqui reside também a idéia de constituição de patrimônio urbano. *Apresentar novamente* em cidades significa, antes de tudo, comunicar esta construção simbólica, pois num plano mais geral, para Gombrich: “a substituição precede a intenção de fazer um retrato, e a criação, a de comunicar” (GOMBRICH *apud* GINZBURG, 2001, p.93). A arquitetura comunica uma dada ordem que constitui, mas que também é constituída pela cidade.

Talvez essas sejam mesmo especificidades desses espaços de representações.

Nesta dissertação abordaremos o tema da representação, conforme acima delimitado, a partir do estudo de dois centros urbanos que são (con)figurados por uma arquitetura representativa da cultura na cidade. Apresentam-se, portanto, num determinado momento como uma construção simbólica, sendo presença –

real e imaginária - de um determinado conjunto de fatores que se materializam, através da arquitetura, (con)formando o que chamaremos ao longo desse estudo de centros de representação da cultura. As edificações existentes nos centros escolhidos – Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus – em sua grande maioria museus ou instituições ligadas à cultura têm a sua representatividade na cidade através de um imaginário simbólico comum: através de elementos que pertencem a uma tradição da cultura ocidental, cujas origens estão, igualmente, fora dos dois centros, estudos de caso. Embora existam outros mais, aproximaremos esses dois exemplos para estudo dessa representação. A escolha através do viés da cultura possibilitou um recorte de entender estes centros urbanos como representativos da idéia de nação das cidades envolvidas e, ainda, das similaridades no processo desta representação.



## 1.2. PATRIMÔNIO COMO REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

*“Toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem; não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas”*

CANCLINI, 1997,p.202

O conceito de patrimônio urbano, que é nosso interesse, se funda a partir das noções de monumento e dos movimentos de preservação urbana dos séculos XIX e XX (CHOAY, 2001). Para a autora, a noção de patrimônio urbano histórico, acompanhada de um projeto de conservação, nasceu na época de Haussmann, mas, na Grã-Betanha, com Ruskin. “Por que essa distância de quatrocentos anos entre a invenção do monumento histórico e a da cidade histórica?”(CHOAY, 2001, p.177)<sup>36</sup>. Com o advento da Modernidade e um maior estranhamento entre seus habitantes, a cidade precisa ser mais constantemente representada. A questão que a autora nos coloca pode ser analisada, no campo patrimonial, através dos vários documentos resultantes de Conferências, Encontros Internacionais, Recomendações, enfim, de um *corpus documental* significativo no qual é possível acompanharmos o deslocamento entre a importância atribuída ao monumento isolado e à cidade, propriamente dita, como uma instância simbólica, conforme aqui estamos entendendo.

O ponto de partida adotado refere-se à crítica inicial feita às cidades tradicionais, frente à obsolescência do tecido urbano. Esta crítica encontra no Movimento Moderno de Arquitetura e Urbanismo<sup>37</sup> o seu principal motor propulsor, que resultará na **Carta de Atenas**<sup>38</sup> de 1933. O documento conhecido como Carta de Atenas é produto do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna)<sup>39</sup>,

---

<sup>36</sup> Françoise Choay situa o nascimento do monumento histórico em Roma, por volta do ano 1420, daí a referência da autora ao intervalo de quatrocentos anos entre a invenção do monumento histórico e da cidade histórica.

<sup>37</sup> Neste momento foi introduzida a idéia de uma arquitetura considerada limpa, sintética, funcional e racional, que receberia o nome de *International Style*.

<sup>38</sup> Todas as citações referentes às cartas patrimoniais, conferências, declarações, recomendações ou convenções enfim, toda e qualquer documentação que compõem o que denominamos *corpus documental* estão grifadas por nós e foram consultadas no livro organizado por Isabelle Cury, *Cartas patrimoniais*, uma publicação do IPHAN, de 2004. Qualquer outra fonte diferente relativa a essa documentação será citada separadamente.

<sup>39</sup> A necessidade de traduzir uma hipotética unidade formal para a arquitetura e o urbanismo fez com que no ano de 1928, na Suíça, arquitetos de várias regiões se associassem no que seria o primeiro dos CIAM. Daí em diante esses Congressos tomam feição de assembléias de trabalho, sendo realizados sucessivamente em diferentes regiões. No ano de 1929, em Frankfurt-sobre-o-Meno ocorreria o segundo dos Congressos, cujo tema versava sobre a “moradia mínima”. Em 1930, o III Congresso em Bruxelas, trazia à pauta o estudo do loteamento racional. Em 1933, o IV

que se tornaria pública apenas em 1941, pelo próprio arquiteto franco-suíço Le Corbusier<sup>40</sup>, por ocasião da ocupação alemã em Paris. Neste documento, a cidade é entendida como parte de um conjunto econômico, social e político. Coloca o plano da cidade como um dos elementos do todo constituído pelo plano regional. Dirige-se, em especial, às cidades com problemas decorrentes da industrialização: densidade, higienização, superfícies verdes limítrofes etc; traduzindo um pouco o conceito de cidade como caos e as possíveis soluções urbanísticas resumir-se-iam em quatro funções básicas: habitação, circulação, lazer e trabalho. A urbanística defendida pelo CIAM é que o desenho da cidade não podia mais seguir as regras de um esteticismo gratuito, e sim acreditava-se numa cidade que funcionasse melhor para todos (talvez um retorno ao ideal de “arte para todos” que Morris<sup>41</sup> já havia defendido).

Entre esta primeira Carta de Atenas e as mais recentes<sup>42</sup> é possível acompanhar as inflexões no campo urbanístico e arquitetônico, delineando o que vem sendo chamado de Novo Urbanismo, apresentando a idéia de uma cidade interligada, sendo o ambiente urbano um espaço privilegiado de preocupação para o

---

Congresso que aqui está sendo referido, tem lugar num navio que vai de Marselha a Atenas. O problema da cidade é enfrentado tendo como base a experiência de 33 cidades: Amsterdã, Atenas, Bruxelas, Baltimore, Bandung, Budapeste, Berlim, Barcelona, Charleroi, Colônia, Como, Dalt, Detroit, Dessau, Frankfurt-sobre-o-Meno, Genebra, Gênova, Haia, Los Angeles, Littoria, Londres, Madri, Oslo, Paris, Praga, Roma, Roterdã, Estocolmo, Utrecht, Verona, Varsóvia, Zagreb, Zurique. Deste Congresso não se publica qualquer relato oficial; somente em 1941 imprime-se em Paris um documento anônimo (redigido por Le Corbusier), com prefácio de Jean Giradoux, que toma o nome de Carta de Atenas. Os CIAM acontecerão até o ano de 1956, quando realizado o X Congresso, no qual um grupo de jovens arquitetos associam-se em torno do que ficou conhecido como *Team X* (referência ao X Congresso), apresentando críticas aos preceitos dos CIAM e de toda racionalidade que dele provinha. Arquitetos como Aldo Van Eyck, Peter Smithson e Rykwert, na década de 50, propõem que se devolva aos projetos o “homem real”, no lugar do “homem ideal”, tipo modulador, proposto por Le Corbusier. Em oposição à Carta de Atenas, não desejavam extinguir as diferenças e conflitos que a cidade moderna produzia, ao contrário, viam neste caráter algo de sedutor no urbano. Não por acaso, a obra de Rykwert que trata das propostas para um Novo Urbanismo é “Sedução do Lugar”.

<sup>40</sup> Le Corbusier ocupa um lugar de destaque no movimento moderno e pode ser considerado o inspirador do novo modelo de cidade (que mais tarde seria conhecida como *radiosa*), que transparece com clareza na Carta de Atenas.

<sup>41</sup> William Morris (1834-1896) segue as teorias propostas por Ruskin (1819-1900) num momento em que a cultura oitocentista está insatisfeita com a vulgaridade da produção industrial. O conceito de “artes aplicadas” e sua separação das artes maiores é uma das consequências da Revolução Industrial e da cultura historicista. Ruskin e, posteriormente, Morris fizeram reflexões decisivas a respeito das relações, ou ainda melhor, da integração entre arte e indústria. A utopia da “arte para todos” é, ao menos em parte, explicada pela idéia que Ruskin defende que a tal integração não se encontra no campo específico das artes e sim nas relações sociais e econômicas em que a arte é exercida.

Conselho Europeu de Urbanistas<sup>43</sup>. É neste campo que pode ser delineada a construção de um espaço de representação social e mesmo museográfico, no sentido de não se tratar de uma categoria abstrata, ao contrário, de um espaço que opera a síntese de um mundo real do qual fazemos parte, através do imaginário. A cidade, assim como o museu ou outra instituição de cunho cultural, opera este processo de forma semelhante. Museu e cidade se relacionam de maneira complexa tanto no aspecto formal, quanto no aspecto de conteúdo (continente e conteúdo). Ambos acirram a relação entre história e cidadania, um constitui matéria prima para o outro. Os museus e as demais edificações culturais inscrevem-se na paisagem da cidade como instituições relevantes na (re)apresentação da memória desta mesma paisagem, constituindo-se estruturas dinâmicas no tecido urbano. Essas categorias - exterior, interior, continente, conteúdo – que nos remetem às relações entre essas edificações e a cidade são de grande importância para o entendimento dessas estruturas na contemporaneidade, eliminando a idéia de opostos como categorias sociais estruturantes, que foi a base ideológica no século XIX. Nogueira (2003) nos lembra uma fala de Bohigas que “não existe tensão entre o edifício e o meio ambiente urbano. Mais do que isso, interior e exterior não podem ser entendidos como o positivo e o negativo de uma mesma composição. O edifício torna-se cidade e a cidade torna-se edifício” , (NOGUEIRA,2003,p.90). O arquiteto prossegue: “o usuário ao percorrer os espaços do Museu, *refaz*, mentalmente, a seqüência de espaços urbanos de seu cotidiano”(NOGUEIRA,2003,p.90). Essa dinâmica contribui para pensarmos em centros que são representativos da cultura na cidade.

Na **Recomendação sobre a conservação dos bens culturais ameaçados pela execução de obras públicas ou privadas**, numa Conferência Geral da Unesco em Paris, no ano de 1968, o conceito de bens culturais é delineado como “...**edificações ou outros elementos** de valor histórico, científico, artístico ou arquitetônico, religiosos ou seculares, incluindo os conjuntos tradicionais,

---

<sup>42</sup> Referimo-nos às Novas Cartas de Atenas dos anos de 1998 e de 2003, esta última, responsabilidade do Conselho Europeu de Urbanistas, aprovada em Lisboa, que gerou a Carta do Novo Urbanismo e cujo texto integral pode ser lido no site: [www.cnu.org](http://www.cnu.org).

<sup>43</sup> O Conselho Europeu de Urbanistas (CEU) é uma associação internacional, criada em 1979. É o único interlocutor desses profissionais junto às Instituições Europeias no seio do Secretariado Europeu das Profissões Liberais (SEPLIS) e é reconhecido pelo Comitê Econômico e Social da União Européia.

os **bairros históricos** das zonas urbanas e rurais...”. Na **Carta de Restauo** há instruções para a tutela dos **centros históricos**, aqueles que se constituíram por características urbanísticas ou arquitetônicas particulares para que tais valores se perpetuem, definindo os principais tipos de intervenção em nível urbanístico: reestruturação urbanística, reordenamento viário e revisão dos equipamentos urbanos e dos edifícios: saneamento estático e higiênico dos edifícios e renovação funcional dos elementos internos. A **Convenção sobre a salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural**, também numa Conferência Geral da Unesco, em Paris no ano de 1972, define patrimônio cultural como monumentos, sítios e em especial para esta pesquisa, **conjunto: 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 vistas da história, da arte e da ciência**. No Ano Europeu do Patrimônio Arquitetônico, em 1975, o documento que ficou conhecido como **Declaração de Amsterdã**, a noção de patrimônio como conjunto se amplia de forma considerável: **esse patrimônio compreende não somente as construções isoladas de um valor excepcional e seu entorno, mas também os conjuntos, bairros de cidades e aldeias que apresentam um interesse histórico ou cultural e ainda que a arquitetura de hoje é o patrimônio de amanhã, tudo deve ser feito para assegurar uma arquitetura contemporânea de alta qualidade**. Ainda em relação aos *conjuntos* temos na **Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea**, no ano de 1976, em Nairóbi a seguinte definição para conjunto histórico ou tradicional: todo grupamento de construções e **de espaços.... Entende-se por ambiência: o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais**.

Em 1977, no Encontro Internacional de Arquitetos, a **Carta de Machu Picchu** faz uma crítica direta à Carta de Atenas, apesar de reconhecer que este último documento é mesmo o ponto de partida para pensarmos o fenômeno cidade e que deve ser atualizado, mas não negado. Os pontos principais da pretendida atualização giram em torno do crescimento urbano (densidade populacional), transporte, moradia, recursos minerais e aproveitamento do solo. Este documento

também é fundamental no que se refere ao entendimento da preservação e defesa dos valores culturais e do patrimônio histórico, analisando aspectos de identidade de uma cidade, que não é dado apenas por suas características físicas, mas também sociológicas. A **Carta de Washington**, de 1986, teve como tema central as cidades históricas apontando que **todas as cidades do mundo são expressões materiais da diversidade das sociedades através da história e são todas, por essa razão, históricas**. No ano seguinte, a **Carta de Petrópolis** que versa sobre centros históricos, entende como sítio histórico urbano o espaço que concentra testemunhos do fazer **cultural da cidade** em suas diversas manifestações. O SHU (sítio histórico urbano) é apreendido como parte de um contexto amplo, que comporta as paisagens natural e construída, assim como a vivência de seus espaços, através de um *fazer*. A portaria do IPHAN, nº 299 de 06/07/2004 regula não apenas a criação do **Plano de Preservação de Sítio Histórico Urbano (PPSH)**<sup>44</sup>, mas também o **Termo Geral de Referência** que orienta a sua formulação, implementação, acompanhamento e avaliação. Com este instrumento, os profissionais e interessados poderão se orientar para a inclusão dos sítios históricos urbanos no novo plano (uma vez que a proteção refere-se ao sítio tombado), constituindo-se um grande avanço dentro do desafio que é garantir a proteção e a preservação dos bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos e as paisagens que constituem o patrimônio brasileiro. Legislação mais recente, tratando diretamente sobre o conceito e a importância do entorno urbano, a Declaração de Xi'an, em 2005, além de referenciar uma série de documentos<sup>45</sup> define **entorno** como o meio característico de natureza reduzida ou extensa, que toma parte de – ou contribui para – **seu significado e caráter particular**. A Declaração assume em seu corpo uma relação de indissociabilidade com o patrimônio intangível, presente na dinâmica urbana. Supõe-se uma relação com o ambiente, práticas sociais ou espirituais passadas ou presentes, usos e outros aspectos do patrimônio cultural intangível que criaram e formaram o espaço; assim como o contexto atual e dinâmico.

---

<sup>44</sup> O PPSH pode ser acessado na página oficial do IPHAN.

<sup>45</sup> Documentos referenciados: Carta de Veneza(1964), Conferência de Nara (1994) e Carta de Brasília, que versa sobre autenticidade (1995). O documento pode ser acessado na legislação do ICOMOS, de 21/10/1995.

O que se quer chamar atenção citando a documentação acima e grifando os principais aspectos em relação ao entendimento dos elementos que conformam a cidade: entorno, conjuntos, edificações etc é que, nesta breve análise, percebe-se uma inflexão nos referidos conceitos e portanto no entendimento da própria categoria *cidade* e que inicialmente já foi apontado ao compararmos as Cartas de Atenas dos anos de 1933, 1998 e de 2003. Parte-se de uma idéia de cidade como uma categoria econômica ou política, operando num plano da universalidade e da homogeneidade, passando para o entendimento de que as relações sociais são fortemente demarcadas na constituição dos espaços e que, por isso, há uma dinâmica própria, específica e particular em cada uma dessas construções. Por isso mesmo a configuração de centros simbólicos e de representação são espaços hegemônicos, diferenciados e não homogêneos no desenho da cidade. Amplia-se, de forma considerável, ao menos no plano teórico, os instrumentos conceituais numa interface com o patrimônio intangível, uma vez que já sabemos de sua indissociabilidade. O chamado Novo Urbanismo também apresenta questões ligadas aos temas de Cidade Sustentável e Integralização das Cidades, numa metáfora evidente ao termo Nova Museologia e Patrimônio Integral.

A noção de Monumentos Históricos e as práticas de conservação que lhe são associadas tiveram origem na Europa, ficando aí circunscrita durante um bom tempo, conforme podemos acompanhar, analisando o *corpus* documental acima exposto.

Na Primeira Conferência Internacional para a Conservação dos Monumentos Históricos que aconteceu em Atenas, em 1931, sobre a Conservação Artística e Histórica dos Monumentos, organizada pela SDN (Sociedade das Nações) somente países europeus participaram. A segunda, em Veneza, em 1964, houve a participação de três países não europeus: Tunísia, México e Peru. Em 1972, como sabemos, a Convenção do Patrimônio Mundial já reunia oitenta países dos cinco continentes.

Choay (2001, p.12) nos lembra que “quando criou-se na França, a 1ª Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837, as três grandes categorias de monumentos históricos eram constituídos pelos remanescentes da Antiguidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos”. Logo após a Segunda

Guerra Mundial, a natureza desses bens não modificou qualitativamente, apenas quantitativamente. Posteriormente (a autora se refere a década de 60, aproximadamente): “todas as formas da arte de construir, eruditas e populares, urbanas e rurais, todas as categorias de edifícios, públicos e privados, santuários e utilitários foram anexados, sob novas denominações...”(CHOAY, 2001, p.12). Implica em dizer que o domínio patrimonial não se limitava mais à idéia de edifícios isolados, individuais, trazendo, ao contrário, a idéia de conjunto: “aglomerados de casas e bairros, aldeias, **idades inteiras e mesmo conjuntos de cidades...**”(CHOAY, 2001, p.13). Fica, portanto, evidenciada que a idéia da constituição de um patrimônio urbano é bem mais recente, quando comparada aos monumentos históricos. Choay aponta, entre vários outros fatores, o que deve ter dificultado tal objetivação e inserção do espaço urbano na perspectiva histórica<sup>46</sup>, uma vez que, até o século XIX, os textos eruditos que se referiam à categoria cidade só falam de seus espaços por intermédio dos monumentos:

“de um lado sua escala, sua complexidade, a longa duração de uma mentalidade que identificava a cidade a um nome, a uma comunidade, a uma genealogia, a uma história de certo modo pessoal, mas que era indiferente ao seu espaço; de outro, a ausência, antes do início do século XIX, de cadastros e documentos cartográficos confiáveis, a dificuldade de descobrir arquivos relativos aos modos de produção e às transformações do espaço urbano ao longo do tempo.” (CHOAY, 2001, p.17)

Através do que chamamos *corpus documental* apresentamos acima o que julgamos mais relevante para idéia de conjunto e de centro urbano que vamos desenvolver no próximo capítulo. É possível perceber que aquilo que se opera no plano simbólico e do imaginário da representação está de certa forma salvaguardado por uma série de documentos constituídos ao longo do tempo e que também contribuem para o fato de entendermos o *patrimônio como representação da representação*, porque sobre ele se discute, sobre ele se tece recomendações e sugestões de atuação para sua compreensão e apreensão e, principalmente, a partir dele se cria sentidos e nexos na configuração urbana. Esse *corpus documental* é, na verdade, parte constituinte de todo o processo de representatividade

---

<sup>46</sup> Cerdá é quem utiliza primeiramente o termo Urbanismo para referir-se à nova disciplina como ciência da cidade e da sua produção, na obra *Teoria General de l'urbanización*, Madrid, em 1867.

do patrimônio e por isso cambiante ao longo do tempo e por isso também ligado ao processo histórico e ao fenômeno da memória. O conhecimento e análise desse *corpus* são, portanto, fundamentais para transpor a questão patrimonial para a representatividade da cultura na cidade, através de um patrimônio constituído em uma certa tradição.



### 1.3. MEMÓRIA COMO REPRESENTAÇÃO DE UM LUGAR

*“Os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos. Eles são singulares, mas são também globais, manifestações da totalidade-mundo, da qual são formas particulares”.*

MILTON SANTOS

A idéia de patrimônio urbano passa, necessariamente, pela interseção das categorias *espaço*, *tempo* e *memória*. O espaço como veiculador de uma memória, um suporte físico diferenciado, decorrendo daí a idéia de um *lugar*. Um espaço que não fala por si, mas que dele se fala e que nele se inscrevem diversas representações; sendo, por fim, ele mesmo, um *lugar de memória*.

Sabemos existir diferentes maneiras pelas quais os edifícios ou os espaços abertos constituem símbolos coletivos, inserem-se no tecido da cidade como um espaço diferenciado. Muitas vezes são estes *lugares* a explicação própria de ser determinada cidade. A realização de um gesto espacial é decorrente de causas diversificadas: de ordem política, ideológica, econômica, pessoais; expectativas de pequeno ou longo prazo etc. Precisamos reduzir tal multiplicidade de eventos a uma determinada ordem, para que se efetive uma possível relação entre os vários e possíveis fatores de análise. Aqui estamos desenvolvendo a idéia de como a cultura ocupa um destacado papel em um *lugar de memória*, constituindo mesmo a idéia de nação para cada uma das cidades.

Talvez, não seja coisa vã, recorrermos ao significado da palavra cultura, uma vez que o vocábulo tem uma importância fundamental em nossa pesquisa:

“...sobre o verbo latino *colo* – morar, ocupar a terra e, por extensão, trabalhar, cultivar o campo -, sobre seu particípio passado, *cultus*, e sobre seu particípio futuro, *culturus*. *Cultus* designa o campo lavrado por sucessivas gerações, não só o cultivo mas, principalmente, a qualidade resultante do trabalho coletivo de uma sociedade sobre seu território, trabalho que permanece incorporado a esse território, memória da coletividade. *Culturus* é o conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que se deve transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (Bosi apud Leite, 1998, p.65).

Portanto, as instituições culturais - aquelas que reúnem um conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores capazes de garantir a reprodução de um estado de coexistência social e ainda, de sentidos de pertinência social, ainda que

atravessados por discursos múltiplos e imaginários - inscrevem-se na paisagem<sup>47</sup> das cidades como lugares relevantes para a re-apresentação da memória desta mesma paisagem, constituindo-se estruturas dinâmicas no tecido urbano. Portanto, a paisagem à qual estamos nos referindo é a acumulação, no tempo e no espaço, de práticas, técnicas, valores e símbolos culturalmente constituídos. “O processo de construção da paisagem é um processo histórico de representação das relações sociais através do qual práticas e ideologias tornam-se realidades materiais pela transformação de seu significado em ordem efetiva dos objetos sobre o território” (LEITE, 1998, p. 65).

Recorremos, portanto, à idéia de que a cultura seja interpretada como um emaranhado de significados construídos pelo homem e a cidade é, certamente, parte deste emaranhado. Giulio Carlo Argan (1998) coloca que:

“...Entre arquitetura e cultura não existe uma relação diferencial; o problema deve-se só à função e ao funcionamento da arquitetura no interior do sistema. Por definição, arquitetura é tudo que concerne à construção que se institui e se organiza em seu ser, e em seu devir, essa entidade social e política que é a cidade. A arquitetura não só lhe dá corpo e estrutura, mas também a torna significante com o simbolismo implícito em suas formas. Assim como a pintura é figurativa, a arquitetura é representativa por excelência” (ARGAN, 1998, p.65).

A cidade é por assim dizer, o *lugar*, da representação da cultura. É para a cidade e para o homem urbano que historicamente, a indústria cultural se voltou ou privilegiou, afirmando suas diversas singularidades. A noção de patrimônio se torna fundamental para a compreensão da cidade como lugar de (re)apresentação da memória e da cultura. Cidade como representação da cultura e patrimônio, portanto, fundamentam o trabalho da memória. Uma memória que se escreve no singular, mas que se afirma e se estrutura como plural e tensa. Sem o trabalho da memória, a ossatura da cidade ficaria exposta de uma outra maneira e nos distanciariam da “alma da cidade”. Então, reconhecemos desde já, os aspectos *qualitativos* do nosso empreendimento, quando nos referimos aos espaços urbanos, fatos urbanos, lugares e cidades. É justamente neste *qualitativo*

---

<sup>47</sup> O vocábulo Paisagem no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira é definido como “espaço de terreno que se abrange de um lance de vista.” Nesta pesquisa o termo será utilizado para conferir um caráter distintivo, da criação de *lugares*.

que a noção de patrimônio se instala e abre dobras para lançarmos o olhar sobre a cidade; para uma instância da qual fazemos (somos) parte e estamos ligados diretamente.

Este é apenas um dos vários caminhos possíveis de se desenhar uma interpretação, uma forma de hierarquizar as várias possibilidades de texto e contexto.

O aspecto da cultura como *lugar de memória* e do entendimento da cidade como lugar privilegiado dessa representação constitui o conjunto de atributos fundamentais desta pesquisa. A identificação de determinadas categorias de práticas e agentes sociais num lugar claramente delimitado e especializado de determinada cidade, delimitando espaços hegemônicos, mas não homogêneos; pertencem ao âmbito superestrutural da ordem social. Esse é o caso da Praça Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro, capital federal até década de 60, mas também é o caso da Ilha dos Museus, em Berlim. Embora haja um contraste físico e também social quando comparadas entre si, são em relação às demais partes da cidade, espaços igualmente diferenciados. Ambos constituem *lugares de memória*, através da cultura. Diferenciam de modo semelhante, de acordo com o nosso recorte, do restante da formação espacial de cada uma das cidades em que se inscrevem. Embora haja também possíveis semelhanças. O que estamos destacando é a existência de *lugares de memória* que são inscritos na cidade e como a cultura veicula um importante papel através das edificações representativas e também através dos espaços tidos como abertos, como, em nosso caso, uma praça ou uma ilha, criando determinados nexos urbanos. Esses exemplos não foram escolhidos, conforme já colocado anteriormente, de forma aleatória. Foram produzidos por segmentos das sociedades que, em um determinado momento, produziram *lugares de memória* tendo a cultura um importante papel na representação de cada uma das nações. Mas, quanto mais eles fossem diferentes entre si, mais os resultados em outros aspectos poderiam ser interessantes, levando em consideração os atributos em comum aqui escolhidos.

Corroboramos com a noção de *lugar* utilizada por Rogério Proença Leite (2004) que a partir do conceito de Guatarri de “territorialidade subjetivada” (1985) entende que “um lugar é sempre um espaço de representação, cuja singularidade é construída pela “territorialidade subjetivada”, mediante práticas sociais e usos

semelhantes” (LEITE, 2004, p.284). O autor prossegue, apontando a condição fundamental que diferencia *lugar* de um outro espaço no tecido urbano: “a convergência de sentidos atribuídos é, portanto, uma condição necessária para que se pratique um espaço e o transforme em lugar” (LEITE, 2004, p.284). Nesse sentido, reforçamos ainda mais a interseção, acima já referida, entre espaço e memória. Lugar é um espaço praticado, simbolicamente carregado com ações e sentidos. Lugares são “espaços de convergências simbólicas” (LEITE, 2004, p.287). A categoria espacial é de alguma forma qualificada. Nesta dissertação a qualificamos sob o olhar da configuração de uma representação através de espaços de cultura que os edifícios portam e que representam os centros urbanos escolhidos. Corroboramos, portanto, com a idéia de que *lugar* é um espaço qualificado (“território subjetivado”), tendo sua dimensão espacial, em toda a sua extensão simbólica e material, retida de significados, onde ações que lhe emprestem sentidos acontecem. Logo, estamos nos referindo a porções do espaço que não possuem fronteiras rígidas e, tão pouco, forma acabada em definitivo; mas sim, lugares que sobre eles lançamos um determinado olhar, sob determinada interpretação.

Trabalharemos, ainda, com a idéia de *locus* e *genius loci* de Rossi (2001), já que para o autor a arquitetura ocupa um lugar de memória de representação. Para o autor *locus* é uma “relação singular mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar”. (ROSSI, 2001, p.147). O *genius loci* por sua vez, comporta-se como “uma espécie de divindade de tipo intermediário que preside tudo o que ocorria naquele lugar” (ROSSI, 2001, p.147). Importante ressaltar que para o mundo clássico a escolha de determinado lugar tinha um valor preeminente e para o autor essa “situação”, esse *lugar* era governado pelo *genius loci*. É a adoção do entendimento de um espaço singular e concreto: “a identificação desses “pontos singulares” pode se dever a um acontecimento determinado que sucedeu naquele ponto, ou pode depender de outras infinitas causas” (ROSSI 2001, p.148). Assim, podemos identificar os centros aqui escolhidos como *locus*. A divindade que os preside é a cultura representada através da arquitetura na cidade, seu *genius loci*.

Considerando que as trocas simbólicas entre os indivíduos se dão no tempo e no espaço e que essas trocas são resultantes de um processo identificado como comunicação, trata-se de reconhecer que novas espacialidades são

(re)significadas, culturalmente, atravessada pelo tempo e espaço, através do imaginário; a membrana que intermedeia nossa apreensão do real. Sendo a linguagem um instrumento para comunicar o que determinada sociedade deseja, pensa e age; uma nova realidade, implicaria em nova linguagem. Para o filósofo da Floresta Negra, Heidegger, “a linguagem não é um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar idéias: é a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser” (EAGLETON, 2001, p.87). Assim também ocorre com as (re)apresentações museológicas: não se pretende que o que está exposto substitua o objeto ou ainda, que algo esteja em seu lugar e sim que seja a sua própria dinâmica. Daí o entendimento de que a cidade pode ser entendida como um espaço museográfico. Na sua estrutura, as trocas simbólicas acontecem e o sentido de fazer parte dessas trocas é o fundamento primeiro da constituição de um patrimônio. As cidades comportam-se como museus<sup>48</sup> na medida em que, num determinado espaço comum, são construídas, coletivamente, fronteiras simbólicas e ambos são suportes físicos de significações compartilhadas. Corroborando, assim, com a idéia de ser a cidade um espaço museográfico. Estamos falando de dimensões físicas, mas também, de dimensões simbólicas. A cidade visível, tangível, é repleta de “territórios interpenetrados” (ARANTES, 1994, p.191) aparentemente invisíveis, mas que podem ser materializados, em sua concretude. Daí o aspecto museal das cidades. A cidade é o lugar onde a dialética linguagem/realidade se apresenta com toda potencialidade, um *locus* narrativo. Arantes cita Certeau, comparando o andar pelo espaço urbano com a linguagem:

“no plano mais elementar, o caminhar tem uma tripla função enunciativa: é um processo de apropriação do sistema topográfico por parte do pedestre[...]; é uma atuação espacial do lugar[...]; e implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, entre “contratos” pragmáticos na forma de movimentos...” (CERTEAU *apud* ARANTES, 1994, p.191-202)

---

<sup>48</sup> A intenção de comparar museus e cidades não deve ser confundida com o conceito de cidade-museu, que se faz referência àquelas que têm em seu espaço físico os chamados tesouros artísticos. Reflexões ligadas às questões da representação e da relação entre museus e cidades foram objeto de estudo na monografia cumprida em exigência à Disciplina Seminários de Pesquisa em Museologia e Patrimônio I, ministrada pelo Prof. Dr. José Mauro Loureiro, neste Programa de Pós Graduação. Aqui, a comparação se faz interessante sob o ponto de vista do fenômeno da representação.

O simples caminhar cria um espaço de enunciação, de sentidos. Refazemos, assim, o mapa mental de nossas vivências, fragmentos de um território (com)partilhado. A lembrança constitui o trajeto, nos põe em relação. Lembramos aqui de uma epígrafe<sup>49</sup> utilizada por Gombrich (1995) a respeito do processo da lembrança e portanto da memória:

“A mente, tendo recebido dos sentidos um pequeno começo de lembranças, põe-se a girar infinitamente, lembrando tudo o que há para lembrar. Nossos sentidos, portanto, que estão por assim dizer, no portal da mente, tendo recebido o começo de tudo e dado esse começo à mente; a mente, da mesma forma, recebe este começo e examina tudo o que dele decorre: a parte baixa de uma lança comprida e delgada, uma vez sacudida, mesmo de leve, transmite esse movimento a toda a extensão da lança, até mesmo à sua ponta...assim também a nossa mente precisa apenas de um pequeno começo para lembrar-se da questão toda”. (GOMBRICH, 1995, p.213)

Esse deslocamento na cidade ativa o imaginário. A cidade, tangível, pode se tornar mais ou menos distante. O que determina é a forma que com ela estamos enlaçados, ou seja, a forma como o simbólico se apresenta e é percebido nestas relações. É convergente, com a idéia apresentada por Scheiner (2004) a propósito da realização e constituição plena do patrimônio que assim se coloca:

“é no domínio do imaginário, da criação e do afeto que o patrimônio se realiza. Eis a sua verdadeira essência – a potência criativa que identifica a existência do humano. O patrimônio é assim, como um pássaro: só se realiza na liberdade e na espontaneidade...” (SCHEINER, 2004, p.277).

É na cidade que se dá o processo de acumulação de valores e de práticas: históricas, sociais, políticas e econômicas, o que por fim, poderíamos dizer de valores e práticas sociais. São esses valores que (re)apresentam a cidade; o conjunto é sua *identidade*. Estamos, portanto, diante de uma estrutura flexível, não rígida, uma vez que esses valores (humanos) são cambiantes. Ao mesmo tempo, a cidade tem uma identidade singular, garantida pela dialética entre os antigos e novos valores.

---

<sup>49</sup> Esta epígrafe é utilizada pelo autor no capítulo VII, Condições de Ilusão, da obra *Arte e Ilusão*. O autor utiliza a citação de Maximus Tyrius em *Philosophunema*, uma publicação da Editora Hobein, Leipzig de 1910, segundo referência do próprio.

Historicamente, as concepções das categorias espaço e tempo sempre foram fundamentais para a compreensão do mundo e as suas mais diversas expressões. Na Renascença uma das questões centrais era o espaço – a obra constituía uma espécie de janela para o mundo: a janela perspectiva<sup>50</sup> – os artistas tinham em suas habilidosas mãos o meio de recriar a realidade de tal forma que convencesse os olhos e a mente. Era no visual, digamos assim, que a *mensagem* aparecia no que estava sendo representado. O *quattrocento*<sup>51</sup> “foi a época em que teve início o exame consciente e sistemático do espaço como fonte de experiências sensoriais humanas. O espaço emergente da arte renascentista abriu um novo mundo simbólico que podia ser manipulado.”(GEZA, 1994, p.126). A cidade está relacionada com essas representações simbólicas que lhes são atribuídas e que são constituídas e negociados nas relações sociais, garantindo a sua legitimidade em se constituir num espaço de interpretações, de memória, uma espécie de lugar da fala, construído por diversos sujeitos, num processo narrativo e discursivo. Por isso é mutante. Modifica-se, acima de tudo, pela idéia que se tece em relação ao tempo e ao espaço, que é em si mesma cambiante.

Se na Renascença o espaço assumia um papel central, na Modernidade este papel é atribuído ao tempo. Bauman (2001) assim se refere à modernidade: “a história do tempo começou com a modernidade. De fato, a modernidade, é, talvez mais que qualquer outra coisa, a história do tempo: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história.”(BAUMAN, 2001, p.128). Em *Jamais Fomos Modernos*, Latour (1994) reconhece que a modernidade pode possuir sentidos muito variados, “ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução no tempo” (LATOUR, 1994, p.15). A transição de um tempo (também o espaço) absoluto, independente, homogêneo para a idéia de um espaço-tempo relacional, heterogêneo, que emerge com a contemporaneidade, transforma as relações sociais e a idéia que temos da cidade. Os objetos deixam de ter uma permanência no espaço e no tempo e passam a ganhar uma idéia de simultaneidade e pluralidade. Na visão

---

<sup>50</sup> Questão bastante discutida no campo das artes é sobre a universalidade da representação em perspectiva. Panofsky parece afastar-se da maioria dos historiadores de arte e dos psicólogos da percepção quando defende que a perspectiva linear é apenas uma convenção, uma *forma simbólica* entre muitas, usadas para representar o espaço.

clássica, tempo e espaço eram identidades independentes, distintas. Nenhuma conexão intrínseca entre eles era possível, ambos, eram absolutos e independentes de nós, de nossa percepção. Uma nova visão da realidade, implica numa nova apreensão do real, uma nova relação com o patrimônio, atravessado pelas novas experiências de tempo e espaço, que por exemplo, são trazidas à tona pelas novas tecnologias. Ainda assim, são todas, experiências simbólicas.

Para Scheiner (2004) toda a história da humanidade é atravessada pela experiência da territorialidade, a iniciar pelo corpo, fundamento primeiro da idéia de patrimônio:

“a experiência da espacialidade inicia-se no corpo – instrumento fundador entre o indivíduo e o mundo[...]Da espacialidade do corpo ao território geográfico: estas são as relações fundadoras, as que definem e configuram a experiência cultural em cada momento de nossa trajetória” (SCHEINER, 2004, p.54).

Em um mundo onde as categorias da simultaneidade e da pluralidade são apontadas como fundamentais, o corpo é o responsável pela troca com o mundo, pela instauração do simbólico. A pele – idéia que está contida na Tese citada – funciona como uma espécie de membrana, instaurando o *local* de trocas. Imaginamos como uma membrana, responsável pela instauração de um espaço intermediário, o que a autora denomina *vizinhança*. No campo artístico, são conhecidas as mais diversas citações de pintores a respeito da representação *daquilo* que dá forma, da textura que guarda e revela algo. Clássica é a obra *Ensaio sobre a Pintura*, na qual Diderot escreve o quanto é grande, para o pintor, a dificuldade de traduzir as palpitações da carne por meio dos coloridos da pele:

“dar à tinta da pele a riqueza de suas nuances parece sempre uma tarefa impossível, pois esta nos separa da representação do corpo, no momento em que experimentamos a sua textura, de modo visual ou tátil. Essa idéia de uma “pele” que seria preciso romper para apreender uma espécie de essência da coisa perdura como uma tradição filosófica em que a pele substitui a aparência. Romper sua superfície jamais permitiria que se visse o que há por detrás, já que a própria pele é um existir que se dá a ler, a ver e a tocar.” (DIDEROT *apud* JEUDY, 2002, p.84).

---

<sup>51</sup> Termo utilizado para se referir à civilização italiana do século XV.



Interessante é que este aspecto nos remete a uma outra-nova categoria – a fronteira – no nosso relacionamento, digamos apreensão, do mundo. Categoria essa que tende a ser eliminada, conceitualmente, pela contemporaneidade, com o entendimento de uma possível aldeia global. Portanto, nos instituímos e assim também a idéia da instituição de um patrimônio, conforme nos articulamos com o mundo, conforme nosso edifício simbólico. Através das articulações sociais, essencialmente, é que somos afetados e afetamos as trocas que se dão no espaço-tempo, comunicando uma visão de mundo.

A cidade é, então, o *locus* dessa narrativa. O espaço, por excelência, que o tempo atravessa, numa indissociabilidade. Ele inscreve sua marca, sua historicidade está no traçado da arquitetura e das cidades. Pensar o patrimônio é pensar o espaço social em que nos movemos, pensar um espaço que afetamos e que por ele somos afetados. Memória, nesse sentido, tem a ver com o registro imediato ou a narrativa testemunhal de uma experiência empírica baseada na visualidade. É compreender aquilo que nos enlaça: cidade e cidadão têm a mesma raiz semântica e, antes de tudo, sentimos morar na cidade e não na República ou Federação.

Esse sentimento de pertencer a um dado lugar é essencial para a legitimação da cidade como constituinte do patrimônio. As experiências compartilhadas perpassam a idéia de cidade como um simples espaço físico, medida exata de um geômetra, isento de sentidos. Elhajji, com uma noção analítica, desenvolve também a noção de “instâncias espaciais de enunciação”, entendida como espaços narrativos da subjetividade individual e coletiva. Para o autor, há uma relação estreita entre identidade (no sentido étnico) e a configuração espacial: “é a partir da apreensão do espaço que o grupo formula seu desejo diferencial”<sup>52</sup>. Assim, o espaço cidade é mediado por ordens simbólicas, atravessado por interesses e conflitos diferenciados. A cidade é, digamos assim, (re)apresentada por vozes e narrativas que ecoam de forma diferenciadas tanto no tempo, quanto no espaço e que são inscritas no *locus* representacional, por excelência.

A idéia de *locus* será retomada ao longo dos capítulos seguintes, uma vez que os conceitos de centro e centralidade serão mais detalhadamente apresenta-

dos, fazendo com que a idéia de *lugar*, de reconhecimento e pertencimento, se firme nestes espaços; bem como sua relação com a questão da memória na configuração de cada um dos centros urbanos estudados.

---

<sup>52</sup> Mohamed Elhajji escreve em um artigo da Revista Brasileira de Ciências Sociais, uma publicação da PUC, cujo número é 33 e o ano é 12, sem a referência do ano de publicação. Vide referências bibliográficas.

## **CAPÍTULO 2**

# **CENTROS DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA**

## 2.1. A IMPORTÂNCIA DA CENTRALIDADE PARA OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA

Centro não é apenas um ponto no espaço, um ponto que estabelece equidistância, é uma orientação e um símbolo que se materializa e possui diferentes influências na organização social. O centro é também uma opção ou invenção. A centralidade é uma definição resultante da organização do espaço pelo homem. Compreendemos a cidade como uma representação da condição humana. Rossi (2001) em sua teoria dos fatos urbanos entende essa representação da cidade como condição humana “através da sua cena fixa e profunda: a arquitetura” (p.23). Para o autor “ela mesma - a arquitetura - é não apenas o lugar da condição humana, mas uma parte dessa condição, que se representa na cidade e em seus monumentos, nos bairros, nas residências, em todos os fatos urbanos que emergem o espaço habitado” (ROSSI, 2001, p.23).

Analisamos a idéia da representação da cultura e da memória da cidade, através de sua arquitetura, nas decisões dos projetos urbanos e da relevância desses edifícios de cunho cultural - muitos deles museus ou que em algum momento tiveram essa utilização – para a representação imagética de uma determinada cidade, qualificando um espaço físico e tecendo relações sociais específicas. Nesse sentido, torna-se imperativo delinear o que estamos entendendo por centro e centralidade na cidade. Isto não significa que o museu ocupe a centralidade do espaço cultural, mas uma centralidade simbólica. Um lugar de fala e de sentido pela centralidade simbólica. Ir ao centro expressa um sentido e um lugar que concentra condições materiais.

A questão da centralidade é questão intrínseca ao tratarmos do espaço urbano. Para Lefebvre:

“... a questão da centralidade em geral, da centralidade urbana em particular, não é das mais fáceis, ela atravessa toda a problemática do espaço[...]Cada época, cada modo de produção, cada sociedade particular engendrou sua centralidade: centro religioso, político, comercial, cultural, industrial etc. Em cada caso, a relação entre a centralidade mental e a centralidade social está para ser definida” (LEFEBVRE, 1974, p.383).

Identificamos em nosso estudo que tanto a *Ilha dos Museus*, quanto a *Praça Floriano Peixoto*, se constituem em “centros” onde o aspecto da cultura é fundamental para o conceito de centralidade: simbólica e de representação da nação. Em um determinado momento preconizaram (e ainda se encontram em processo possível de análise) o desenvolvimento econômico e social fortemente vinculado ao papel da cultura na construção da memória coletiva e da identidade social de cada uma das cidades. Delineam, ainda hoje, espaços e monumentos que propiciam a criação de “Lugares de Memória”. Ressaltamos, ainda, nesta identificação, a idéia de um centro integrador, simbólico e lúdico, a partir das leituras de Castells (1975) e dos conceitos elaborados pelo autor:

“Centro é uma parte da cidade delimitada espacialmente, que desempenha uma função simultaneamente integradora e simbólica. O centro é um espaço que, devido às características de sua ocupação, permite uma coordenação das atividades urbanas, uma identificação simbólica e ordenada destas atividades e, por conseguinte, a criação das condições necessárias à comunicação entre os atores” (CASTELLS, 1975,p.185).

Adotamos, portanto, uma concepção de centro como uma concentração localizável e localizada na cidade, distinguindo-se entre si pela complexidade, abrangência e com a possibilidade de alguma hierarquia em relação aos demais espaços da cidade, são espaços de convergência; ao passo que a centralidade não se define pela localização, mas pelas articulações entre localizações, uma vez que expressa relações sócio-espaciais. Portanto, o centro é principalmente um lugar dotado de sentidos e, em cada cidade, ele distribui e diferencia equipamentos sociais, culturais e prestígio social. A centralidade, assim compreendida, é cambiante. Possui articulações definidas por fluxos, é dinâmica. Tanto a Ilha dos Museus, quanto a Praça Floriano Peixoto, são dois centros – integradores, simbólicos, lúdicos – capazes de denunciarem centralidades, contribuindo para a criação ou para o fortalecimento de singularidades histórica, urbana e cultural. É através do patrimônio cultural – local ou global – que a carga simbólica do espaço é evidenciada, elemento simbólico do poder, nele cristalizado. É para o centro que a dinâmica da cidade converge e podemos observar como a cultura é representada nestes centros em um momento de representatividade da própria idéia de nação. Nestes centros foi produzida uma relação que identificava a nação moderna, os

valores culturais e as variadas formas de inserção nas mais novas tecnologias e formas de produção e veiculação de linguagens estéticas.

Ainda segundo Castells (1975), é evidente a idéia de um núcleo lúdico existente no *centro*, onde se concentram lugares de diversão e ócio. Destacamos que este centro - lugar de diversão e ócio - não se encontra distante de outras formas de seu exercício na sociedade. Além do aspecto relativo às funções urbanas dos centros, esta noção alude à “sublimação do ambiente urbano propriamente dito, através de toda uma gama de opções possíveis e da valorização de uma disponibilidade de ‘consumo’, no sentido mais lato da palavra” (CASTELLS, 1975,p.186). Ainda que não seja nossa temática central, também essa convergência ocorre nos centros urbanos escolhidos.

As idéias apresentadas por Castells são também corroboradas por Lefebvre, segundo explanação do próprio: “não há possibilidade de existir alguma realidade urbana sem um centro, que pode configurar-se tanto como centro comercial (que reúne produtos e coisas), como centro simbólico (que reúne e torna simultâneas determinadas significações) e como centro de informação e de decisão, etc.” (LEFEBVRE, 1976, p. 69).

Destacamos, portanto, que os centros dizem respeito a um lugar com conteúdo social, resultado de um processo social de organização do espaço urbano, carregado de símbolos e representações e que em nossa pesquisa o papel da cultura é relevante para esse (re)conhecimento. Ainda segundo Lefebvre, a centralidade “é esse processo duplo que se expressa também pela organização de vazios, de concentração e dispersão” (LEFEBVRE, 1983, p.46).

Acrescentaríamos, ainda, que não só o centro, mas toda a cidade é produto de ação social, de forças sociais que se manifestam em sua estrutura urbana. Por isso, a idéia de centralidade é sempre cambiante, dinâmica, hierarquizante. Coloca em relação os atores sociais que empreendem sobre determinado território, configurando centros que embora diferenciados, são carregados simbolicamente e expressivos de determinadas relações sociais. Eni P. Orlandi (2005) faz um estudo sobre a cidade como espaço político-simbólico e nos lembra que:

“no dicionário civitas (civis) está ligado a urbs que significa cidade em oposição a rus (campo) e arx (citadela, a cidade alta). Se fazemos entrar a noção de burgo vemos aparecer uma disposição espacial a três termos: o castelo, a cidade e

o burgo, nesta ordem, do mais alto e central ao mais distante do centro” (Orlandi, 2005, p.188).

No caso de Berlim, temos exatamente esta formação e relação espacial: o castelo, o *centro* da cidade e o burgo. Mas também no Brasil e, em especial no Rio de Janeiro, essa relação que inicialmente é espacial, vai se hierarquizando também socialmente, de tal maneira que a localização espacial adquire um “sentido vertical”, separando relações de contigüidade. Nesta dissertação não temos o objetivo de acompanharmos essa hierarquização espacial, mas se passarmos os olhos brevemente na ocupação dos vários centros em que a cidade delineou, conseguimos perceber que com o passar do tempo, esses espaços perderam, no Rio de Janeiro, o lugar tido como privilegiado na configuração urbana. O que nos importa é verificarmos, ainda, que todo e qualquer movimento de revitalização desses antigos centros, têm como proposta uma revitalização baseada em um projeto cultural, de salvaguarda do patrimônio. Corroborando, assim, com a importância dada, nos últimos tempos, ao papel da cultura como agente simbólico e integrador na representatividade da cidade, em seus mais variados níveis.

Relevante, ao longo dessa pesquisa, é destacar o conjunto de marcos instauradores das centralidades que estamos apontando: Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus. Entendemos, portanto, que a presença de *marcos* é essencial para a instauração e reconhecimento de determinados centros. Portanto, a localização da Praça Floriano Peixoto e da Ilha dos Museus não é acidental, elas produzem novos marcos culturais, espaciais e simbólicos. Nesse sentido destacamos a importância teórica de Aldo Rossi, que valoriza e ressalta a importância dos monumentos na dinâmica urbana como marcos urbanos. Uma questão que não se desenvolverá aqui, mas que merece posterior estudo e desdobramento são as afinidades entre o monumento e rito, já que este último é o elemento permanente e conservativo do mito. Mas, também o monumento que, no próprio momento que testemunha o mito, torna possível suas formas rituais. Este processo é memorativo.

Os marcos de instauração e centralidade podem vir a constituir vigorosos patrimônios para a população destas cidades. O sentido original da palavra monumento “decorre do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (advertir, lembrar), aquilo que traz à lembrança alguma coisa” (CHOAY, 2001, p.17).

Não se trata de apresentar ou de trazer alguma informação neutra, ao contrário, trata-se de tocar pela emoção, uma memória viva, de uma operação que traz ao presente as reminiscências de um passado reconhecível, daí o sentido de pertencimento. O monumento assegura o ser no tempo e no espaço, porque atua especificamente sobre a memória. Ainda segundo a autora, “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” (CHOAY, 2001, p.18). A *Enciclopédia* assim define os monumentos: “obras feitas para conservar a memória dos homens ilustres ou dos grandes feitos, como mausoléu, uma pirâmide, um arco de triunfo” (JAKUES;MOUILLESSEAU, 1988, P.14). A presença de monumentos ou marcos arquitetônicos operam atribuindo sentido a determinado *lugar*.

Além do sentido memorativo do termo monumento, talvez seja útil, indicar as diferenças conceituais que adotamos em nossa dissertação. Há muito, os conceitos de monumento e patrimônio já não se sobrepõem.

O patrimônio, noção que em Roma definia apenas o direito de herança, adquire seu caráter público a partir do Renascimento, valorizador da herança artística legada pela Antigüidade; e seu caráter de direito de memória quando o Estado, a partir do século XIX, registra a materialidade do passado e estabelece a identidade nacional, noção intrínseca ao nosso estudo. Já a noção de patrimônio urbano, preconizada em países como a Itália apenas a partir da década de 60 do século XX, atinge o *status* de bem de significação cultural e humana a ser conservado e restaurado (Carta de Veneza, 1964), embora práticas difusas de preservação já existissem, também no Brasil, desde a década de 1910, incrementadas com a rápida urbanização do início do século.

A compreensão do patrimônio está atrelada, portanto, à compreensão da idéia de monumento. O monumento é uma interpelação da memória; não apresenta nem carrega em si uma informação neutra, mas traz uma memória viva. Faz o passado vibrar dentro da existência do presente, é um universal cultural cuja função é mobilizar a memória coletiva e afirmar a identidade do grupo.

Para Rossi (2001) a presença dos *marcos* dota o espaço de um registro que o diferencia das demais estruturas espaciais. Para o autor este espaço evoca a idéia de *locus*: “aquela relação singular, mas universal que existe entre certa



situação local e as construções que se encontram naquele lugar” (ROSSI, 2001, p.147). Este lugar – uma casa, edifício, uma cidade – era governado pelo *genius loci*. O autor exemplifica o conceito acima com as praças dos pintores do Renascimento:

“onde o lugar da arquitetura, a construção humana, adquire um valor geral de lugar e de memória, porque assim fixado numa hora única; mas essa hora também é a primeira e mais profunda noção que temos das praças da Itália, estando pois ligada à mesma noção de espaço que temos das cidades italianas” (ROSSI, 2001, p.149).

Pela característica particular do *locus* é que podemos experimentar um contato com o universo da memória e da reconhecibilidade. Podemos dizer que o conceito de “topia” para Rossi é o espaço do reconhecimento. No processo de reconhecimento é que está a operação de um conhecimento através da memória e este reconhecimento não se dá de forma isolada, individual. Para o autor, o reconhecimento, a operação de fazer o passado vibrar no presente ou, como poderíamos dizer, a ação de trazer as reminiscências do passado ao presente, é resultado de sobreposições de experiências individuais e coletivas, onde os signos do arbítrio e da tradição se acomodam. A memória para Rossi, antes que uma fonte de modelos a serem reproduzidos no presente, é a possibilidade de retomar a relação dialética com o mundo dentro do processo histórico, a partir das notações espaciais – as permanências. Dessa forma, o *locus* se manifesta pela sua capacidade de significar, através do que lhe é recorrente. Rossi desenvolve a *teoria das permanências*, a partir dos conceitos de Poète e de Lavedan, tendo em comum o pensamento de que o conhecimento do passado é que constitui o termo de comparação e a medida para o futuro. Assim coloca Rossi: “a diferença entre passado e futuro, do ponto de vista da teoria do conhecimento, consiste precisamente no fato de que o passado é, em parte, experimentado agora e que, do ponto de vista da ciência urbana pode ser esse o significado a dar às permanências: elas são um passado que ainda experimentamos” (ROSSI, 2001, p.49).

O patrimônio não existe enquanto tal, ele é adotado ou inventado por necessidades e disputas sociais, ele evoca o passado e se transforma em memória, mas a memória não se refere ao passado. Moraes (2006) demonstra que a memória é uma construção do presente que resignifica o passado, ou de uma leitura

do passado, na lógica dos interesses e estratégias que buscam influenciar e orientar ações de intervenção e de produção do futuro. A memória é uma invenção social e histórica que se apropria de vestígios e elementos concretos que os grupos e os indivíduos articulam ou permitem assumir sentidos e representações que não se encontram originalmente neles mesmos.

Relevante é apontarmos a existência e a convivência de permanências e persistências no espaço e nas relações sociais, e que as *permanências* ou *persistências* são detectáveis através dos monumentos, dos sinais físicos do passado que são dotados de uma vitalidade contínua. A idéia de patrimônio está intimamente ligada a essa permanência, a uma dada persistência de sinais presentes em um determinado *locus*. Assim como a repetição assegura a realização e o reconhecimento de um determinado rito, para a teoria da permanência o poder de sua evocação estaria em resgatar – tempo pretérito – valores fugidios ou esvaziados para uma realidade – tempo presente – fazendo com que fosse possível o reconhecimento de uma continuidade, amenizando um estado de ausência. E é isso que vamos poder observar nos centros que constituímos como estudos de caso. Este ir e vir no tempo é a dinâmica intrínseca do patrimônio urbano.

Ainda em relação à memória, que no capítulo anterior apresentamos como representativa de um discurso e de um lugar, Rossi (2001) toma de empréstimo a análise da obra *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs: “quando um grupo é inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, mas, ao mesmo tempo, dobra-se e adapta-se a coisas materiais que resistem a ele” (Halbwachs *apud* Rossi, 2001, p.198). Então, Rossi segue delineando que a própria cidade é:

“a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e lugares, a cidade é o locus da memória coletiva. Essa relação entre o locus e os cidadãos torna-se, pois, a imagem predominante, a arquitetura, a paisagem; e, como os fatos fazem parte da memória, novos fatos crescem juntos na cidade. Nesse sentido, de todo positivo, as grandes idéias percorrem a história da cidade e a conformam” (ROSSI, 2001, p.198).

Tanto para Argan (1998) quanto para Rossi (2001) a memória é o fio condutor de toda a complexa estrutura que é a cidade. Passado e presente são categorias que se inserem no espaço ou que possibilitam a existência de um passado desejado. Esse “ir-e-vir” no tempo-espaço é fundamental para configurar uma i-

déia de centro como *locus*, um lugar singularizado na estrutura urbana. Para Rossi (2001):

“a união entre passado e futuro está na própria idéia de cidade, que a percorre tal como a memória percorre a vida de uma pessoa e que, para concretizar-se, deve conformar a realidade, mas também conformar-se nela. E essa conformação permanece em seus fatos únicos, em seus momentos, na idéia que temos deles. Isso explica também por que, na antiguidade, se colocava o mito como fundamento da cidade” (ROSSI, 2001, p.200).

Scheiner (2004) questiona exatamente qual seria a essência do termo patrimônio, que destacamos aqui: “Em que se fundamenta a idéia de Patrimônio? Na incessante busca humana da permanência – senão no Ser, pelo menos através das coisas do mundo ”(SCHEINER, 2004, p.33). A autora segue: “... este é, portanto, um duplo movimento: pensar a relação entre as representações da origem; e a origem do patrimônio como representação...” (SCHEINER, 2004, p.34). Corroboramos com a autora a idéia da permanência que é um reconhecimento no tempo e espaço de determinado fio condutor que nos liga a um lugar, através de sinais que são construídos. O fio condutor é a memória e os sinais são os marcos, monumentos, mas também os resíduos e vestígios presentes na cidade e que resistiram, fazendo parte de um imaginário.

Adotamos a idéia de patrimônio como representação, no tempo e no espaço, de centros urbanos qualificados. Centros que, através da cultura, delineiam espaços diferenciados e simbólicos na dinâmica urbana de uma cidade. Relembramos, também, que a escolha desses centros especializados, por assim dizer, embora estejam presentes em cidades que se originaram e se desenvolveram de formas diferentes, assemelham-se, no processo de instituição e configuração do patrimônio, seja ele local ou global. A operação da representação em si guarda semelhanças que dizem respeito ao próprio ato da representação e que deitam raízes comuns: um modelo mental, universal de representação, que será apresentado no capítulo seguinte.

A seguir desenvolveremos como a centralidade distingue o *locus* representativo em cada uma das cidades, em cada um dos centros urbanos escolhidos como estudo de caso.

## 2.2. UMA NOVA CENTRALIDADE PARA O RIO DE JANEIRO

A cidade do Rio de Janeiro está marcada por diferentes marcas simbólicas. Ela, ao longo dos séculos, foi fortemente influenciada por representações e patrimônios –materiais ou não– que a identificaram pela multiplicidade de representações, imaginário social e produções simbólicas. A historiografia registra que ela foi fundada por Estácio de Sá em 1565, junto ao Morro Cara de Cão e, como veremos, tem sua expansão urbana fortemente marcada por uma cambiante centralidade. Esta cidade não possui uma única orientação de distribuição e organização do espaço geográfico ou influência arquitetônica, em sua história elas foram diversas. Aquilo que já identificamos como “centro” mudou constantemente de lugar até a ocupação de nosso objeto de estudo, a Praça Floriano Peixoto.

Faremos, aqui, uma breve explanação dessas mudanças de centralidade, tendo como referência a Tese de Doutorado da Prof<sup>a</sup>. Dra. Sônia Gomes Pereira, intitulada *A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca*<sup>53</sup>.

Já em 1567, a cidade foi transferida para o Morro do Castelo onde uma trama viária centrada, orgânica e informal foi-se desenvolvendo, seguindo um modelo das cidades medievais européias, que se define a partir de um ponto central, que é o coração da cidade, onde se encontram as principais funções representativas dos poderes civil e religioso. Deste ponto central partiam as demais vias, em geral de traçado irregular, delineando um crescimento em círculos concêntricos.

A partir do final do século XVI, a cidade começa “a descida para a várzea”, em busca de um acesso mais rápido e fácil ao litoral. Foi um processo de ocupação marcado pelas características geográficas locais: cercado pelo mar, montanhas e extensos brejos e alagadiços. De todos os caminhos<sup>54</sup> que a partir deste período foram se configurando, o que se destacou foi o formado pelas ruas da Misericórdia e Direita. Diferente da configuração em círculos concêntricos, deline-

---

<sup>53</sup> A Tese de doutorado da Professora Sônia Gomes Pereira foi apresentada junto ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. O presente trabalho faz referência à publicação realizada em 1998 pela Escola de Belas Artes da mesma Universidade.

<sup>54</sup> A autora descreve detalhadamente a ocupação da várzea a partir do Morro do Castelo. Para maiores informações, vide obra já citada, página 71.

ou-se uma malha viária com ruas dispostas paralela e perpendicularmente ao litoral, implantando um traçado ortogonal nesse novo “centro” da cidade. Este modelo de cidade ortogonal reflete, em grande medida, as idéias de regularidade da Renascença e que foram colocadas em prática na América, ainda que a América espanhola tenha tido um rigor maior, quando comparadas à América portuguesa, onde essa regularidade ficava normalmente restrita aos novos centros.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII a mudança da infra-estrutura da cidade para a várzea foi se processando, embora possamos acompanhar na pesquisa da Prof. Dra. Sonia Gomes Pereira, que os membros do Conselho Municipal afirmavam em 1631 que a Casa da Câmara e Cadeia, que ainda se encontrava no alto do Morro do Castelo, estava “muito velha e num deserto” (p.71). Em 1632, a Carta Régia determina que “a Cadeia e a Casa da Câmara se conservam no sítio alto e não mudem para a várzea” (p.71). Apenas em 1633 o Conselho decide erguer o novo prédio na planície, prédio este que só foi erguido por volta de 1640, na Rua da Misericórdia, esquina da Rua da Assembléia. Em 1757, a Câmara cedeu suas instalações ao Tribunal da Relação, mudando-se para uma construção no Largo do Carmo, esquina com Rua do Mercado, oferecido pelos Teles de Menezes. Sabe-se do incêndio ocorrido neste prédio no ano de 1790 (20-07-1790), passando a Câmara a reunir-se em imóveis alugados. Processo parecido ocorreu com a Casa dos Governadores, que foi abandonada no alto do Morro do Castelo, passando os governadores a residirem na planície, também em casas alugadas, paga pela municipalidade. Pouco a pouco a posição do Morro do Castelo como centro da cidade foi-se diluindo, ao longo dos séculos XVII e XVIII. Interessante perceber que essas atividades de governo, embora tivessem significativa representação de poder, não mereceram muitas vezes projetos específicos e significantes, tendo a municipalidade pago aluguel para o exercício das atividades. Parece-nos não ter sido uma preocupação ou um investimento relevante a realização de projetos para a instalação dessas atividades. Esse fato ainda pode ser notado mesmo em princípios do século XX, quando a Câmara dos Deputados, por exemplo, funcionava em 1914, nas dependências do Palácio Monroe: “... no decorrer da Exposição do Centenário, para a qual o Palácio Monroe havia sido requisitado, a Câmara dos Deputados ocupou provisoriamente o salão de leitura da Biblioteca Nacional, onde se manteve até a inauguração do Palácio Tiradentes, na Rua da Miseri-

córdia”(LIMA, 2000, p.194). Por outro lado, podemos perceber uma clara territorialização da cidade, ao longo do século XVII, pelo poder religioso. Além da territorialização, há também um contraste entre a modesta arquitetura civil e as edificações religiosas, quando aqui instaladas. Os jesuítas ocuparam o Morro do Castelo; os Beneditinos, o Morro de São Bento; os Franciscanos, o Morro de Santo Antônio e os Carmelitas, o antigo Largo do Carmo.

O Largo do Carmo, também outrora conhecido como Largo da Polé, Largo do Paço, depois de 1870, Praça D.Pedro II e após 1890, Praça XV de Novembro, tornara-se, então, um novo centro na cidade, estando o alto do Morro do Castelo, totalmente desativado. Segundo Sônia Gomes Pereira (1998):

“Praticamente toda a vida econômica e política da cidade, a partir de 1763 também capital, se passa ao longo do grande eixo formado pelas Ruas da Misericórdia e Direita e no próprio Largo do Carmo. Este, portanto, já era virtualmente, o centro da cidade [...] Por reunir estas duas características – concentração de edificações representativas da autoridade colonial e confluência de caminhos importantes - o Largo do Paço pode ser considerado um nó, um dos elementos-tipos propostos por Kevin Lynch em *The Image of The City* para a análise da imagem da cidade e definido como ponto estratégico em que concentrações de características físicas ou de uso e convergências de caminhos atuam como fatores de polarização direcional [...] Nenhum outro conjunto edificado até os princípios do século XIX teve representatividade para o Rio de Janeiro comparável ao Largo do Paço e suas vizinhanças imediatas: pode realmente ser considerado o centro da cidade capital do país” (PEREIRA, 1998, p.74).

Com uma configuração espacial que faz uma referência ao Terreiro do Paço de Lisboa, esse *novo centro* fazia uma síntese do vocabulário formal da arquitetura vigente no período colonial carioca, com a construção do Paço dos Governadores em 1743, seguido de uma série de construções de casas do lado norte e, ao final do século XVIII, completou-se a regularização da praça com a construção do cais. Podemos acompanhar todo esse processo de configuração espacial deste centro, através da tela do pintor Leandro Joaquim (FIG.3), conforme figura abaixo:



FIG.3 Revista Militar no Largo do Paço, Óleo de Leandro Joaquim, final do sec. XVIII  
FONTE:PEREIRA, 1998, p.75

Na primeira metade do século XIX a vinda da corte para o Brasil trouxe grandes transformações para o dia a dia da cidade e para a expansão física da mesma, delineando-se uma vez mais uma configuração da centralidade urbana diferenciada, quando comparada com o período colonial.

Neste período a autora identifica uma diferença marcante na forma urbana: “ao contrário do que havia acontecido no período colonial, o Rio de Janeiro se organiza segundo uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais” (PEREIRA, 1998, p.81). Corrobora com a afirmação de Maurício de Abreu (1998) quando afirma que:

“em torno dos anos 20 já se podia notar uma tênue diferenciação social entre as cinco freguesias urbanas: Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana. As freguesias de Santana e São José abrigavam as instituições mais importantes da cidade e tinham se convertido preferencialmente em residência das classes dominantes. As demais classes, precisando estar próximas ao centro onde ficava concentrado o mercado de trabalho, aglomeravam-se cada vez mais nas freguesias de Sacramento e especialmente Santa Rita e Santana” (ABREU, 1998, p.35-37).

Percebemos uma *nova centralidade* configurando-se com a expansão urbana neste período, em especial em relação à freguesia de Santana, que foi a progressiva valorização do Campo de Santana, depois Praça da Aclamação e posteriormente Praça da República. Este espaço foi se valorizando e ganhando

uma importância fundamental na dinâmica urbana do período, configurando-se como um *novo centro*, tendo reunido várias repartições públicas.<sup>55</sup>

Interessante percebermos que ainda no tempo de D. João VI ali se instalara, além das repartições públicas, o Museu Real, mais tarde Museu Nacional, tendo o museu se transferido apenas em 1902 para a Quinta da Boa Vista e o prédio, após reformas que deixaram o seu aspecto como o atual, abrigado o Arquivo Nacional.

Então, na primeira metade do século XIX, temos dois vetores de expansão da cidade: um no sentido de Engenho Velho, em especial o arrabalde de São Cristóvão, uma vez que ali se instalara a residência real e o outro para o sul, partindo da Lapa em direção a Botafogo. Sônia Gomes Pereira (1998) ressalta, ainda, que entre esses dois vetores de expansão o que mais predomina, neste momento, é o voltado para a zona norte (Pereira, 1998, p.84). Já na segunda metade do século XIX, a cidade passa por um processo intenso de transformações com a modernização de serviços públicos (iluminação, esgoto, gás, água, limpeza pública, transportes coletivos) e equipamentos urbanos.

Poderíamos, então, destacar dois centros até então relevantes para a cidade do Rio de Janeiro: o Largo do Carmo, no século XVIII e durante todo o século XIX, o Campo de Santana. Este último comportando-se como um lugar de convergência de várias funções da cidade: centro administrativo e político, circulação e espaço de lazer. Pereira (1998) nos lembra:

“Foi ainda o espaço de articulação do movimento que derrubou o Império e proclamou a República em 1889, pois a reunião entre civis e militares de orientação positivista, em que ficou decidida a mudança de regime ocorreu em 11-11 ali, na casa de Marechal Deodoro. Em 15-11, comandando as tropas rebeladas, Deodoro dirigiu-se para o Quartel General da Guerra, onde se instalava o Ministério Imperial diante dos boatos de sublevação. Ali deu-se a adesão do comandante do Quartel, Floriano Peixoto, a abertura dos por-

---

<sup>55</sup> Foi aprovada a edificação necessária para abrigar o Senado da Câmara, depois Câmara Municipal. Terminado em 1825, abrigou além da Câmara, outras repartições municipais, como Tribunal do Júri da Corte e o Supremo Tribunal Federal, até ser demolido em 1873, quando se construiu uma nova edificação, inaugurada em 1882 e onde funcionou várias repartições: Biblioteca Municipal, Diretoria de Contabilidade e Tesouraria Geral, Gabinete do Prefeito, Diretoria Geral de Instrução Pública, a Diretoria de Patrimônio, o Arquivo do Distrito Federal, a Diretoria Geral de Obras e Viação. Foi ainda reformado entre 1894 e 1895 e em 1897, ampliado em 1904, servindo até 1944 como sede do governo municipal, quando foi demolido por ocasião da abertura da atual Avenida Presidente Vargas.



tões aos revoltosos, a deposição do ministério e a própria proclamação da República por Deodoro. Com o novo regime, a importância do Campo de Santana foi até mesmo temporariamente reforçada, pois o Governo Provisório adquiriu em 1889 o Palácio Itamarati, construído entre 1851 e 1855 para residência dos condes de Itamarati, aí sediando a Presidência da República até 1897, quando mudou-se para o Palácio de Nova Friburgo no Catete, ficando no Itamarati a sede do Ministério das Relações Exteriores” (PEREIRA, 1998, p.105).

Sabemos, ainda, da tentativa de instalar no Campo de Santana prédios importantes<sup>56</sup> como a Biblioteca Nacional, o Congresso Nacional, um Centro Municipal ou sede da Prefeitura, ressaltando a vitalidade deste espaço, mesmo depois da implantação de um *novo centro*, a Praça Floriano Peixoto, com as reformas realizadas no período do Governo Rodrigues Alves, de 1902 a 1906.

Pereira (1998) recorre às categorias utilizadas por Kevin Lynch<sup>57</sup> e atribui a esses *centros* a categoria de *pontos nodais* do autor, uma vez que são espaços de convergência na cidade. Interessante perceber que a forma urbana em si não é fundamental para o reconhecimento de um nó urbano e sim a convergência e a diferenciação deste espaço na cidade. Assim, podemos ter como um *nó* um viaduto, um caminho (uma avenida, por exemplo), uma praça, uma ilha, segundo o conceito do autor. O que se torna relevante, portanto, é percebermos como se dá a convergência nesses espaços, que tipo de concentração de características físicas, simbólicas ou de uso possibilitam essa convergência e, por conseguinte, uma polarização direcional. Percebemos que os dois centros por nós escolhidos fazem parte desta categoria.

Podemos, antes de avançar para o *novo centro* ou o *nó* da Praça Floriano Peixoto, objeto direto de nosso estudo, inferir que o *nó* representado pelo Largo do Carmo se constituiu como um *core* preeminentemente religioso, com a presença marcante da catedral; embora também tenha uma importância como núcleo

---

<sup>56</sup> Refiro-me ao projeto da Biblioteca Nacional de 1904 para a esquina da Rua Visconde de Rio Branco; ao projeto de Heitor de Melo, anterior aos anos 20, que seria construído no Campo em estilo Luis XV; do Centro Municipal proposto por Alfredo Agache e do projeto monumental proposto para a sede da Prefeitura nos anos 40.

<sup>57</sup> Kevin Lynch (1918-1984) foi professor Emérito de Planejamento Urbano no Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Lynch foi pioneiro no estudo das imagens urbanas e da arquitetura e promoveu diversas contribuições ao campo urbanístico através de pesquisas empíricas em como os indivíduos observam, percebem e transitam no espaço urbano. Seus livros exploram a presença do tempo e da história nas cidades.

comercial e financeiro, não sendo preponderante do ponto de vista institucional. O Campo de Santana, por sua vez, se apresentava como um *core* político e institucional, ao longo do século XIX e, conforme anteriormente apontado, mesmo no início do século XX, sob novo regime. A Praça Floriano Peixoto se configurou como um *core* predominantemente cultural, no período de consolidação da República, assim como a Ilha dos Museus, no período correspondente à unificação alemã. Foi, principalmente, através das edificações ligadas à cultura que os centros delineados pela praça e pela ilha representaram os ideais de modernização e nação do período. Como podemos ver, a relevância de um aspecto – cultural – não elimina a presença dos demais – político, institucional, econômico etc-. Todavia podemos ressaltar em cada um dos centros o que Rossi chama exatamente de *genius loci*, o guardião desses espaços. No caso da praça, inclusive, mais tarde receberia o nome de Cinelândia, porque ali se instalaria uma série de cinemas e também de teatros, comprovando o *genius loci* daquele *locus*. Porém, essa fase Broadway, de inspiração norte-americana, embora constitua também um modelo cultural, não é nosso objeto de estudo.

Sonia Gomes Pereira (1998) identifica, ao longo da expansão urbana da cidade do Rio de Janeiro, uma ambigüidade ou uma crise da centralidade até a criação da nova centralidade da praça:

“Inicialmente instalada no Morro do Castelo, o centro aí funcionou no século XVI, até que começasse um processo de expansão para a várzea. Durante todo o século XVII e a primeira parte do século XVIII, a cidade viveu uma situação ambígua em relação à sua centralidade. Embora o centro ainda estivesse sediado no antigo Morro do Castelo, quase todos os marcos importantes de representatividade dos poderes civil e religioso já estavam se deslocando para a várzea, transformando o Largo do Carmo num pólo vital para o funcionamento da cidade” (PEREIRA, 1998, p.213).

Percebemos ainda que a autora destaca a importância dos marcos na configuração destes espaços como centro. Mais tarde, com o acelerado crescimento da cidade a partir do final do século XVIII e início do século XIX, um novo processo de ambigüidade se anuncia:

“Inicia-se, assim, um novo processo de ambigüidade na centralidade do Rio de Janeiro. O centro oficial continua sendo o Largo do Carmo,

mas o Campo de Santana começa a polarizar uma série de atividades cívicas e de entretenimento, mais propícias à sua maior extensão, e a congregar inúmeros prédios administrativos” (PEREIRA, 1998, p.214).

Do texto acima podemos perceber alguns pontos importantes para o desenvolvimento dessa dissertação. A constatação de que a cidade encontrava-se na passagem do século XIX para o XX por um crescimento da malha urbana e de grave crise de sua centralidade. Por outro lado, podemos ressaltar a participação e a importância do papel do Estado na configuração urbana desses centros. Esse ponto é relevante porque não se trata de adoção de modelos para fazermos aqui uma comparação entre os dois centros escolhidos para estudo. Mas, num plano mais geral é a partir do século XIX e da relação com o capitalismo que se instala o tipo de intervenção que o Estado faz nas cidades, trazendo conseqüências para o seu desenvolvimento e fisionomia, distinguindo, assim, o tipo de formação de cada uma das cidades. Considerando este plano mais geral, podemos distinguir duas etapas na formação de cidades: na primeira etapa, tipicamente britânica, percebemos uma ausência de planejamento por parte do Estado; uma segunda etapa, a partir de 1860, que já conta com uma planificação urbana planejada pelo Estado. Da primeira etapa teríamos como exemplo as cidades de Londres e Liverpool, cujos desenvolvimentos não necessitaram da intervenção estatal, na medida em que esses núcleos se organizaram no mesmo ritmo que o capitalismo: burguesia e capitalismo desenvolveram-se juntos no espaço urbano, dispensando a intervenção do Estado para operarem as transformações urbanas. Da segunda etapa, Paris é mesmo o melhor exemplo. Sob o reinado de Napoleão III, tendo Haussman como prefeito, a cidade se transforma, deixando para trás uma fisionomia medieval, modernizando-se. Ao contrário dos exemplos britânicos, o espaço urbano parisiense se organiza em função das novas camadas sociais, sendo aqui o processo invertido: uma determinada classe que assume o Estado e através deste intervém no espaço urbano, ordenando-o de acordo com suas necessidades. Surgem os conceitos de civilidade e de modernização urbana. Como exemplos dessa segunda etapa, poderíamos apontar exatamente Rio de Janeiro e Berlim, embora, repetimos, não objetivamos aplicar modelos nesta pesquisa; mas, essa particularidade na formação das cidades em tela, ajuda-nos a entendermos

o processo de modernização que ambas passaram a partir do século XIX e que se efetiva a partir de um processo que não era tradição em nenhum dos dois países. Voltaremos a esses aspectos, quando no terceiro capítulo abordarmos a questão da tradição e representação na cidade.

Fundamental, ainda, que todos esses centros eram constituídos de *marcos que*, conforme anteriormente apontado, são fundamentais para o reconhecimento de uma singularidade urbana. Uma catedral, uma rua que passava “à direita” ou “de trás”, um arco, uma praça ou um edifício. Em *As Cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino já anunciara o comportamento de nosso olhar e reconhecimento sobre a cidade em que caminhamos: “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas...” (CALVINO, 1972,p.17). Estamos diante do tema da representação! O autor continua:

“...o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolos de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolo um leão ou delfim ou torres ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar – entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte – e aquilo que é permitido – dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. Na porta dos templos, vêem-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tâmara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes” (CALVINO, 1972, p.17-18).

Conforme vimos no capítulo anterior, a cidade é um discurso que fala dela mesma e que sobre ela se fala: representação da representação, construindo e desconstruindo os nexos urbanos.

Para abordarmos, no capítulo seguinte, a Praça Floriano especificamente, é preciso - mesmo em breves palavras - contextualizar a formação desse *novo centro* ou desse novo *ponto nodal*, conforme Lynch denominaria, no início do século XX. O programa de saneamento e embelezamento, da então Capital Federal, no Governo Rodrigues, Alves, representa uma mudança radical na forma de implementar um plano urbanístico na cidade. A urgência da mudança urbana está relacionada à expansão da economia capitalista e das crescentes trocas comerciais. O Rio de Janeiro possui o porto como estratégico para a economia inglesa. Neste sentido, a reforma não marca apenas uma perspectiva das mudanças econômicas, mas revelam questões culturais e políticas fundamentais para o novo bloco no poder. Como vimos, é o Estado<sup>58</sup> que assume o encargo de planejar e executar as obras que julga necessárias, passando a cidade por uma radical transformação. Tal transformação foi consequência de um plano de remodelação elaborado por técnicos da Comissão da Carta Cadastral do Distrito Federal, chefiada por Alfredo Américo de Souza Rangel. Abrangia extensa área da cidade, onde se previam demolições, desmontes e aterros para a realização de um vasto programa de obras. Segundo Pereira (1988):

“algumas obras ficaram a cargo do Governo Federal, sob direção do Ministro da Viação, Indústria e Obras Públicas, Lauro Müller. Compreenderam a construção de um porto moderno com cais acostável e a abertura de três avenidas que lhe davam acesso: a Avenida Rodrigues Alves, ao longo do cais; a Francisco Bicalho, assegurada pelo prolongamento do Canal do Mangue, da Ponte dos Marinheiros (até onde ele havia sido construído pelo Barão de Mauá em 1860) até o mar e fazendo, portanto, a comunicação entre a extremidade norte do cais com a zona norte; e a Avenida Central (em 1912 chamada de Rio Branco, em homenagem ao estadista morto neste ano), ligando a extremidade sul do cais ao centro da cidade e concebida para ser o grande eixo monumental da

---

<sup>58</sup> Uma enorme historiografia trata do assunto da reforma urbana realizada no Rio de Janeiro no início do século XX. Não achamos pertinente uma longa exposição sobre o projeto político de Rodrigues Alves e do Município do Rio de Janeiro, mas apontamos que um novo modelo de gestão urbana centralizado no papel do Estado – aliado às classes mais dinâmicas na época - substituiu o modelo liberal do Império, incentivando a adoção de um modelo burguês aliado com os ideais de progresso, modernização e civilização.

nova área central. Inclui também o programa de saneamento, a cargo do Diretor de Saúde Pública, Oswaldo Cruz” (Pereira, 1998, p. 146).

Outras obras, no entanto, ficaram a cargo do governo municipal, sob direção do Prefeito do Distrito Federal, Francisco Pereira Passos. Tais obras se caracterizavam, essencialmente, por prolongamento, alargamento e abertura de um sistema de vias complementares, na intenção de ligar as zonas norte e sul da cidade. Foram ainda acompanhadas pela implantação e inúmeras melhorias nos serviços urbanos. Todas as obras programadas implicam numa forma diferente de entender a cidade e a população. Estas obras relacionam a população com a nova condição que o país vive.

Dentre todas as obras torna-se aqui necessário destacar a abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, uma concepção fundamental no plano de reurbanização neste momento, ligando a cidade de “mar a mar” configurando duas praças em suas extremidades, a exemplo de Paris.

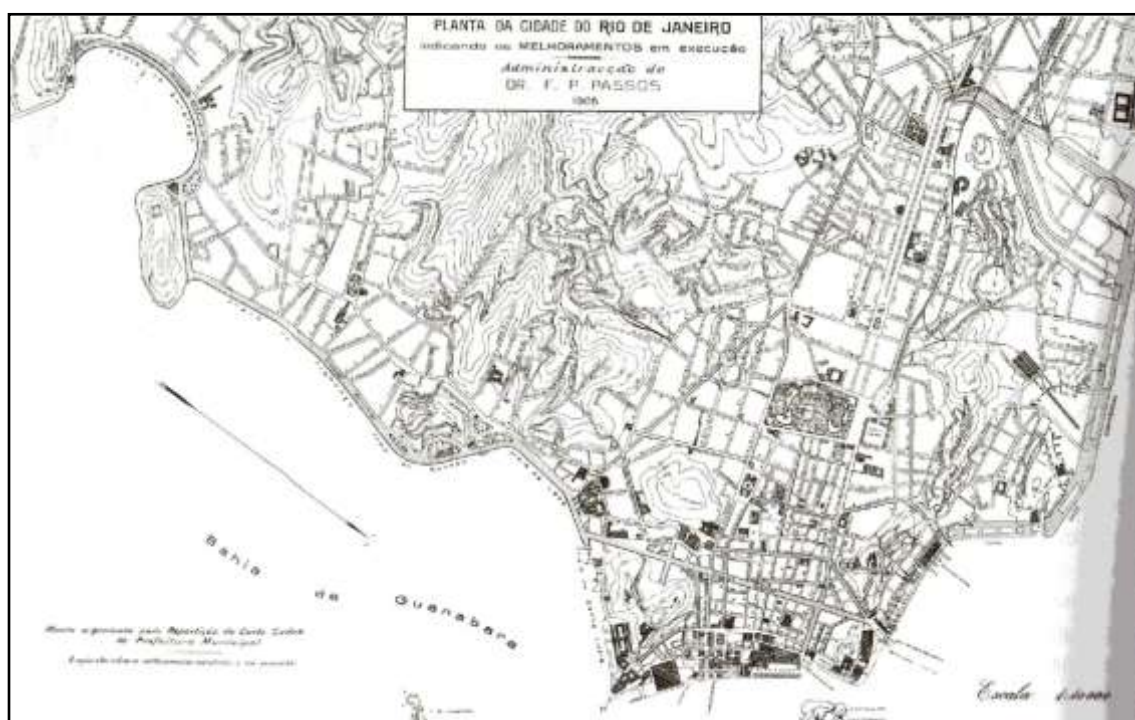


FIG.4 Planta cadastral da cidade do Rio de Janeiro, 1905  
Fonte: Arquitetura do Espetáculo, p. 182

Na planta cadastral da cidade do Rio de Janeiro (FIG.4), acima, as reformas já estão em execução. Podemos perceber o eixo que ligaria então, a cidade

de mar a mar, fazendo da praça em estudo um importante centro de ligação com zona sul, através da Avenida Beira Mar.

Não nos importa, nesta pesquisa, se as cidades que se inspiraram na Paris reformada por Haussmann se parecem, na prática, com Paris ou não. O que nos importa é que existia um modelo mental de intervenção e que este modelo serviu de base para a reforma implantada no Rio de Janeiro e que se constituiu basicamente da modernização de uma parte central da velha cidade colonial, articulada à construção do novo porto e à abertura de algumas vias de comunicação dentro desse novo centro.

Destacaremos também o tipo de edificações que foram relevantes para a implantação desse modelo e para a configuração do novo centro que representaria a nação e que foi concomitante com a abertura da avenida. Assim, nas extremidades da grande avenida temos duas praças: de um lado o Largo da Prainha, depois Praça Mauá e de outro lado o antigo Largo da Mãe do Bispo; depois praça Ferreira Viana, futura praça Floriano Peixoto e, a partir da década de 20, Cine-lândia, o novo centro e acesso privilegiado aos bairros da zona sul. Não estamos focando o processo em si da abertura da atual Avenida Rio Branco que foi abordada sob os mais diversos aspectos, sendo os de ordem sanitária e estéticos os discursos mais recorrentes para justificar o “bota abaixo”. O que queremos destacar é que o motivo foi dotar a cidade de uma “fachada” que engendrasses um sentido de modernidade. Que apresentasse uma cidade civilizada e que para tal a cultura e a sua representação, através da arquitetura, seriam fundamentais para tal representação na cidade e da cidade.

Este aspecto será analisado no próximo capítulo.

### 2.3. UMA “NOVA-VELHA” CENTRALIDADE PARA BERLIM

A centralidade constatada na cidade do Rio de Janeiro se repete na experiência de Berlim. Assim como fizemos no item anterior quando apontamos aspectos relevantes para o estudo da centralidade no Rio de Janeiro, identificando a Praça Floriano Peixoto como um novo centro, julgamos necessário uma breve reflexão sobre a formação da cidade de Berlim para compreendermos o que representa a Ilha dos Museus como centro. Os dois centros serão estudados no capítulo seguinte, como espaços de representação da cultura de cada uma das cidades, representando, cada um deles a idéia de nação, baseada numa certa tradição, a partir de critérios por nós estabelecidos.

A história desta cidade remete a história do poder político-administrativo nesta região. Documentada a partir do século XIII, Berlim foi sucessivamente a capital do Reino da Prússia (1701), do Império Alemão (1871-1918), da República de Weimar (1919-1932) e do Terceiro Reich (1933-1945). Depois da Segunda Guerra Mundial, a cidade foi dividida. Com a reunificação alemã em 1990 a cidade passou a ser capital de toda a Alemanha.

Aludindo às povoações de Cölln e Berlim, situadas em cada uma das margens do rio Spree, ocupa o local onde hoje se situa *Nikolaiviertel*. As duas localidades aliaram-se em 1307, tendo constituído um município comum. Com a morte, em 1319, do último governante ascânio, Brandemburgo foi disputada pelas casas de Luxemburgo e Wittelsbach, o que originou lutas sangrentas. Em 1414, os habitantes de Berlim solicitaram auxílio ao imperador do Sacro Império Romano-Germânico que lhes enviou, como protetor, Frederico de Hohenzollern, dando origem a quase 500 anos de domínio da Casa de Hohenzollern, que se estenderia até 1918, quando o líder Karl Liebknecht declarou a República Socialista Alemã, a partir da varanda do próprio *Stadtschloss*, terminando, então, com a ocupação real do edifício. Em 1432, Cölln e Berlim consolidam a aliança de 1307, tendo-se unificado formalmente. Em 1486, tornou-se na sede do eleitorado de Brandemburgo. A palavra alemã *Schloss* é habitualmente traduzida como "castelo", e o nome "Stadtschloss" é uma reminiscência das origens do edifício, como um forte ou castelo que guardava a travessia do Rio Spree em Cölln – a cidade vizinha que seria unificada mais tarde a Berlim. O castelo



erguia-se na Ilha do Pescador (Cölln). No século XV este castelo tornou-se na residência do Margrave de Brandenburg e em 1443, Frederico II, também conhecido como "dente de ferro" demoliu o velho castelo e conduziu as fundações de um novo palácio. O principal papel do castelo e da sua guarnição neste período era estabelecer a autoridade dos Margraves sobre os "ingovernáveis" cidadãos de Berlim, os quais estavam relutantes em desistir dos seus privilégios medievais em proveito de uma monarquia centralizada.

Entre 1538 e a primeira metade do século XIX, o castelo passou por muitas reformas, destacando-se a que foi realizada por Andreas Schlüter no estilo Barroco, uma vez que deu forma praticamente completa ao castelo até o final de sua construção, quando foi completado com uma cúpula em 1845, durante o reinado de Frederico Guilherme IV. A cúpula foi construída por Friedrich August Stüler, segundo um desenho de Karl Friedrich Schinkel, tomando o castelo forma definitiva até a sua demolição em 1950, pela República Democrática Alemã (RDA). O castelo e a área em seu entorno - a atual Ilha dos Museus (*Museuminsel*) - sempre foi centro de decisões e dos episódios marcantes para a cidade. O *Lustgarten* e a Avenida *Unter den Linden* foram planejados em meados do século XVII. A Ilha dos Museus, em frente ao castelo, toma forma com os projetos de Schinkel, na primeira metade do século XIX, quando o mesmo projeta e instala (1823-1830) o primeiro museu público de Berlim, o *Altes Museum*, utilizando uma linguagem clássica, tendo seu *foyer* central se inspirado no Panteão romano e a fachada para o *Lustgarten* composta de 18 colunas clássicas, compartilhando o jardim com o castelo, que ficava do lado oposto.

A partir das figuras abaixo, temos na sequência o *Altes Museum* (FIG.5), que viria abrigar a coleção de artes que ficava no castelo e que depois foi sendo destruída pelos demais museus construídos na Ilha e podemos observar a relação dessas construções com o *Lustgarten* e entre si, revelando a composição feita por Schinkel para a área:



FIG. 5 Altes Museum, Museumsinsel  
Foto: Lucia Helena Torres, 11-04-2008



FIG.6 Vista do Lustgarten, aos fundos o Castelo.  
Aquarela de Michael Carl, 1843.  
Fonte: Schinkel, p.48.



FIG.7 Vista do Lustgarten, a partir do Castelo.  
Fonte: Die Neue Museumsinsel, p.21 s-autor.

Entre 1821 e 1824 Schinkel também projeta a *Schlossbrücke*, que só foi completamente construída em 1840 por Frederich Wilhelm IV, admirador de Schinkel, que a completa com as esculturas projetadas. O parapeito é de bronze, conforme podemos observar, esculpida de criaturas marinhas.

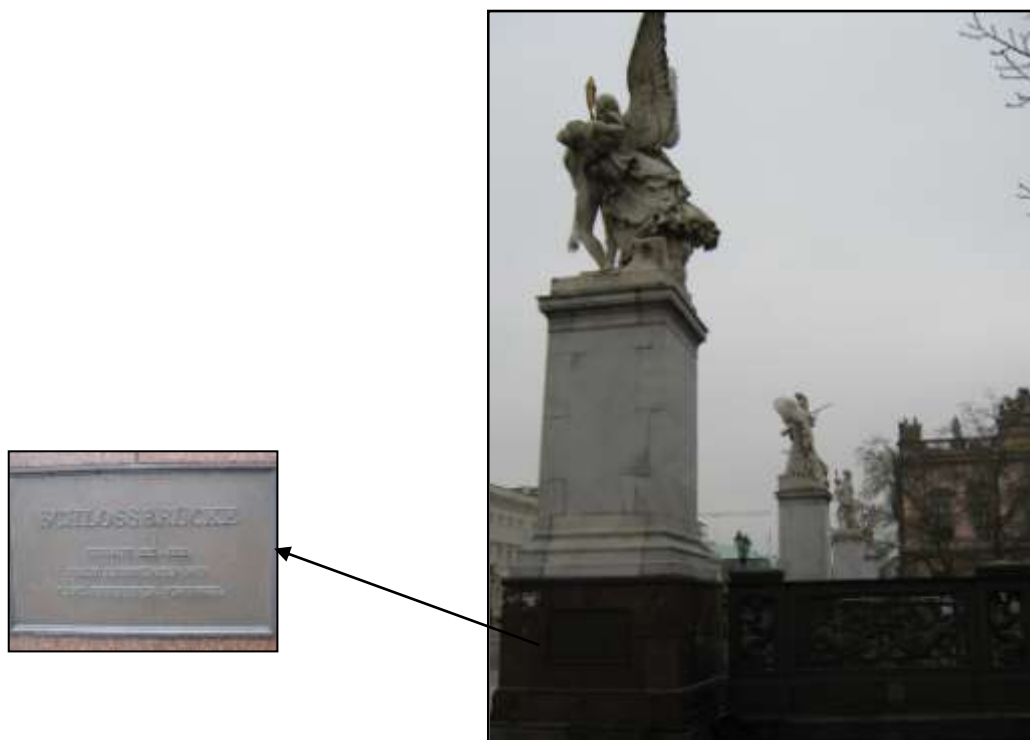


FIG.8 Schlossbrücke, Museuminsel  
Foto: Lucia Helena Torres, 11-04-2008

A mudança no espaço urbano foi significativa no período acima apontado, uma vez que vários episódios de cunho político teriam ocorrido. No início do século XVIII, Frederico III de Hohenzollern, sucessor de Frederico Guilherme, transforma Bradenburgo num Reino, tendo sido coroado como Frederico I da Prússia. Berlim passa, então, à categoria de capital prussiana, vendo nascer as Academias de Belas Artes e da Ciência. Imponentes edifícios surgem por todos os lados, destacando a *Zeughaus*, que hoje é o edifício onde está instalado o DHM (*Deutsches Historisches Museum*), em um dos lados da Ilha dos Museus, oposto ao da *Berliner Dom* e onde funcionara a casa de fundição no tempo do Mercado (Packhof).

No tempo de Frederico Guilherme I, filho de Frederico I da Prússia, a população de Berlim alcançava, aproximadamente, 90.000 habitantes. O rei seguinte, Frederico II, transformou Berlim numa cidade cultural<sup>59</sup>. Quando da sua morte, nos finais do século XVIII, a população de Berlim já atingia os 150.000 habitantes.

No início do século seguinte, Napoleão Bonaparte vence os prussianos, ocupa Berlim e leva para Paris a Quadriga que encimava a Porta de Brandemburgo, orgulho da cidade. Com a derrota de Napoleão, a quadriga volta a ser colocada no mesmo local, com grande manifestação da população. Inicia-se, nesta época, a industrialização de Berlim: surge uma fábrica de locomotivas em 1837 e, no ano seguinte, é inaugurada a linha ferroviária entre a capital e Potsdam. É neste contexto, portanto, que Berlim é ocupada por edifícios grandiosos concebidos, na maior parte, por Karl Friedrich Schinkel. Em 1850 Berlim já tinha 300.000 habitantes.

Em 1861, Otto von Bismarck, ao ser nomeado chanceler, enceta, a partir de 1864, uma política visando a posicionar a Prússia de forma privilegiada em relação aos demais estados de língua alemã; em detrimento da Áustria, sua maior concorrente. Para o efeito, a Prússia declarou, sucessivamente, guerra à Dinamarca, à Áustria e à França, assumindo o controle de Schleswig-Holstein, da Confederação da Alemanha do Norte (associação que englobava 22 estados e cidades livres) e das províncias da Alsácia e da Lorena. Em 18 de Janeiro de

---

<sup>59</sup> Frederico II, também referenciado por Frederico, O Grande pela historiografia foi um exemplo de Déspota Esclarecido, amante das artes e foi também compositor e escritor. Trocava cartas com Voltaire, traduzindo o espírito das Luzes na então região da Prússia.

1871, Bismark proclama o Império Alemão, tendo por capital Berlim, e Guilherme da Prússia como imperador (*Kaiser*) de uma Alemanha (novamente) unificada. Neste momento o *Stadtschloss* tornou-se centro simbólico do Império Alemão. O império foi, no entanto, pelo menos em teoria, um estado constitucional e a partir de 1894 foi construído um novo prédio para o parlamento alemão, o *Reichstag*<sup>60</sup> (FIG.9), localizado próximo ao Portão de Brandenburgo, rivalizando com o antigo Castelo, enquanto símbolo de poder político.

Este prédio também bombardeado no período da guerra sofreu intervenções de reconstrução e ganhou uma cúpula de vidro, contrastando arquitetura contemporânea com os remanescentes do prédio, o que parece-nos uma política patrimonial adotada pelo governo alemão, projeto do arquiteto inglês Norman Foster.

---

<sup>60</sup> O imperador Guilherme I inaugurou a pedra fundamental em 1882. Doze anos mais tarde, o *Reichstag* de Berlim, projetado por Paul Wallot, tiveram as obras concluídas. Com o fim da Primeira Guerra Mundial e a renúncia do *Kaiser*, a república foi proclamada da sacada do *Reichstag* no dia 9 de Novembro de 1918. Entre 1919 e 1933, o *Reichstag* foi a sede do parlamento da República de Weimar. Ao contrário do que se imagina, durante os doze anos do Terceiro Reich, o *Reichstag* não foi usado para sessões parlamentares - o parlamento reunia-se no edifício *Krolloper*, uma antiga casa de ópera, já que o prédio do *Reichstag* havia sido danificado pelo fogo, um ano após a subida de Hitler ao poder. O prédio, então, foi usado para fins de propaganda e, durante a Segunda Guerra Mundial, para propósitos militares. Bastante danificado por ataques aéreos durante a guerra o prédio, em ruínas, deixou de ser usado, já que a capital da Alemanha Ocidental foi fixada em Bonn em 1949. Em 1956 foi decidido que o *Reichstag* não deveria ser demolido, mas sim restaurado. A Cúpula, porém, do prédio original que teria sido baseada em projeto de Schinkel, havia sido totalmente destruída. Até 1990, o prédio foi usado apenas para encontros ocasionais e para uma exposição permanente sobre a história alemã chamada *Fragen an die deutsche Geschichte* ("perguntas sobre a história alemã"). A cerimônia oficial da Reunificação Alemã (*Wiedervereinigung*) realizou-se no *Reichstag* em 3 de Outubro de 1990; no dia seguinte, o parlamento alemão (*Bundestag*) reuniu-se simbolicamente no prédio. Em 1992 foi decidido que o *Reichstag* deveria ser reconstruído e escolheu-se então o projeto do arquiteto inglês Norman Foster, que tem como partido a intervenção de elementos de arquitetura contemporânea sobre a estrutura já existente, resultando em um contraste de linguagem arquitetônica, cuja cúpula dessa edificação é um grande exemplo. Estas informações estão disponíveis parcialmente no hiperdocumento <http://pt.wikipedia.org> e na bibliografia referenciada como Farbbild –Rundreise durch Berlin.



FIG.9 Reichstag, Berlim  
Foto: Lucia Helena Torres, 11-04-2008

Na segunda metade do século XIX, a abolição das barreiras comerciais e as indenizações pagas pela França permitiram um enorme desenvolvimento industrial, com o conseqüente aumento populacional da cidade de Berlim e uma melhoria significativa das infraestruturas urbanas: novo sistema de esgotos (1876), iluminação eléctrica (1879) e instalação de telefones e da primeira linha férrea urbana (1881). Podemos perceber que, assim como na cidade do Rio de Janeiro, foi na segunda metade do século XIX que a cidade se equipa com a melhoria dos serviços urbanos, *modernizando* a cidade, sob um ideal de progresso e civilização comuns.

No início do século XX, depois da derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, Guilherme II foi forçado a abdicar como Imperador alemão e como Rei da Prússia; a cidade já atingia 1,9 milhão de habitantes, duplicando esse número pelos anos 20, tendo o país vivido uma época áurea com a República de Weimar.

Durante a República de Weimar, uma parte do *Stadtschloss* foi transformada em museu, enquanto outras partes continuaram a ser usadas para recepções e outras funções de estado.

Em 30 de Janeiro de 1933, Adolf Hitler foi nomeado chanceler, tendo iniciado, com a invasão da Polônia, a 1 de Setembro de 1939, a Segunda Guerra

Mundial que se estenderia até 1945, altura em que a Alemanha perde a contenda e Berlim é invadida pelas tropas soviéticas. Sob o regime do Partido Nazista de Adolf Hitler, o qual desapontou as esperanças monárquicas de uma restauração Hohenzollern, o edifício do castelo foi largamente ignorado. A partir de 1940, Berlim sofreu inúmeros bombardeios, especialmente no último ano da guerra, tendo vários edifícios ficado em ruínas. A Ilha dos Museus foi destruída em, aproximadamente, 70% de sua totalidade, assim como o *Stadtschloss*, atingido duas vezes pelas bombas: em 3 e 24 de Fevereiro de 1945.

Com o fim da guerra, as tropas americanas, britânicas, francesas e soviéticas, reunidas em Potsdam, dividem a cidade em quatro setores. Berlim viu-se no centro da Guerra Fria e foi a protagonista de uma de suas maiores crises, conhecida como o Bloqueio de Berlim (24 de junho de 1948 - 11 de maio de 1949), desencadeado quando a União Soviética interrompeu o acesso ferroviário e rodoviário às zonas de ocupação americana, britânica e francesa. A crise arrefeceu ao ficar claro que a então URSS não agiria para impedir a ponte aérea de alimentos e outros gêneros organizada e operada pelas três potências ocidentais (EUA, Reino Unido e França).

Em 1949 nasce, nos territórios controlados pelos soviéticos, a República Democrática Alemã (RDA), tendo por capital a zona oriental de Berlim. Os setores restantes de Berlim ficam, assim, a constituir um enclave dentro do território da RDA. Para evitar a fuga dos berlinenses para os setores ocidentais, o governo comunista construiu em 1961 o Muro de Berlim (*Berliner Mauer*), muro com cerca de 150 km de extensão, que isolava os setores restantes. Em 1950 o governo da RDA opta, então, pela demolição do *Berliner Schloss ou Stadtschloss*, o antigo castelo- já bastante arruinado pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial - elaborando somente em 1973 a construção do Palácio da República, sede do Parlamento Comunista Oriental e símbolo do regime socialista alemão, utilizando parte do local onde existia o antigo castelo. Esta edificação em estrutura de aço e vidro fica pronta em 1976 e alojou o *Volkskammer* (Congresso do Povo) - o Parlamento da RDA. Podemos observar, portanto, que entre a destruição do antigo castelo e a construção do Palácio da República pela RDA, se passaram vinte e poucos anos, tendo a área se constituído num enorme vazio, desde então; uma vez que o Palácio ocupou apenas parte do antigo Castelo. Veremos, no

próximo capítulo, que também o Palácio será *desmontado* e o vazio original do castelo passa a ser assunto central nos estudos de reconstrução do centro de Berlim e de sua relação com a Ilha dos Museus.

A partir de 1989, as mudanças políticas que ocorrem na Europa Oriental levaram à queda do muro de Berlim e à abertura das fronteiras entre a RDA e o restante do território da Alemanha (RFA), o lado ocidental.

Em 1990, a Alemanha reunifica-se e Berlim volta a ser a capital, depois de Bonn ter sido capital provisória da parte ocidental da Alemanha, desde o final da Segunda Guerra Mundial. De lá para cá, a cidade vem passando por uma completa transformação urbanística, com a reconstrução e reabilitação de edifícios históricos e a edificação de novos bairros voltados para o século XXI, aproveitando, especialmente, as zonas anteriormente ocupadas pelo Muro, que se transformaram em verdadeiros vazios urbanos, assim como partes da cidade arruinadas pela guerra. Podemos perceber que Berlim também teve sua “era de demolições”, um significativo “bota-abaixo” no sentido mais frio e cruel do fazer (e desfazer) humano.

No Rio de Janeiro, a questão da centralidade se mostra como ambígua e cambiante, conforme apresentado anteriormente; já em Berlim, podemos inferir que existe uma *dualidade* da centralidade, desde a fundação da cidade e que vai se confirmando ao longo de sua trajetória. A cidade formou-se através de dois povoados (Cöll e Berlim), entrecortados por um braço do Spree e manteve seu aspecto dualista através de sua história.

Essa posição dualista foi confirmada pelo Muro de Berlim que durante 40 anos marcava e separava o lado oriental e ocidental, impedindo a idéia de uma totalidade. Por outro lado, Berlim está localizada no *centro* do continente europeu e novamente unificada se reafirma como a capital dos alemães. Hoje, um investimento enorme na área de projetos de revitalização urbana tenta atenuar as diferenças, ainda perceptíveis, na cidade. Os *vestígios* estão por toda parte, fazendo-nos reconhecer em que lado estamos pisando, seja pelo vazio ou pelo preenchimento de um determinado vazio.



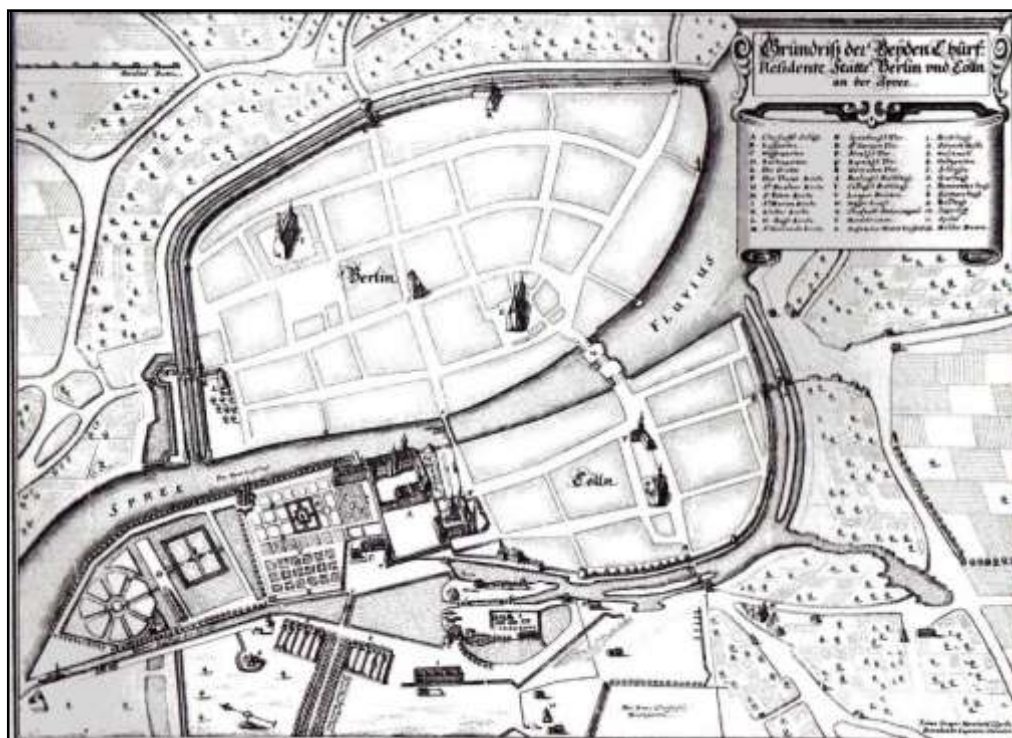


FIG.10 Berlin e Cölln em 1650, por J. G. Memhardt.  
 Fonte: Die Neue Museumsinsel, p.14.

A Ilha dos Museus é hoje, portanto, o espaço anteriormente ocupado pelo povoado de *Cölln* e da Berlim original (FIG.10), dois vilarejos à beira do rio Spree: *Cölln*, ocupando uma ilha central, formada por dois braços do Spree, habitada originalmente por pescadores; e Berlim, do lado direito do Spree, formada por comerciantes. Hoje configuram o centro da cidade: *Stadtmitte*; sendo um centro exemplar para o aspecto que estamos nos referindo nesta dissertação, por isso o título de “nova-velha” centralidade para a cidade de Berlim, uma vez que por todo o tempo de formação da cidade e até os dias atuais este espaço se caracteriza pelo que temos em mente por centro: lá estavam o castelo (em *Cölln*) e o mercado; lá aconteciam as atividades políticas e econômicas e a partir de lá a distinção social de ocupação em torno do castelo. Hoje, o debate de reconstruir ou não o castelo, que ficava exatamente em frente ao atual *Lustgarten* – anterior jardim do rei – e que hoje é um vazio urbano em uma das extremidades da Ilha dos Museus, suscitam questões que aproximam, em escalas diferenciadas, com o debate da reconstrução ou não, por exemplo, do Palácio Monroe em um dos extremos da Praça Floriano Peixoto, que também traz à tona a questão do vazio e de sua completude. Essas questões serão analisadas no capítulo seguinte, de

forma mais específica, quando abordaremos cada um dos centros urbanos escolhidos como centro de representação da cultura.

Em se tratando de uma cidade dual, poderíamos destacar uma outra centralidade na cidade de Berlim, exatamente no lado da ex-Alemanha Ocidental, portanto, do lado oposto ao que a Ilha dos Museus ocupa. Este centro, embora não seja nosso objeto de estudo tem como principal referência ou *marco* a *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, também conhecida como “Igreja Quebrada”, bombardeada no período da guerra, tendo ganho um anexo de arquitetura moderna, onde efetivamente acontecem os concertos e cerimônias e, ainda, a própria *Kurfürstendamm*, ou *Ku’ Damm*, como é conhecida pelos berlinenses, uma longa avenida que se inicia neste centro. Os dois centros não são concorrentes entre si. Acreditamos que cada um se insere na cidade com uma funcionalidade e visualidade bastante diferenciada. A Ilha dos Museus ocupa o centro que tem, entre outras funções, a da representatividade da cultura na cidade e por isso o escolhemos como caso de estudo. Mas, é interessante perceber o movimento de intervenção nas áreas atingidas pelos bombardeios. Neste centro ocidental, se é que podemos assim nos referir, o partido adotado foi de deixar a igreja atingida pelos bombardeios a olhos vistos e construir uma outra edificação, com linguagem arquitetônica moderna, ao lado da “Igreja Quebrada” para suprir a função original. Será essa a política patrimonial adotada pelo país e pela cidade de Berlim? No próximo capítulo esta temática será retomada, onde poderemos acompanhar o debate a respeito do que hoje em Berlim é conhecido como palácio *versus* castelo.

Freitag (2002) nos chama atenção para a posição central de Berlim na trajetória histórica da Alemanha, apesar da dualidade histórica evidente e, em especial para o lugar que estamos identificando como centro de representação da cultura alemã – com todas as implicações que o termo *lugar* assume nesta dissertação – uma vez que Berlim:

“... foi associando às funções de produção (pescaria) e mercado (comércio entre populações eslavas e germânicas do século XII), as funções de sede da casa real dos Hohenzollern (século XVI), de cidade-defesa (século XVIII), sede da burocracia do Estado alemão, depois da unificação por Bismark (século XIX). A partir do século XVI, transformou-se em cidade manufatureira (tecelões de seda imigrados da França) e posterior centro

industrial (durante todo o século XIX e início do século XX). Por sua localização privilegiada no coração da Europa, Berlim sempre destacou-se como cidade comercial. Um sistema de canais interconectando os rios Elba, Oder, Spree, uma rede ferroviária e rodoviária transformaram Berlim numa das grandes metrópoles da Europa, acessível por todos os meios de comunicação disponíveis” (FREITAG, 2002, p.25).

Em vários desses episódios e em relação à transformação urbana da cidade de Berlim a Ilha dos Museus teve papel preponderante enquanto centro de representatividade, uma vez que era o local do castelo, do mercado e da *Berliner Dom*, conforme anteriormente apontado. Apesar das transformações políticas e históricas este centro se manteve como uma espécie de núcleo integrador e simbólico para a cidade, agrupando o poder político e também religioso. A partir do século XIX, com a construção do primeiro museu público de Berlim, projeto do arquiteto Schinkel, o *Altes Museum*, este centro aponta uma tendência de transformação para o que já denominamos e entendemos por *core cultural*.

Jacques Le Goff (1997) ao fazer um estudo comparando cidades contemporâneas com as cidades medievais e da antiguidade, levanta algumas questões a respeito de centros urbanos e também das funções principais de uma cidade. Apontaríamos uma questão central de cada um desses aspectos levantados pelo autor, embora na obra *Por Amor às Cidades* o autor levante outras tantas, pertinentes ao tema que estamos tratando, gerando reflexões a serem debatidas no campo patrimonial.

Assim diz o autor em relação ao centro:

“Há muito tempo os centros são objetos de ferozes batalhas; eles não querem desaparecer sem combate, eles resistem. Parece-me, entretanto, que a evolução age profundamente contra o centro urbano. Ele não é mais adaptado à vida econômica, à vida das relações que dominam as populações urbanas. Então, o que ele se torna? Centro storico, dizem muito bem os italianos. E se ele ainda brilha, é a beleza da morte. Caminha-se em direção ao centro-museu”. (LE GOFF, 1997, p.25).

Na fala do autor, primeiramente, está presente a idéia de que centro é algo que resiste, que continua após cada batalha (econômica? social? política?). Acreditamos que o autor faz uma crítica em relação à apropriação dos chamados cen-

tros históricos e da transformação desses espaços em lugares que percam certa familiaridade com uma determinada tradição, no sentido mais direto que esses espaços tinham em relação ao desenvolvimento de uma determinada cidade. A questão nos leva não só para uma reflexão a respeito de como esses centros históricos (urbanos) representam, efetivamente, a nação; mas também para pensarmos como se dá o processo de familiaridade com esses espaços que “resistiram” e qual a sua relação com o museu, uma vez que o autor denomina “centro-museu”. Não é nosso objetivo responder tais questões definitivamente, mas podemos trazer à tona alguma reflexão a respeito desses aspectos daquilo que entendemos com uma crítica trazida por Le Goff para o campo patrimonial e também urbano.

Conforme visto no capítulo anterior, apontamos certas similaridades entre as operações simbólicas que ocorrem em museus e cidades, entendendo mesmo que a cidade se revela como um espaço museográfico. O cerne da crítica do autor e de nossa percepção da cidade como espaço museográfico, perpassa as questões do fenômeno da representação já abordada. São espaços nos quais os fenômenos da representação se materializam em toda a sua potencialidade. No que diz respeito à funcionalidade de determinada cidade o autor tem em mente o desenvolvimento de Paris desde a época medieval e assim se reporta:

“Três espaços principais dividem a Paris medieval: o econômico, o político e o universal. O primeiro é a margem direita, no entorno dos mercados construídos por Philippe Augusto, com o porto, a Place de Greve, onde se situa também o mercado da mão-de-obra. Os equipamentos aí são extremamente rudimentares. O que quer que aconteça, esse lugar é estimulado pelo comércio por via fluvial – controlado pela guilda dos mercadores-barqueiros - que sobe o Sena desde Rouen. Já na Antiguidade, eram poderosos os navegadores parisienses que manejavam os barcos transportando mercadorias, como pode testemunhar um monumento conservado no museu de Cluny. A Ile de la Cite é o lugar do poder político e eclesiástico, o rei e o bispo, depois o parlamento, a partir do século XII. Por fim, na margem esquerda concentra-se a cidade escolar, universitária e intelectual. Essa tripartição maracá ainda fortemente a fisionomia de Paris: basta observar hoje o protesto que suscita o deslocamento das maisons de moda, tradicionalmente mais numerosas na margem direita, em direção a Saint Germain de Pres!” (LE GOFF, 1997, p.26).

O autor resume quais são as funções essenciais de uma dada cidade, estendendo o estudo além de Paris. Achamos importante para nossa pesquisa o destaque que a vida cultural tem na representatividade não só dos centros, mas da própria fisionomia desta ou daquela cidade.

“... o que significa que, se pensarmos na longa duração, se formos além do caso de Paris, as funções essenciais de uma cidade são a troca, a informação, a vida cultural e o poder” (LE GOFF, 1997, p.29).

E, como o termo vida cultural é bastante abrangente, sabemos, desde já que implicará numa relação com os aspectos sociais, políticos, econômicos e outros sempre presentes na cidade. Temos já naturalizada a idéia de concebermos vida cultural intimamente ligada à cidade, o lugar da cultura, da civilização. Esse processo se dá historicamente:

“... é a sociabilidade, o prazer de estar com o outro, que estabelece em definitivo a diferença urbana, a urbanidade. Se remontamos à Antiguidade, é em Roma, sobretudo, que se cria, do ponto de vista cultural, do ponto de vista dos costumes, uma oposição muito forte entre a cidade e o campo. E é aí que começa a aparecer um vocabulário que vai ser reforçado precisamente na Idade Média. Os termos relacionados à cidade denotam educação, a cultura, os bons costumes, a elegância: urbanidade vem do latim *urbs*; polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antiguidade latina, e reforça, esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico. Os camponeses são rudes. No limite, até mesmo os senhores o são, ao preferirem o campo, como no Norte da França, por exemplo. Além disso a Idade Média acrescenta a essa oposição cidade-campo um terceiro termo: a floresta. O lugar mais selvagem é a floresta. O campo, onde é habitado, onde é valorizado, permanece, em certo sentido, um reflexo da cidade que, aliás, o domina, em particular economicamente, ao passo que a floresta é irredutível” (LE GOFF, 1997, p.124).

É sobre esta representação da cultura na cidade, já tendo delineado os dois casos de estudos, que se lança um olhar e que nos ocuparemos no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 3**

# **ESPAÇOS EM PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA**

### 3.1. ESPAÇO: IDÉIA FUNDANTE DA REPRESENTAÇÃO URBANA

O espaço é uma das presenças fundantes na organização e produção sobre o pensamento do homem em sociedade. O espaço e o tempo estruturam as narrativas e as representações humanas.

Espaços em processo de representação da cultura significam, neste estudo, espaços qualificados e carregados simbolicamente de *vestígios* que, através de um saber, arte e gostos acumulados – de institucionalidade, enfim, da cultura, representam um passado. Mas, também tem a ver com a idéia de presente, uma vez que lançam a representatividade de seus espaços desenhando a idéia de nação construída ao longo do tempo. Em se tratando de centros que são dinâmicos e que o processo de representatividade também é cambiante, embora inserido em determinada tradição, projeta-se também o futuro. Essa é mesmo a dinâmica patrimonial: entrelaçar espaço, tempo e memória em processos dinâmicos de representatividade.

Utilizaremos para a análise desses espaços dois critérios específicos. O primeiro deles refere-se ao espaço urbano em si. Refere-se a uma análise voltada para a questão dos espaços (con)figurados e denominados como Ilha (dos Museus) e Praça (Floriano Peixoto). Trataremos, por exemplo, da questão do vazio existente nos dois estudos de caso: Praça Floriano e Ilha dos Museus, *vestígios* de um passado que foi firmado culturalmente, fazendo parte de sua fisionomia. Tal *vestígio* funciona como uma ausência-presença, à qual já nos referimos no primeiro capítulo, quando tratamos da representação e que é uma questão inerente ao campo patrimonial e da própria re-apresentação. Preliminarmente, adotamos esse critério, pois é fato que um fenômeno singular pode ser constatado em várias cidades européias ou não, nos últimos anos: o da reconstrução de edifícios históricos<sup>61</sup>. A singularidade dessa tendência demonstra-se pelo fato de que tais reconstruções, que exigem consideráveis capitais e empenhos políticos e de influência da opinião pública, partem ou são promovidas por membros da própria sociedade ou de alguns de seus segmentos, muitas vezes contra posicionamentos de arquitetos, urbanistas, intelectuais e representantes de instituições culturais

---

<sup>61</sup> Em especial debate-se a reconstrução de edifícios históricos em cidades que foram duramente atacadas no período de guerras, como por exemplo: a igreja de Dresden, o Palácio de Braunschweig, o palácio de Heidelberg ou ainda o Palácio de Charlottenburg, também em Berlim.

e artísticas. Esse fato sugere a existência larga e, de modo difuso, de um desejo de recuperação de monumentos e, com eles, de conjuntos e imagens urbanas, de símbolos considerados como inseparáveis da identidade comunitária. Muitos desses símbolos, porém, necessitam adquirir uma nova função, ser colocados ao uso de outras instituições, empregados para outros fins, que não os do passado. É aí que reside a questão da representação dessa arquitetura para a cidade, uma vez que mesmo com uma utilização diversa da original o poder representativo daquela arquitetura impera na cena urbana e liga aquele passado ao contexto atual. Em nosso estudo podemos constatar, guardadas as devidas proporções em relação à organização de sociedades para atingir determinado fim, investimentos e debates que geram opinião pública, o caso do Palácio Monroe, no Rio de Janeiro que foi objeto de opinião pública em 2002, quando um projeto que tramitava na Câmara aprovava a sua reconstrução no “vazio” por ele mesmo deixado e em Berlim, o acirrado debate para a construção de um novo palácio que reconstituirá as fachadas do antigo castelo, cuja recomendação também foi aprovada no ano de 2002. Os dois exemplos estão diretamente relacionados com a formação e configuração: ilha e praça. É importante ressaltar que esse critério de análise, ligado à forma urbana dos centros nos permite escapar e estender o recorte temporal proposto. Dessa forma, podemos, mesmo de passagem, avançar no tempo mas nos deter na configuração urbana e nos sentidos que cada uma das configurações produzem. Assim, percebemos que debates e sentidos que são percebidos anacronicamente, na verdade, dizem respeito exatamente ao momento a uma forma urbana primitiva que é nosso recorte espaço-temporal proposto.

Para delimitarmos o que denominaremos de vazios urbanos, recorreremos ao conceito de aura de Walter Benjamin, já utilizado no primeiro capítulo, essencial para a questão da representação. Se aceitarmos que a aura é composta por elementos espaciais e temporais, fazendo com que o longínquo se (a)presente, não há como pensarmos em vazios como categoria espacial. A física quântica vem nos mostrando que não há nem espaço, nem tempo vazios<sup>62</sup>. Queremos di-

---

<sup>62</sup> A física distingue três categorias: vazio, vácuo e nada. Segue a distinção feita pelo cosmólogo Ernesto Von Rüdert a respeito de tais categorias: “o vácuo é um espaço não preenchido por qualquer matéria, nem sólida, nem líquida, nem gasosa, nem plasma. Mas pode conter campos: campo elétrico, campo magnético, campo gravitacional, luz, ondas de rádio ou outros campos não materiais. O vazio já seria um espaço sem matéria e sem nenhuma outra coisa, nem campos, nem luz, nem ondas. Mas no vazio ainda haveria o espaço vazio, isto é, a capacidade de caber algo, só



zer, então, que aquilo que muitas vezes denominamos *vazios* estão, no mínimo, simbolicamente, plenos de significados; embora muitos deles sejam exatamente o de esvaziar sentidos, apresentar rupturas, desfazer nexos. A ausência, portanto, não se confunde com o vazio. Não há nada que possa, por assim dizer, existir no vazio. A ausência traz sim, um esvaziamento de sentidos que acabam por desvelar aquilo que outrora estava não visível. Assim, podemos inferir que, no campo patrimonial, aquilo que visualmente nos apresenta como ausência é um espaço potencialmente cheio de camadas de significados, impossibilitando o uso do termo vazio, seja ele na concepção física ou mental. Assim, o castelo de Berlim ou o Palácio Monroe no Rio de Janeiro, ainda estão lá no *locus* e são capazes de produzir sentidos, através do imaginário e de tramas que podem ser construídas no contexto urbano atual de cada uma das cidades. Portanto, toda vez que nos referirmos, nesta pesquisa, ao termo *vazio urbano* estaremos empregando cientes de que: vazios urbanos são espaços potencialmente capazes de produzirem sentidos.

O segundo critério refere-se à relevância da linguagem clássica presente nos centros urbanos, com prédios historicistas corroborando com um ideal universal dessa representatividade na cidade, seja na Europa, seja nos trópicos. Percebemos que a configuração dos dois centros está inserida em uma tradição especialmente francesa – também baseada no universalismo greco-romano - que vem se construindo durante todo o século XVIII e chega ao XIX na Europa de forma mais radical. A Ilha dos Museus é um caso exemplar dessa cena urbana arranjada de forma que cada “templo” arquitetônico funcione como um sinal de representatividade cultural. No Rio de Janeiro, o movimento é sentido a partir do século XIX e se radicaliza nos princípios do século XX, com a grande intervenção da abertura da Avenida Central, desenhando o centro de representação cultural em uma de suas extremidades, na Praça Marechal Floriano. Nesta tradição, a cidade se transforma em local e instrumento da vida cultural. Daí a crescente tipologia de edifícios, onde forma e função apresentam, através do projeto, uma moral a ser aplicada: escolas, academias, cemitérios, hospitais, quartéis, alfândegas

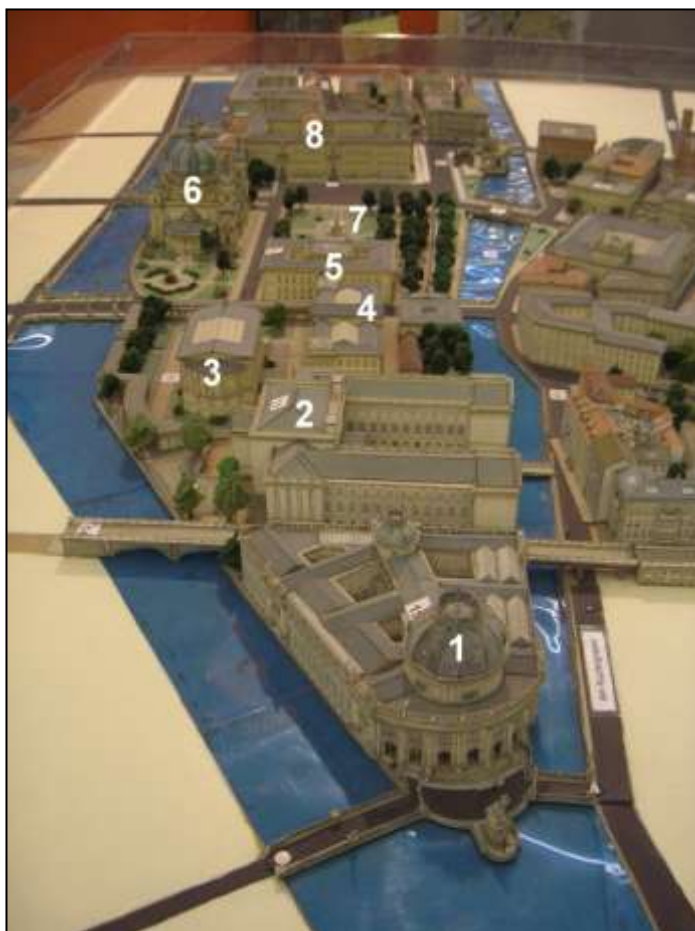
---

que não tem. No Universo não existe vazio completo, pois todo o espaço é preenchido por campo gravitacional e pela luz que o atravessa. No nada não existe nem o espaço, isto é, não há coisa alguma e nem um lugar vazio para caber algo. Além disso, o conceito de nada inclui a inexistência das próprias leis físicas que alguma coisa existente necessariamente tem que obedecer”.

etc. Ressaltamos que o papel da cultura, com a criação das diversas academias, teatros e museus tornaram-se centrais neste processo representativo na cidade, constituindo-se em um ideal de progresso e modernização. Diferente do primeiro critério, este último traça a seguinte abordagem: diz respeito a uma configuração e um contexto urbano específico para cada uma das cidades: o momento de preparação da unificação alemã e da consolidação dos ideais republicanos no Rio de Janeiro. Cada critério será utilizado em ambos os espaços.

Os dois critérios adotados alinhavam a discussão sobre a questão da representação da cultura na cidade e de questões no campo patrimonial. Primeiramente porque a idéia de vazio, como veremos, nos remete a *fragmentos, vestígios*, que instauram sentidos produzindo assim um contexto urbano que não se constitui exatamente *como* um vazio, *literalmente* falando. O segundo, porque ambos os estilos arquitetônicos predominantes nos principais prédios representativos da cultura e que se destacam nestes espaços no período de sua formação como praça ou como ilha – neoclássicos e ecléticos – não faziam parte da tradição do país: nem no Brasil, nem na Alemanha. Inserem-se, todavia, em uma mesma tradição, com um mesmo ideal de civilização e de representatividade da nação.

### 3.2. ILHA DOS MUSEUS: PATRIMÔNIO MUNDIAL COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA



- 1- Bode Museum
- 2- Pergamonmuseum
- 3- Nationalgalerie
- 4- Neues Museum
- 5- Altes Museum
- 6- Lustgarten
- 7- Berliner Dom
- 8- Stadtschloss

FIG.11 Maquete sem indicação de escala  
Vista da **Ilha dos Museus**, a partir do Spree.  
Foto: Lucia Helena Torres; Unter den Linden, 124, em 13-03-2008.

A fotografia da maquete acima reproduzida (FIG.11), presente em uma loja de *souvenir* na Avenida *Unter den Linden* de certa forma ilustra bem o início de nossa reflexão sobre este centro de representação da cultura alemã, a Ilha dos Museus. Nela estão representados os cinco museus que atualmente integram este centro, a *Berliner Dom*, além do *Lustgarten*, o jardim real que ficava em frente à edificação barroca, o castelo real (*Stadtschloss*). Chama-nos a atenção, no entanto, em algumas representações existentes pela cidade, a presença do antigo castelo demolido em 1950, no pós-guerra. A demolição do castelo fez surgir um enorme vazio e, talvez, a sua demolição o tornou mais visível que nunca. Huysen (2000) em *Seduzidos pela Memória*, nos lembra o “embrulhamento” do *Reichstag*, feito pelo artista Christo, em Berlim. O autor aponta que com o invólucro a

edificação teve maior visibilidade, ou seja, que a edificação era mais invisível antes da intervenção do artista. O mesmo ocorre na Ilha dos Museus. A ausência, portanto, desvela o que estava oculto enquanto era visível, permitindo uma negociação no corpo social, uma invenção, uma criação de sentidos. A ausência do signo parece revelar ainda mais a presença do castelo. Em uma trama na qual existem vários signos que se reconhecem, a ausência de um deles cria uma interrupção, cria uma pausa. É justamente nesta pausa que o conceito de aura de Walter Benjamin nos enlaça, aproximando o longínquo do presente. Fato comum é ver a presença do castelo quando o espaço representado é a Ilha dos Museus. Seja em uma loja de *souvenir*, como no exemplo acima, seja no centro de estudos urbanos, que dedica um de seus núcleos de estudo ao desenvolvimento urbano da Ilha dos Museus<sup>63</sup>, o antigo castelo também lá figura, conforme podemos observar nesta outra imagem (FIG.12):



- 1- Antigo Castelo
- 2- Palácio da República

FIG. 12 Maquete escala 1:1000

Foto: Lucia Helena Torres em 17-04-08, Centro de Estudos Urbanos, Berlim.

Ainda que com uma indicação cromática que o diferencie das demais edificações que estão ou não construídas, a edificação do antigo castelo, uma origem

<sup>63</sup> O coordenador deste centro, Sr. Dehne, explicou que a idéia da exposição das maquetes é integrar as discussões do plano técnico com a população que pode visitar este centro e acompanhar as propostas, tanto pelos modelos quanto pelos terminais virtuais que existem no centro. A visita ao centro, realizada em 17.04.2008, permitiu acompanhar através de três grandes maquetes o que se planeja para a área central de Berlim. O *Infozentrum* localiza-se no seguinte endereço: Am Kölln Park, 3, Berlim.

remota deste centro, além de constantemente representada, é parte de uma reflexão e discussão sobre a sua reconstrução ou não e mais, sobre o que fazer com este grande *vazio*, que configura a ilha, como um todo.

O debate sobre o quê, efetivamente, construir ou reconstruir nesta área da cidade de Berlim, centro urbano simbólico e integrador da Alemanha, nos traz à tona uma série de questões da representação deste centro para a cidade e de questões no campo patrimonial. Não é nosso objetivo discutir e nem apresentar detalhadamente todo o processo de discussão e de propostas para a ocupação desse *vazio*, uma vez que este assunto é debatido em Berlim desde 1990<sup>64</sup> e até os dias de hoje algumas questões ainda estão suspensas ou fazem parte de discussões mais acirradas, entre elas a tipologia da futura edificação, embora tudo indique uma construção de interiores com arquitetura contemporânea, com tecnologia de ponta, assim como podemos observar a adoção desta medida em vários outros não-mais-vazios<sup>65</sup> urbanos da cidade; porém algumas fachadas do antigo castelo barroco deverão ser reconstruídas, já que consta esta recomendação no relatório de uma Comissão de especialistas para tratar do tema, como veremos mais adiante. Esta atitude vai configurando uma política patrimonial que une uma linguagem construtiva atual com a linguagem arquitetônica remanescente ou anteriormente existente. Esse fato já ocorreu em 1993, no Palácio da República, símbolo do regime socialista alemão, quando um painel com a fachada desse antigo castelo foi colocado em uma das fachadas do Palácio, prédio de arquitetura em aço e vidro. É interessante este movimento de reconstrução do passado alemão, que através da representação patrimonial realiza um ir e vir no tempo, através de um contraste utilizado com a linguagem arquitetônica.

São várias as etapas que o Governo Federativo da Alemanha, juntamente com o Senado de Berlim delinearam a respeito de *como* e com *o quê* ocupar esta

---

<sup>64</sup> No ano de 1990 as atividades culturais que vinham sendo realizadas no prédio do Palácio da República, ex-sede do Parlamento da RDA foram definitivamente paralisadas por conta da grande quantidade de abeto encontrado, cujo derivado mais conhecido é o amianto, prejudicial e, depois, proibitivo, mas largamente utilizado nos anos 70, época da construção. Daí em diante os debates a respeito do que fazer com a edificação e com o *vazio* já existente decorrente da demolição do Castelo em 1950 tornaram-se cada vez mais freqüente.

<sup>65</sup> Um exemplo é a *Potsdamer Platz*, onde podemos ver resíduos do *Berliner Mauer* e a marcação no piso do local exato onde o muro se erguia, dividindo a cidade. Aí foi construído um enorme complexo com estrutura em aço, o *Sony Center*, onde funcionam várias salas de cinema e restaurantes.

área. Ainda hoje o assunto é centro de debates e discussão na mídia<sup>66</sup>, no plano político e técnico. A questão não tem ainda um ponto final, uma vez que o projeto é de longo prazo (previsão de término para 2015), envolve muitos interesses e sociedades que foram formadas para tal fim; acontecendo, ainda, em paralelo com as obras dos prédios que abrigam os museus da Ilha, logo em frente e que com este espaço vazio configura uma paisagem. De toda forma, decisões centrais no plano técnico já estão avançadas, assim como no plano político importantes decisões já foram tomadas, conforme relatório de uma comissão de especialistas que será mais adiante apontada. Em uma breve apresentação das discussões que julgamos relevantes<sup>67</sup> para nosso estudo, podemos acompanhar que: em 1993 o Governo alemão e o Senado de Berlim resolvem estimular a apresentação de projetos para o local, tendo como diretriz a construção de edifícios para uso do Ministério Alemão. Apesar de vários projetos de diversos países terem sido apresentados, a idéia não foi concretizada. Em 1996 um concurso cuja diretriz era a ocupação do espaço com edificações que fossem uma “mistura cultural, social, com investimentos públicos e privados” foi anunciada. Novamente uma série de projetos foi apresentada, mas nada concluído. Em 1999, decidem criar uma “Comissão de Especialistas” que em outubro de 2000 seria conhecida como “*Berlin Historical Centre International Expert Commission*” - uma comissão formada por 17 membros de diversas especialidades e disciplinas - para tratar do desenvolvimento do centro histórico de Berlim. Em 17.04.2002 esta Comissão apresenta um relatório final com quatro recomendações: “uma reconstrução crítica da área”, “desmontagem do Palácio da República”, “construção de um prédio para uso cultural e científico, como parte do *Humboldt Forum* que orientasse a antiga forma da Cidade-Palácio” e, por último, “reconstrução das fachadas barrocas norte, sul e oeste, assim como o pátio de Schlüter”.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> O jornal *Der Tagesspiegel*, o de maior circulação na cidade e de grande confiabilidade, tem uma seção específica para acompanhamento das etapas do projeto. A sua versão eletrônica pode ser acessada no endereço: [www.tagesspiegel.de](http://www.tagesspiegel.de).

<sup>67</sup> Maiores detalhes das etapas que definiram os parâmetros para a intervenção podem ser vistas no *site* do senado alemão, no endereço <http://www.stadtentwicklung.berlin.de>.

<sup>68</sup> O *Berliner Schloss*, antigo Castelo Real, foi construído em 1453 e radicalmente reformado por Andreas Schlüter, artista conhecido como “Michelangelo do Norte”, daí a recomendação da reconstrução do pátio de Schlüter.

Em 2005, algumas dúvidas persistiam quanto ao futuro da área, uma vez que a desmontagem do Palácio sofreu, conforme indicação da Comissão, alguns atrasos<sup>69</sup>.

Neste mesmo ano o espaço sofreu uma intervenção artística (FIG.13) que refletia a angústia dos berlinenses em relação à questão. No dia 26 de Janeiro de 2005, o artista norueguês Lars Ramberg instalou no palácio lâmpadas de *neon* formando a palavra alemã "ZWEIFEL" que significa "DÚVIDA" com mais de 6 metros de altura. A palavra serviria de logotipo para o *Projekt Palast des Zweifels* ("Projeto Palácio das Dúvidas"). Ramberg procurou com este projeto relançar as discussões em torno da desmontagem do palácio e promover os discursos juntamente com a pesquisa de novas perspectivas e identidades. A instalação se manteve no local até o dia 10 de maio daquele ano. Abaixo um registro da obra do artista:



FIG.13 Instalação na fachada do Palácio da República. Lars Ramberg, 2005  
Fonte: fotografia existente no *site* [www.dw-world.de](http://www.dw-world.de), acessado em 20.05.2008

Embora algumas incertezas ainda persistam, o relatório dessa Comissão tem sido o guia para o desenvolvimento dos projetos na área. Paralelamente a

---

<sup>69</sup> Entre 1998 e 2003 foi realizado um grande trabalho de descontaminação da área devido à contaminação pelo uso de amianto. Em 2006, quando já iniciados os trabalhos para a desmontagem da edificação, outro foco foi encontrado. Entre fevereiro e abril deste ano foi possível acompanhar o trabalho de desmontagem com guias, estando visível apenas o "esqueleto" da edificação. A previsão é de que a desmontagem seja concluída até 2009.

essas decisões, alguns museus da Ilha<sup>70</sup> passam por uma completa reforma, estando um verdadeiro canteiro de obras, para receber as intervenções de um novo prédio no conjunto arquitetônico e de uma *promenade* que interligará todos os museus da Ilha e também o futuro *Palácio Forum Humboldt*, recomendado pela Comissão. Entre março e maio deste ano, uma série de encontros foi promovida para apresentação da idéia e do desenvolvimento dos trabalhos, conforme cartaz (FIG.14) fixado em uma das fachadas do *Pergamonmuseum* que já indicava a presença da nova edificação que funcionará como um acesso principal, para que os visitantes possam fazer um determinado circuito pelos museus da Ilha:



FIG. 14 *Pergamonmuseum*, Ilha dos Museus, Berlim.  
Foto: Lucia Helena Torres, em 08-03-2008.

Ainda sobre esta intervenção, reproduzimos abaixo o croqui (FIG.15) feito por Dr. Hans Hinz, atual diretor do *Deutsche Historisches Museum* (DHM), localizado em uma das laterais da Ilha dos Museus, do lado oposto a *Berliner Dom* e que de forma muito clara explicou sobre a intervenção em andamento na Ilha dos Museus e também da importância da construção do futuro *Palácio Forum Humboldt* neste espaço da cidade, no lugar do antigo castelo e, agora, do *Palácio da República*, que está sendo desmontado, como veremos mais adiante.

---

<sup>70</sup> Caso do *Neus Museum*, da *National Galerie* e do *Pergamon Museum*. Tanto o *Altes Museum* quanto o *Bode Museum* já passaram por reformas



Segundo Hans Hinz “este espaço da cidade funciona (e sempre funcionou) como um centro. Um centro que representa o passado político e histórico de Berlim e da Alemanha, através da cultura”<sup>71</sup>, corroborando para nossa hipótese de trabalho. Eis o croqui:

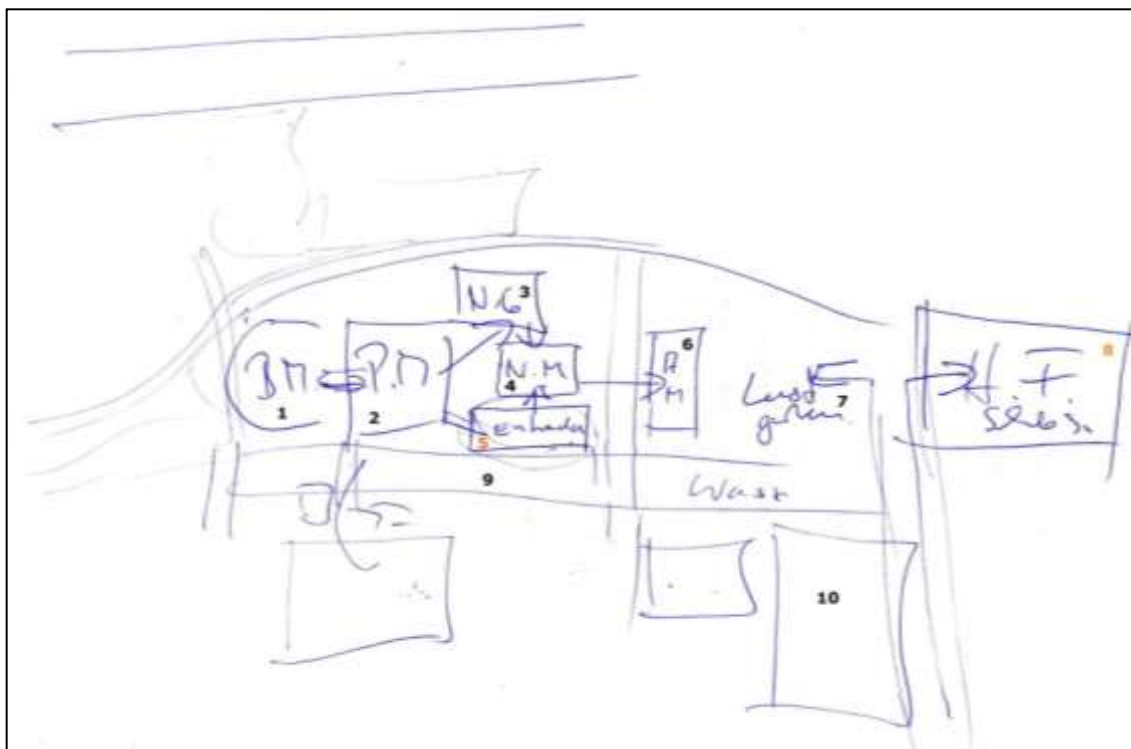


FIG. 15 Croqui esquemático realizado por Dr. Hans Hinz

Para facilitarmos o entendimento criamos uma legenda. Os números em cor laranja correspondem às edificações que ainda serão construídas.

#### Legenda

- 1- Bode Museum
- 2- Pergamonmuseum
- 3- Nationalgalerie
- 4- Neues Museum
- 5- Edificação que funcionará como acesso principal
- 6- Altes Museum
- 7- Lustgarten
- 8- Humboldt Forum
- 9- Spree
- 10- Deutsche Historisches Museum (DHM)

<sup>71</sup> Hans Hinz é o atual diretor do DHM que gentilmente me recebeu nas instalações do referido museu no dia 11 de abril de 2008, quando falamos sobre as obras de intervenção na Ilha dos Museus e de todo o processo de reformulação que este centro deverá passar até 2015.

Faremos, em seguida, uma análise a respeito das recomendações da comissão acima referida, a partir dos critérios estabelecidos no início do capítulo. Assim, poderemos esclarecer um pouco mais a respeito do debate palácio *versus* castelo, entendendo melhor a relação entre essas edificações, o *vazio* decorrente de suas ausências e da relevância deste espaço para a representação da cidade, através da (re)ligação com a Ilha dos Museus, reconstruindo um dado contexto urbano.

### 3.2.1 A PRESENÇA DO VAZIO URBANO E O DEBATE PALÁCIO VER-SUS CASTELO

Depois da Segunda Guerra Mundial, o *Berliner Stadtschloss* - antigo Castelo Real - estava fortemente danificado. Símbolo do Reino da Prússia, os comunistas resolveram demoli-lo em 1950. Depois disso, a *Schloßplatz*<sup>72</sup> onde localizara o castelo, permaneceu vazia por 23 anos. A praça tornou-se um lugar de desfiles e paradas militares.

Num momento em que o governo de Walter Ulbricht, chefe da RDA de 1960 a 1973, procurava um símbolo para a nova nação, foi decidida a construção do Palácio da República em parte do local onde se erguera a edificação do antigo castelo – outrora, uma edificação barroca, mas com intervenções classicistas, com a presença da cúpula que foi projetada por Schinkel e executada mais tarde, por um de seus discípulos -. As obras foram iniciadas em 1973, sendo concluída três anos depois, com a inauguração do Palácio realizada em 26 de Abril de 1976.

O arquiteto principal foi Heinz Graffunder, que teve auxílio de Karl-Ernst Swora, Wolf-Rüdiger Eisentraut, Günter Kunert, Manfred Prasser e Heinz Aust. Essa edificação era de aço e vidro e durante a sua construção foi utilizada uma grande quantidade de amianto, que desde a existência da RDA já era apontado como um dos grandes problemas do edifício, antes mesmo das novas pesquisas que proibiriam a utilização desse material, comprovado mais tarde ser cancerígeno<sup>73</sup>.

O Palácio da República alojou o *Volkskammer* - Congresso do Povo - o Parlamento da RDA, sendo também utilizado como “Casa da Cultura” aberta, baseado no movimento operário socialista e que tinha importantes modelos desse tipo de construção na Bélgica, França, a Casa de Cultura de Estocolmo e as da antiga URSS, representando de forma notória um símbolo do novo poder do Estado. Na Alemanha foram, sobretudo, as organizações sindicais que construíram tais estabelecimentos.

---

<sup>72</sup> Antes de 1990 essa praça era conhecida como Marx-Engels-Platz.

<sup>73</sup> Já apontamos os problemas decorrentes, implicando na paralisação das atividades em 1990.

O Palácio da República da RDA destacou-se pelos numerosos *halls*, restaurantes, pista de *bowling* e, ainda, pelos inúmeros acontecimentos culturais<sup>74</sup> no leste da cidade.

No entanto, para fins do que estamos tratando neste estudo é interessante ressaltar que um pequeno trecho da fachada do antigo castelo (FIG.16) foi aproveitado para a construção deste Palácio da República, como um *vestígio deslocado*<sup>75</sup>, uma insistência de um sinal que não mais pertencia ao contexto urbano, mas que instaurava novos significados na trama urbana. Através da figura abaixo, podemos ver esse pequeno trecho da fachada do castelo, contrastando com a arquitetura do Palácio da República, que está sendo desmontado, conforme acompanharemos mais adiante:



FIG.16 Vista do pequeno trecho da antiga fachada do castelo, no Pal. República  
Fonte: <http://www.berliner-schloss.de>.

<sup>74</sup> Artistas nacionais e internacionais, como Elton John, Harry Belafonte, Mireille Mathieu, Katja Ebstein, Miriam Makeba, Carlos Santana e muitos outros, fizeram as suas apresentações no pequeno *Theater im Palast* (TiP - "Teatro no Palácio), com um sistema de realização móvel para o som, luz e encenação. Exposições, restaurantes com fornecimento preferencial, uma sorveteria, uma discoteca, uma estação de correios aberta aos domingos, uma pista de bowling, a exibição no *foyer* de grandes pinturas de 16 proeminentes artistas do Leste alemão (Willi Sitte, Walter Womacka, Wolfgang Matt Heuer e outros, sob o lema "Quando os comunistas sonham"), e de várias outras obras de arte como, por exemplo, as "Flores de Vidro" dos artistas Reginald Richter e Richard Wilhelm. Maiores descrições do que foi a edificação podem ser vistas no endereço eletrônico <http://www.berliner-schloss.de>.

<sup>75</sup> Termo utilizado em trabalho realizado juntamente com as mestrandas Ana Cristina Sampaio e Tatiana Martins, na disciplina Sociedade e Cultura, ministrada pelos Professores Dr. Luis Carlos Borges e Dr. Nilson de Moraes, em 2006, neste Programa de Pós Graduação.

A partir de 1980 surgiram avisos de contaminação cada vez mais importantes, devido a presença de amianto, e o palácio passou a funcionar apenas temporariamente sob autorização especial. No dia 19 de Setembro de 1990 as atividades foram encerradas por decisão da *Volkskammer*, como previsão da aplicação na RDA das normas nacionais e europeias de proteção do trabalho e da saúde.

Em 2004, mesmo já tendo sido autorizada a sua desmontagem, conforme relatório da Comissão em 2002, o palácio foi temporariamente reaberto para o que chamaram de "utilização intermédia do *Palast der Republik*" sob o nome de *Volkspalast* (Palácio do Povo), uma troca significativa em sua nomenclatura. Portanto, os nomes traduzem sentidos, interesses e/ou estratégias<sup>76</sup>. Entre as múltiplas utilizações e exposições de arte, tiveram lugar representações teatrais com a ajuda de tribunas improvisadas. Em Outubro de 2005 foi inaugurada a "*Der tote Palast der Republik*" ("O Falecido *Palast der Republik*"), uma exposição sobre o tema da "morte", além da intervenção do artista norueguês à qual já nos referimos sobre o tema da "dúvida", acirrando os debates a respeito do projeto para o local.

Podemos perceber pelas intervenções e apresentações culturais mais próximas ao início do desmonte do palácio que os temas giram em torno das incertezas e da futura transformação da área que ocupava o Castelo Real – símbolo da realeza e mais tarde do império alemão - e o Palácio da República – símbolo do regime comunista alemão.

O modelo que mais se aproxima do que vemos *in loco*, neste momento, é o da figura abaixo (FIG.17), na qual podemos observar o vazio deixado pela demolição do castelo e a edificação do Palácio da República representada em uma escala cromática diferenciada das demais, uma vez que em breve estará totalmente desmontada, seguindo as recomendações da Comissão. Podemos observar, ainda, a estreita ligação que tem com a Ilha dos Museus, que fora anteriormente pensada a partir da edificação do castelo que já existia. Foi a partir de um contexto urbano já existente que Schinkel lançou mão e projetou o *Altes Museum* compondo com o *Lustgarten* uma paisagem e que foi seguida por seus discípulos nas

---

<sup>76</sup> Também é possível observar no *Reichstag*, o prédio do parlamento alemão, que após o período de unificação alemã, substituiu a inscrição "para o povo alemão" pela inscrição "para o povo".

demais edificações, fazendo mesmo com que o espaço urbano se configurasse como uma ilha. O vazio apresenta uma ruptura de sentidos na configuração do espaço como ilha; daí a discussão acirrada a respeito do que fazer ali e reconstruir os nexos.



FIG.17 Maquete, Ilha dos Museus  
Foto: Lucia Helena Torres em 17-04-08, Centro de Estudos Urbanos, Berlim

Depois de tantas discussões, polêmicas e adiamento das decisões o Palácio da República está em processo de desmontagem, denunciando ainda mais o vazio já existente e os vestígios dele decorrente: o antigo castelo.

Uma vez melhor delimitada a área em questão e a existência do vazio que faz suscitar toda a questão patrimonial a partir de termos como *demolição*, *reconstrução* e no nosso caso, um termo bastante interessante, que percebemos ser de uma sutileza em sua denominação: *desmontagem*<sup>77</sup>; agora sim, podemos retornar à análise das recomendações presentes no relatório final da Comissão.

Das quatro recomendações elaboradas pela Comissão, destacáramos duas como fundamentais para o entendimento desta área como centro e de sua ligação com a Ilha dos Museus e da representatividade que vai se tecendo

<sup>77</sup> Um estudo feito pela A.B.E. (Associação Brasil Europa) em junho de 2007 apresentou um artigo em sua revista a respeito dos *forums* mundiais de cultura, onde esse vocabulário é estudado a luz da teoria da cultura e que nele nos baseamos para algumas reflexões. O artigo chama-se: “Para uma fenomenologia dos fóruns mundiais de cultura – Fórum Humboldt no antigo palácio real de Berlim. Desmontagem, reconstrução e diálogo internacional cultura/ciência”. Berlim, junho de 2007.

neste centro. Destacamos a recomendação da “*desmontagem* do Palácio da República” e “da construção do *Forum Humboldt*, que orientasse a antiga forma da Cidade Palácio”.

Quando a comissão recomenda a *desmontagem* do Palácio da República, em nenhum momento é pronunciado o termo demolição. Ao contrário da demolição que tem a ver simbolicamente com a retirada (enérgica) de cena de algo que a integrava e que agora não mais faz parte, a *desmontagem* nos sugere que isto que será desmontado é que não fazia parte do contexto original e por isso será *desmantelado* ou *desmontado*. Ainda mais quando a edificação ocupava apenas parte do que era ocupado originalmente pelo castelo. A ação entendida como *desmontagem* afasta as conotações negativas sempre presentes no ato da demolição, no sentido de destruição. Assim, contorna-se conceitualmente todo e qualquer atentado à consciência histórica. O termo *desmontagem* sugere que o edifício do Palácio da República, anterior a nova edificação a ser construída – que também será um palácio (*Forum Humboldt*) – é que fora *montado* segundo uma determinada ideologia, de bases artificiais e que por isso mesmo será desmantelado, para agora sim, ser construído um novo palácio – o *Forum Humboldt*. Por isso a construção desse novo palácio implica também, simbolicamente, no que poderíamos chamar de *remontagem* do antigo Palácio Real (o castelo), já que a comissão recomenda a “reconstrução das fachadas barrocas norte, sul e oeste, assim como o pátio de Schlüter”; embora o prédio adotará interiores modernos, conforme já referenciado anteriormente, no que parece ser uma atitude que faz parte de uma política patrimonial adotada pela cidade. Assim, adotando os conceitos teóricos que optamos, o *locus* estaria sob uma vigília contínua do *genius loci*. O assunto também coloca em questão as medidas que devem ser pensadas, no campo patrimonial, a respeito do uso que a nova edificação terá e qual a sua relação no contexto urbano no qual é (re)inserida. A solução encontrada, a de transformar o palácio em *forum*, em um centro de diálogo entre cultura e ciência, parece ser ideal: afasta possíveis conotações internacionalmente menos simpáticas relacionadas com o antigo sistema prussiano e estabelece um marco de respeito às culturas e do necessário diálogo com a ciência, em um trocadilho simbólico de uma edificação que se comporta como futuro-ex-palácio. O novo palácio abrigará a coleção de artes não europeias, a importante coleção científica da Uni-

versidade de Humboldt, que funciona a poucos passos dali, na própria Avenida Unter den Linden e uma Biblioteca Central de Berlim.

Relevante é percebermos que o fato da reconstrução das fachadas, ou melhor, entrando no jogo conceitual simbólico, o fato da *remontagem* do antigo castelo é uma demanda de representatividade externa, de uma nova edificação que ainda não esvaziada de sentido através do poder de sua arquitetura, funcionará como um sinal para que o contexto urbano o reconheça, (re)compondo a Ilha dos Museus. Diz respeito a uma demanda de cena urbana, de representatividade cultural através da arquitetura para a cidade e não de uma solução interna da edificação. Argan (1998) corrobora com Rossi (2001) ao entender que:

“... é arquitetura tudo o que concerne à construção, e é com as técnicas da construção que se intui e se organiza em seu ser e em seu devir a entidade social e política que é a cidade. Não só a arquitetura lhe dá corpo e estrutura, mas também a torna significativa com o simbolismo implícito em suas formas” (ARGAN, 1998, p.243).

Rossi (2001) argumenta que a cidade é uma representação da condição humana e que procura ler essa representação:

“através da sua cena fixa e profunda: a arquitetura [...] Assim, ela mesma é não apenas o lugar da condição humana, mas uma parte dessa condição, que se representa na cidade e em seus monumentos, ns bairros, nas residências, em todos os fatos urbanos que emergem do espaço habitado” (ROSSI, 2001, p.23).

Trata-se de um *Historicismo* atual? Os críticos ao passadismo devem estar preparando as suas letras!

Notemos, então, que não podemos entender a área como um *vazio* espacial. Pelo imaginário se recria todo um contexto. O vazio em questão é potencialmente repleto de significados e de possíveis interpretações, que aqui trabalhamos apenas com uma possibilidade: a de que a cultura, em especial através das várias coleções de arte – europeia e não europeia – presentes nestas edificações que compõem a Ilha dos Museus e o seu entorno que com ela diretamente se relaciona, tem um papel fundamental no reconhecimento dos sinais que lá estão sendo montados ou desmontados. É através de um determinado arranjo



arquitetônico que essas edificações produzem significados, criam ou desfazem nexos e a idéia de cultura é materializada na cidade.

Recordemos que a fisionomia do que é conhecido como Ilha dos Museus foi delineada a partir da primeira metade do século XIX, período em que ocorre a unificação do Estado Alemão – e crescem as lutas sociais, as tensões entre a burguesia emergente e um proletariado organizado - quando já existia o castelo, a Avenida Unter den Linden e o *Lustgarten*. De lá pra cá existe todo um movimento de fazer e desfazer certas relações, buscando, no entanto, uma certa unidade da Ilha, segundo um modelo ideal. “Na cidade de Berlim a construção gótica desapareceu quase completamente no século XIX” (ROSSI, 2001, p.92) e mesmo Schinkel que é um representante da passagem do neoclássico para o romantismo e que projetou algumas edificações neogóticas, além da realização de algumas pinturas neste estilo<sup>78</sup>, não propõe para esta área da cidade nenhum projeto revivalista. Ao contrário, Schinkel baseia-se em uma tradição, diferente da alemã, mas que atendia aos ideais de cultura e de civilização da época e para a configuração deste *locus*. Sabemos também que o tipo de construção gótica se conservou em outras cidades alemães até sua destruição pela guerra, fazendo com que este centro de Berlim se destacasse a partir de uma outra tradição.

A remontagem do castelo, sob uma nova função, a do *Forum Humboldt*, parece-nos mais um movimento nesse sentido de remontar não só a edificação, mas também a de remontar sentidos, onde os vestígios vão tecendo uma rede de significados ao longo do tempo. Nesta nova produção de sentidos, cultura e ciência, parecem-nos uma trama viável e bastante aceitável, digamos assim, em uma cidade que tem o passado marcado pelos horrores da guerra e de uma ideologia. Cultura e sua ligação com a ciência seriam a base de uma nova

---

<sup>78</sup> Embora saibamos que Argan (2004) entenda o Neoclassicismo como uma faceta do movimento romântico, estamos destacando que essa volta ao passado greco-romano não fazia parte da tradição alemã, mas que os ideais universais desse estilo foram aí no centro de Berlim implantados por uma questão de escolha consciente, aliando a cidade aos ideais culturais de progresso e modernização da época. Afinal, os ares medievais deveriam ser deixados para trás. Entre os projetos ou pintura de Schinkel, com gosto gótico podemos apontar: Mausoléu da Rainha Louise, em Charlottenburg (1810), Monumento memorial em Leipziger Platz, (1814), a igreja Friedrichswerder em Werderscher (1824-1830), todos em Berlim e o Castelo Kamenz, na Polônia. Além desses projetos, uma pintura para o projeto de uma Catedral Gótica (1813), no qual ele representa uma cidade medieval à beira de um rio e representa as pessoas lá trabalhando e uma escada monumental que levaria essas pessoas até a catedral. Esta pintura, faz parte de uma série de estudos do arquiteto, que tinha interesse nesse passado alemão. Mas, ressaltamos, para a Ilha dos Museus e para o desenho da cúpula do antigo castelo, as linhas clássicas prevaleceram. Todas essas imagens podem ser vistas no livro Schinkel, referenciado na Bibliografia.

produção de sentidos engendrada a partir da remontagem de uma edificação que foi destruída pelos bombardeios – o castelo - mas que originalmente já existia e que foi demolido, destruído e não uma nova produção a partir do que foi posteriormente montado – o palácio. Essa configuração sim, a do palácio, é que se montou sobre bases artificiais, a partir de uma ideologia que lá se desenvolvera e que não era original; por isso deve ser desmontada, buscando uma integridade, uma unidade, através de um centro urbano também remontado através de sua arquitetura. De uma arquitetura que, quando implantada, instaurava a busca do sentido de um universalismo possível, de uma busca de um valor moral e cultural a ser engendrado nos centros simbólicos das cidades: a partir do ideal clássico. É fácil percebermos que o tal *vazio* esvazia a leitura do espaço como ilha e que a remontagem agora, do futuro-ex-castelo, trará novamente essa configuração. Hipoteticamente, poderíamos inferir que todo esse trabalho de remontagem e restauração dos museus na Ilha, significa retomar a idéia desse espaço como uma Ilha dos Museus, como foi originalmente concebida e não a de museus em ilha, em um infinito fazer-se e desfazer-se de sentidos e deslocamentos de vestígios. Abaixo, uma reconstrução eletrônica volumétrica do futuro *Palácio Forum Humboldt* (FIG.18):



FIG.18 Reconstrução volumétrica do *Palácio Forum Humboldt*  
Fonte: <http://www.berliner-schloss.de>.

Passemos, agora, ao segundo critério de análise, retomando a questão da representatividade no espaço – tempo proposto.



### 3.2.2 A ARQUITETURA HISTORICISTA E O IDEAL DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NA CIDADE DE BERLIM



FIG. 19 Ilha dos Museus, Berlim.  
Fonte: Die Neue Museumsinsel, p.23

A figura acima (FIG.19) é bastante esclarecedora do centro que estamos tratando. É possível identificarmos com clareza os cinco museus que compõem a Ilha, construídos entre 1830 e 1930 e, todos com linguagem clássica, seja no estilo neoclássico ou eclético. Também é possível vermos o *vazio* que tratamos no item anterior e a área a ser (re)edificada com o *Palácio Forum Humboldt*, em frente ao *Lustgarten* quando será o Palácio da República efetivamente desmontado, mas ainda presente nesta imagem do lado esquerdo, ao alto, praticamente em frente a *Berliner Dom*.

O conjunto arquitetônico da Ilha dos Museus, como hoje se apresenta, foi formado entre a primeira metade do século XIX e as três décadas do século XX, período em que a cidade de Berlim procurava modernizar-se adotando os mesmos princípios que a nossa cidade adotaria a partir da segunda metade do século XIX e de forma mais radical no início do século XX. Melhoraria

nos serviços de infra-estrutura e transportes era a chave mestre para a remodelação urbana. A fisionomia de Berlim é significativamente alterada com a construção dos prédios monumentais que ocupariam a área, a partir do traçado do arquiteto e pintor Schinkel. Schinkel (1781-1841) é, talvez, o mais renomado e conhecido arquiteto alemão do século XIX, responsável pela fisionomia que a Ilha mantém até os dias de hoje. Teve sua formação em um momento em que a França, importante centro de irradiação dos valores culturais para Europa e também para América, transitava para uma nova ordem político-social, deixando para trás o Antigo Regime. Esse momento, nomeado pela historiografia de período revolucionário, engendra profundas relações entre arte e política; arte e sociedade, despertadas pelos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, desencadeados desde 1789 pela Revolução Francesa. A questão das repercussões culturais dos ideais franceses para toda Europa e para o outro lado do Atlântico não constitui nosso objetivo, mas desde já entendemos a importância da constituição desses ideais como uma tradição cultural que rompeu as barreiras européias, tendo surgido efeitos e firmado raízes também nos trópicos, sendo o arquiteto Grandjean de Montigny - contemporâneo de Schinkel - um caso exemplar<sup>79</sup>. Logo depois, em 1871, a Alemanha passaria pelo processo da Unificação. Os dois arquitetos fazem, por exemplo, a viagem à Itália, no mesmo período<sup>80</sup>. Sabemos que essas viagens, muitas vezes decorrentes dos chamados Prêmios de Viagem faziam parte da formação do arquiteto dentro do sistema francês – modelo adotado naquele momento nas academias - e que, apesar do prestígio crescente da *École des Beaux-Arts de Paris* ao longo do século XIX, a

---

<sup>79</sup> Em 2004 defendi a Dissertação de Mestrado intitulada “Tradição e Revolução em Grandjean de Montigny” sob orientação da Professora Dra. Sônia Gomes Pereira, na Escola de Belas Artes da UFRJ, na qual esses aspectos são detalhadamente apresentados, pois nos importava, naquele momento, o tipo de formação do arquiteto no período revolucionário e como essa formação traduzia um modelo de cidade a ser aplicado nos trópicos e também na Europa. A vinda do arquiteto ao Brasil, em 1816, instaura essa tradição em nossa cidade.

<sup>80</sup> Ambos estiveram na Itália entre 1802 e 1805, quando retornam para os respectivos países. As viagens a Roma, em especial, consistiam em uma das fases de formação dos arquitetos do período. Lá aprofundavam o vocabulário clássico, revelando o que poderíamos denominar de método: observação e cópia a partir da eleição de elementos construtivos e decorativos que seriam reunidos, os chamados *recueils*. Estas coleções difundiam um gosto da época sendo importantes fontes de consulta para os arquitetos-artistas. Intencionamos, futuramente, desenvolvermos este tema e os desdobramentos da formação desses arquitetos e a repercussão dos ideais clássicos. Lembramos, ainda, que Grandjean teve uma atuação profissional na Alemanha, quando foi indicado como primeiro arquiteto de Jerônimo Bonaparte, irmão de Napoleão e rei da Vestfália.

viagem a Roma sempre constituía um elemento considerado fundamental na formação do artista e da busca dos ideais clássicos para o que se entendia como boa composição; tendo o seu ápice, sob a forma do concurso *do Grand Prix de Rome*. Schinkel faz parte, então, de uma mentalidade ideológica que adota o modelo clássico, a adoção da arte greco-romana, como um modelo de transformação nacional. É, portanto, a partir do universalismo clássico que se busca o ideal de transformação da nação. Argan (1998, p.14) afirma que:

“...com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa...”

Através do mapa abaixo (FIG.20), que sinaliza a localização das principais edificações projetadas por Schinkel na cidade de Berlim, podemos observar como esse ideal de representação era significativo para o centro simbólico que estamos abordando. Basta passarmos os olhos para evidenciarmos uma clara concentração de suas obras nas proximidades do castelo e na Ilha dos Museus. Já chamamos atenção que outros projetos com linhas góticas faziam parte do interesse do arquiteto, mas não foram projetadas para esse centro. Este era o centro que produzia a imagem da nação naquele momento e que funciona como um centro integrador e simbólico até os dias de hoje. Nas proximidades do castelo, no lugar do antigo mercado, todo um complexo arquitetônico iria ser construído para abrigar coleções de arte - as primeiras de origem real - mudando significativamente os ares medievais da cidade, engendrando um sentido de progresso, modernização e civilização. Não podemos nos esquecer que o poder religioso marcou presença na área, não sendo, digamos assim, repellido do local com as idéias de modernização, porque junto com o espaço urbano ele também se fortalecia e era representado. Então, até os dias de hoje está lá a *Berliner Dom*, em uma das laterais da Ilha dos Museus, uma edificação menor que a originalmente construída, uma vez que também não escapou aos ataques da guerra, mais tarde reconstruída, baseando-se na reforma realizada por Schinkel em 1822, com a incorporação de elementos clássicos em sua fachada já existente. Eis o mapa:



FIG.20 Mapa esquemático, centro de Berlim

Fonte: Schinkel, p. 95

Dentre as obras sinalizadas, podemos destacar duas para ressaltar a busca dos ideais clássicos na representação da cidade, templos de valores culturais: a *Neue Wache* (FIG.21) e a *Schauspielhaus* (FIG.22 ).



FIG.21 *Neue Wache* – *Unter den Linden*, Berlim

Foto: Lucia Helena Torres em 11-04-2008



FIG.22 Schauspielhaus, Gendarmenmarkt – Berlim  
Foto: Lucia Helena Torres em 27-03-2008

Com linhas marcadamente clássicas, a idéia de “templo” é recorrente nos dois exemplos, assim como no *Altes Museum*, *Pergamonmuseum*, *Nationalgalerie*, todos na Ilha. Podemos perceber uma variedade de programa que a arquitetura atendia neste momento: edifício para a nova guarda, o teatro real, além de hospital, academia, escolas etc. É um momento em que a arquitetura se torna um “templo de representação” de novos valores, de uma nova sociedade. É quase um manifesto público pela representatividade da nação, tendo a cultura um papel fundamental com uma dinâmica construção de teatros, academias de arte e de arquitetura, museus etc . O último projeto de Schinkel para o centro de Berlim, localiza-se ao lado de onde o castelo se erguia, em frente à Ilha dos Museus fazendo um fechamento do espaço na lateral oposta onde se localizava o Palácio da República: a *Bauakademie*, a Academia de Arquitetura (FIG.23), que foi construída entre 1832 e 1835. Atingida também pelos bombardeios da guerra, a edificação foi reconstruída em 2005, conforme imagem abaixo, seguindo exatamente os traços do arquiteto, cujo retrato está no cartaz fixado no prédio:





FIG.23 *Bauakademie* – Berlim  
Foto: Lucia Helena Torres em 11-04-2008

Além dos museus e dos teatros, a presença de uma academia dedicada ao ensino das artes e da arquitetura – instituição que reunia um saber específico e que fazia parte de um sistema formal do ensino das artes – representavam um valor cultural para a idéia de civilização e modernização na configuração não só deste centro, mas também da Praça Floriano Peixoto.

### 3.3. PRAÇA FLORIANO PEIXOTO: PATRIMÔNIO LOCAL COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA

Adotamos os mesmos critérios utilizados para a Ilha dos Museus e seu entorno diretamente com ele relacionado para a análise deste centro de representação da cultura para o Rio de Janeiro. Iniciaremos, então, pela questão do vazio e de sua relação com a forma urbana conhecida como Praça Floriano Peixoto e depois faremos uma abordagem da representação da cultura na cidade através dos prédios historicistas que lá foram construídos conforme uma concepção ideal de um dado modelo.

No caso de Berlim, ao inserir-se em uma tradição de representação que estamos traçando deixava para trás os ares medievais; no Rio de Janeiro, os traços de cidade colonial e imperial seriam transpostos com o projeto de instauração da República e de sua consolidação, com os ideais de modernização e progresso que fazem parte de um mesmo processo. Não discutiremos aqui as contradições da implantação de um projeto de modernidade, apenas apontamos que existia sim um ideal de progresso e de modernização, de cunho civilizatório que pretendia dotar a Praça Floriano de uma certa *fachada*. O que pretendemos aqui é evidenciar que essa *fachada*, assim como no caso da Ilha dos Museus, tinha como valor fundamental a presença da cultura como atributo fundamental de representação na cidade e da cidade. No caso do Rio de Janeiro, a ânsia por um cosmopolitismo, que germinou no período imperial, se completa nas primeiras décadas do século XX, onde os desejos de uma elite, através do Estado, irão se materializando neste centro. Símbolos de uma modernidade imaginada e desejos de uma civilidade que deita tradição do outro lado do Atlântico, a consolidação da República traduziria este desejo.

### 3.3.1 A PRESENÇA DO VAZIO URBANO E O DEBATE PALÁCIO VERSUS PALÁCIO

As expressões “Era das Demolições” ou a política do “Bota-Abaixo” não se referem, neste caso, aos bombardeios de uma guerra. São expressões contemporâneas das demolições ocorridas no Rio de Janeiro durante a grande reforma empreendida a partir de 1903, em ações combinadas da esfera federal e municipal, conforme anteriormente apontado.

O mapa abaixo (FIG.24) nos dá uma dimensão da intervenção necessária, deslocando conjuntos inteiros de moradias e outros tipos de edificação que, segundo os ideais da época representavam as mazelas sociais: cortiços, casebres e estalagens com seus habitantes miseráveis de hábitos insalubres. O tracejado no mapa representa a abertura da futura Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, rasgando o tecido urbano de “mar a mar”, provocando, produzindo um *vazio* temporário. A partir deste vazio, feito tábua rasa, é que os novos sentidos deveriam engendrar uma nova rede de significados:

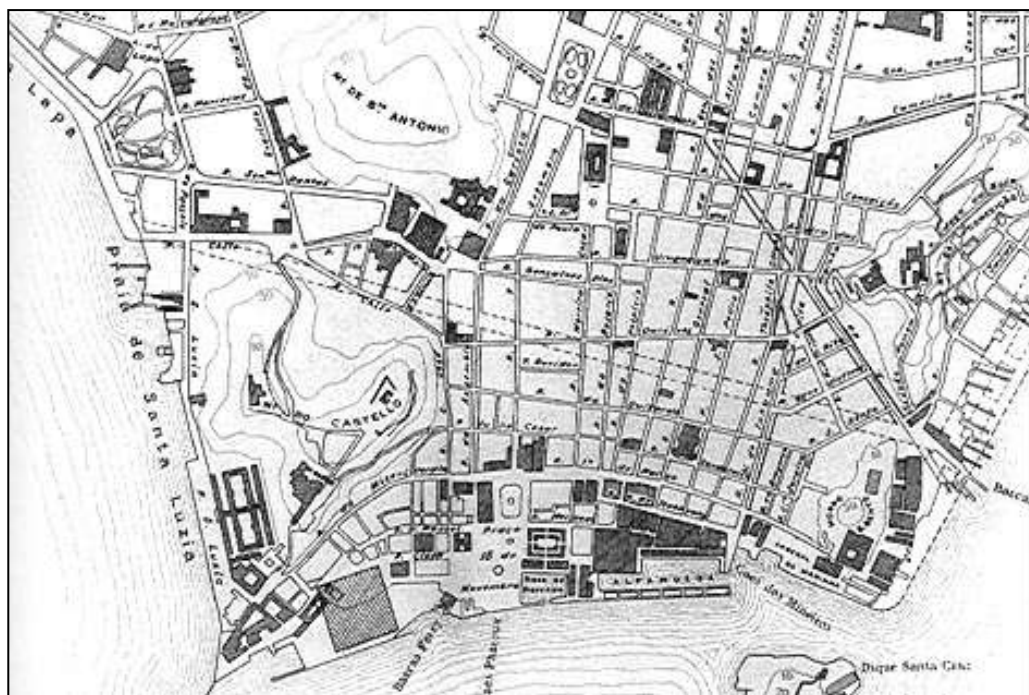


FIG.24 Mapa da cidade do Rio de Janeiro, projetando a futura Av. Central  
Fonte: "Era uma vez o morro do castelo". Disponível no *site* [www.meuriodejaneiro.com.br](http://www.meuriodejaneiro.com.br)

Como podemos perceber, a projeção da avenida no trecho próximo ao nosso objeto de estudo implicava em uma operação inicial de *desmonte* do Morro do Castelo, operação esta que seria concluída mais tarde, no governo de Carlos

Sampaio, por ocasião das comemorações do centenário da Independência em 1922. Em uma revista especializada em História o professor Dr. Nireu Cavalcante, nos chama atenção para o movimento antropofágico da cidade<sup>81</sup> que comemora o centenário da Independência, destruindo justamente um dos seus marcos, ou seja, tornando ausente o signo que faria o processo memorativo desencadear. Aliás, este “movimento antropofágico da cidade” não é uma especificidade da arquitetura e do urbanismo local. Na verdade, no Brasil, o processo de renovação e reorganização dos espaços urbanos se irradia por diferentes cidades, com diversos efeitos. Nesta conjuntura, a idéia de antropofagismo se generaliza em diversas instituições e linguagens sociais.

A partir da figura abaixo (FIG.25) podemos acompanhar o *desmonte* inicial de uma parte do referido morro, que ainda é visível na imagem, no trecho onde seria erguida a Escola Nacional de Belas Artes, em 1909, atual Museu Nacional de Belas Artes.



FIG.25 Desmonte do Morro do Castelo por ocasião da abertura da Av. Central  
Fonte: O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo, fotografia de A. Malta

Recorrendo ao termo *desmonte* que já foi por nós referenciado, podemos inferir que de forma semelhante no processo civilizatório da cidade do Rio de Ja-

---

<sup>81</sup> Trata-se de uma entrevista realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, junto com o escritor Roberto Toledo, onde os autores debatiam sobre o desenvolvimento das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essa entrevista foi publicada na Revista Nossa História, conforme referência bibliográfica.

neiro, o *desmonte* do morro era necessário para atender aos ideais modernos do momento, processo também que esvaziaria o sentido do que outrora teria sido um centro de representação da cidade, um antigo ponto nodal. Neste caso, o vestígio não é deslocado. Há, na verdade, uma completa ausência do signo, para que um outro seja instaurado. Muda-se inclusive a “topia” que de morro, passa a esplanada. Lembremos que para Aldo Rossi, a “topia” do *locus*, protegida pelo *genius loci* é a do reconhecimento, ficando neste caso de estudo, com um ruído em sua legibilidade, daí a necessidade de uma substituição total de signos e a necessidade de instaurar uma nova rede de significados, a partir de uma nova linguagem.

Esse seria um dos aspectos que poderíamos levantar sobre a questão do vazio nesta área. A necessidade de esvaziar sentidos para recriar outro, inteiramente novo, parece-nos ter feito parte do processo da intervenção para abertura da referida avenida, que resultaria na configuração da praça, objeto de nosso estudo, em uma de suas extremidades e que ao longo do tempo também sofreria este processo. Sabemos não apenas ter ocorrido parte deste desmonte, mas também uma severa intervenção no tecido urbano, justificando as expressões acima. Esse vazio temporário seria rapidamente dotado de novos sentidos.

Um outro aspecto diz respeito ao vazio remanescente da demolição do Palácio Monroe, autorizada na década de 70, pelo, então, Presidente Geisel; tendo sido esta edificação a primeira a ser construída, entre as que teriam maior representatividade da cultura na cidade, no período correspondente entre a data da abertura da Avenida Central e a primeira década da República, na praça, recorte por nós adotados para abordarmos o segundo critério de análise.

Vejamos a ordem cronológica dos fatos:

“... o decreto que determinava a abertura da Av. Central levou o número 4969 e foi assinado a 18 de setembro de 1903; a construção da Avenida Central teve início em março de 1904 e a sua inauguração foi festivamente celebrada a 15 de novembro de 1905, comemorando a Proclamação da República; a inauguração do Pavilhão de São Luiz (Palácio Monroe) com a instalação solene da Terceira Conferência Pan Americana, realizou-se a 23 de julho de 1906; o Supremo Tribunal Federal foi inaugurado em 31 de março de 1909; o Teatro Municipal a 14 de julho de 1909, data dedicada a liberdade dos povos, representada pela tomada da Bastilha; O Museu Nacional de Belas Artes, em setembro de 1909, a Biblioteca Nacional, em 28 de outubro de 1910 [...] Portanto,

foi o Palácio o primeiro edifício, após a inauguração da Avenida a ser construído e ter um lugar de destaque... “ (AGUIAR, 1976, p.25)

Vimos, portanto, que os prédios que iremos destacar como representativos da cultura na cidade, naquele momento, foram todos inaugurados na primeira década do século XX: o Palácio Monroe, a Biblioteca Nacional, Teatro Municipal e o atual Museu Nacional de Belas Artes, na ocasião Escola Nacional de Belas Artes. Sabemos que o núcleo original da coleção deste museu é originalmente o trazido pela corte, com o Rei D. João VI e, ampliado, mais tarde com a coleção de Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, na qual o arquiteto oficial era Grandjean de Montigny, responsável pela grande maioria dos projetos que regularizariam o traçado do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, modernizando a cidade; porém, em sua grande maioria, estes projetos não foram construídos. Parece-nos que o que a Corte e depois o Império pretenderam, a República realizaria: engendrar um sentido de ordem e progresso.

Embora a demolição tenha ocorrido em um período fora de nosso recorte, o vazio – com todas as implicações do que estamos chamando de vazio – tem a ver com o processo de representação e da configuração do espaço, denominado outrora como praça, lá em sua origem e por isso será abordado aqui.

Assim como a Ilha dos Museus esvaziara em determinados aspectos o seu sentido de ilha, com o vazio existente e que, conforme analisamos acima, com a construção do *Forum* parece-nos haver um movimento de busca dessa unidade urbana; a demolição do Palácio é um caso similar, porém com outras nuances no processo de esvaziamento de sentidos e de nexos da área.

O Palácio Monroe, além de ter ocupado um lugar de destaque na implantação de uma das extremidades da Praça Floriano Peixoto, fazia com o Teatro Municipal uma perspectiva, convergindo as atividades para um espaço que se conformava como uma praça. Assim Aguiar (1976) se refere à importância dada à localização e à construção do Monroe na extremidade da praça:

“É criado um novo ponto de convergência para as atividades cívicas com a construção dos prédios representativos para os valores da época: o poder judiciário, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes e o Teatro Municipal, formam um conjunto monumental encabeçado pelo Palácio Monroe. São o rosto da nova imagem que a República cria para o Brasil. O Pa-

lácio Monroe contem significados simbólicos que sintetizam o ideário do período de implantação da República. Marca uma tomada de posição: seu nome, escolhido pelo Barão do Rio Branco, homenageia o presidente que formulou a doutrina de não intervenção nas Américas. **O palácio domina o espaço urbano formando uma praça para a convergência da população e visto do mar se impõe na paisagem. Quanto à volumetria se compõe em equilíbrio com o prédio do Teatro Municipal**<sup>82</sup>(AGUIAR, 1976, p.30)

Vejamos duas imagens da Praça, a partir das figuras abaixo (FIG.26 e FIG.27) para seguirmos analisando. A primeira delas tem a vista a partir do Teatro Municipal, com o Palácio Monroe aos fundos.



FIG.26 Praça Floriano Peixoto, vista para o Palácio Monroe  
Fonte: [www.almacarioca.com.br](http://www.almacarioca.com.br)

A segunda é uma tomada invertida. A partir do Palácio Monroe, temos aos fundos o Teatro Municipal.

Juntamos, ainda, um mapa da área para entendermos melhor a relação dessas edificações e da configuração do espaço como praça, uma vez que elencamos ser esse um dos critérios de nossa análise, tendo o vazio um papel fundamental nesta representação.

---

<sup>82</sup> Grifos nossos.



FIG.27 Praça Floriano Peixoto, vista para o Teatro Municipal  
Fonte: Arquitetura do Espetáculo, p.191

Por último, o mapa (FIG.28):

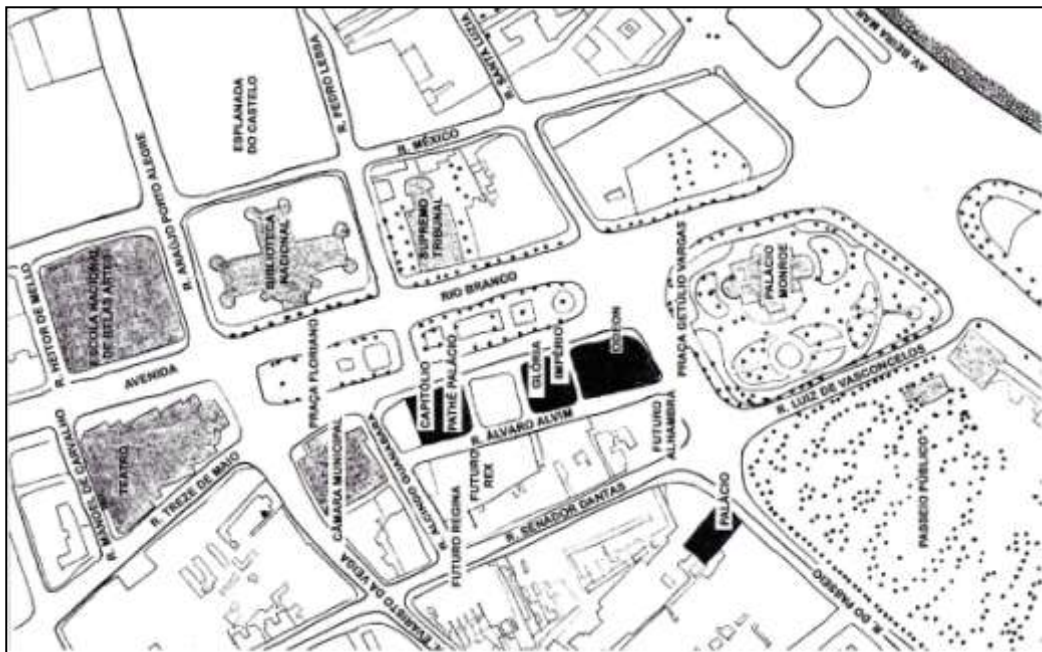


FIG.28 Praça Floriano Peixoto  
Fonte: Arquitetura do Espetáculo, p.263

Analisando as imagens, podemos apontar algumas coisas. Primeiramente, o palácio fazia um fechamento, de fato, neste centro configurado até então como uma praça, em perspectiva com o Teatro Municipal, como podemos observar pelas figuras X e X. Porém, diferente do primeiro estudo de caso, a ausência deste signo, repercutiu um esvaziamento de sentido no próprio signo e não no contexto



urbano em si, uma vez que o contexto original, com as edificações primitivas, se esvaziara ao longo do tempo, não por uma ausência, mas por um excesso, conforme veremos. O nexu urbano em relação a sua formação primitiva - a praça com um arranjo arquitetônico específico e que é nosso objeto de estudo - esvaziara-se antes da ausência de um importante signo na representatividade da praça. Pensamos, no entanto, que o sentido de praça em si não esvaziara, uma vez que ela vai engendrando novos valores culturais, ainda sob a insistência protetora do *genius loci*. O que se perde é o nexu urbano original, com as primeiras edificações do período de consolidação da República. No segundo critério, congelaremos esse período para uma reflexão. Daí, pensamos, que, por razões outras, nem se criou exatamente um debate sobre o que reconstruir no local, para recuperar o nexu da área, a não ser a reconstrução do próprio signo, uma vez que este nexu já teria sido desfeito. Daí termos denominado um debate palácio *versus* palácio, ou seja *versus* ele mesmo. Sabemos que em 2002, um projeto de reconstrução na Câmara dos Vereadores levou os principais jornais a noticiarem o assunto. Contudo esta reconstrução não faz parte de um projeto mais amplo, de recuperação da área e de seus sentidos originais, se é que isso seja possível. O debate, então, se acirra apenas em reconstruir ou não um símbolo que outrora fora presença cultural. O debate se encerra nele mesmo, como um signo que se comunicaria e encerraria sentidos para o interior dele mesmo. E isto é tão forte que embora em seu local hoje tenhamos um chafariz<sup>83</sup>, a sua denominação é Chafariz do Monroe, para marcar o *locus* que outrora existira. A sua ausência-presença, faz na malha do imaginário, um refazer de sentidos que somente em outrora existira. Aqui, não há um vestígio deslocado, há, também, uma ausência completa do signo.

Vejamos como a questão se coloca. Mesmo antes da derrubada do Palácio Monroe e o vazio daí decorrente, a configuração da praça com a unidade das primeiras edificações que faziam parte de uma primeira etapa de ocupação da praça, e que é o nosso recorte de estudo, estão já ameaçadas por uma escala e tipologia bastante diferenciada do que propunha, por exemplo, o concurso de fa-

---

<sup>83</sup> Este chafariz sim, pode ser considerado um vestígio deslocado. Comprado em Viena por D. Pedro II, esteve primeiro no Largo do Paço e, entre 1962 e 1979, na Praça da Bandeira.

chadas para a abertura da avenida. Vejamos um trecho com alguns casarios na Avenida Central (FIG.29):



FIG.29 Praça Floriano Peixoto  
Fonte: [www.almacarioca.com.br](http://www.almacarioca.com.br)

A década seguinte a que estamos abordando em nosso recorte, já esvaziaria o sentido da configuração urbana primitiva, embora o *genius loci* cultural lá ainda vigorasse. Ainda em vigília, o *genius loci* faria com que esse espaço fosse reconhecido mais tarde como Cinelândia, terra dos cinemas e dos teatros. A década de 20 ergueria os arranha-céus configurando uma outra etapa de representação da cultura neste espaço da cidade, a partir de outros valores, que escapam ao modelo mental que estamos aqui trabalhando, conjuntamente com o que abordamos para a Ilha dos Museus. Através do mapa e das próprias imagens, percebemos que não mais por um *vazio*, mas por um excesso de signos, a configuração urbana primitiva da praça perde pouco a pouco a sua unidade. No entanto, algumas atividades, típicas de serem realizadas em espaços como praça se mantêm, conforme observação do dia a dia, e registro abaixo através de fotografias (FIG.30 e FIG.31): ponto de encontro, descanso nos bancos – equipamentos urbanos típicos de praça - manifestações políticas ou artísticas etc. Seria uma insistência do *genius loci*? Ou seria ainda a resistência de um lugar como centro de representatividade?



FIG.30 Praça Floriano Peixoto  
Fonte: fotografia Lucia Helena Torres, em 30/01/2008



FIG.31 Praça Floriano Peixoto  
Fonte: fotografia Lucia Helena Torres, em 30/01/2008

Podemos perceber que no período compreendido entre a inauguração da avenida e os prédios historicistas de cunho cultural, todos concentrados na Praça Floriano e a década de 30, duas tipologias rivalizavam na Praça. A primeira tipologia era justamente a dos prédios que estamos apontando como importantes para a representação da cultura na cidade naquele momento de formação da praça: prédios que foram construídos até 1910 e que representavam através de uma linguagem eclética, mas com linhas marcadamente clássicas as artes plásticas, literárias, a música, a dança e que conviveriam com a presença do poder religioso na área apenas por mais um ano uma vez que “o convento da Ajuda foi adquirido pela Cia. Light & Power, que comprou o imóvel em 1911, mandando demoli-lo no mesmo ano” (LIMA,2000, p.189). Sabemos que o traçado atual da praça é decorrente de um Projeto de Alinhamento posterior ao período que estamos tratando, quando o referido convento já teria sido demolido, na gestão de Carlos Sampaio. Este vazio, com a retirada do poder religioso daquele *locus*, reforçava ainda mais o sentido de praça, com uma perspectiva alinhada e equilibrada entre o Monroe e o Teatro Municipal. Mas, esse vazio também seria um vazio temporário. Sem um deslocamento de vestígios, era apenas mais um vazio que seria rapidamente dotado de novos outros signos, para engendrar uma outra nova rede de sentidos, embora o aspecto cultural ainda estivesse lá. Mas, diferente da primeira tipologia que destacamos, essa segunda abrigaria os prédios altos, onde se instalariam os negócios privados e o lazer, em sua mais recente versão cultural: o cinema. Essa situação se radicalizaria a partir da década de 50, quando, um processo de “renovação urbana já se iniciava na própria Avenida Rio Branco, onde alguns lotes receberam sua terceira geração de prédios em apenas quarenta anos” (LIMA, 2000, p. 343). Junto a isso lembremos que o prefeito Dulcídio Cardoso assinou o “Projeto de Alinhamento sob o número 17.911, em abril de 1953, permitindo que os gabaritos entre a Praça Floriano e a Rua Álvaro Alvim atingissem 21 pavimentos” (LIMA, 2000, p. 343). A questão da especulação e do movimento de reconstrução dos prédios até então existentes na área é alheia ao desenvolvimento desta pesquisa, embora seja fato presente em nossa área de estudo e que corroboraram para o que estamos chamando de esvaziamento de sentidos do nexu urbano primitivo na configuração da praça em questão e que se constitui como um processo anterior à própria derrubada do Monroe. Essa atitude, que se agrava na década

de 70, quando a praça se altera de forma muito significativa, tornando-se em um espaço fragmentado, de difícil nexos entre os prédios representativos, merece um comentário de Carlos Nelson: “propostas de modernidade que têm de anular por completo formas do passado para existir, aqui e agora, são, na verdade, atemporais e a-históricas. É bom desconfiar dessas más utopias” (SANTOS, 1988,p.72). Certamente a desconfiança do autor já apontava para os problemas de circulação de transportes que ainda hoje se torna um confuso ir e vir em seu entorno. Algumas ilhas de descanso e pontos de encontro insistem em mantê-la como praça.

A primeira tipologia da praça acima referida e sua relação com a praça, diz respeito ao segundo critério elencado por nós para análise da representação dos ideais de cultura daquele momento na arquitetura da cidade.

A análise do segundo critério baseia-se, portanto, em um arranjo arquitetônico específico: composto pelas edificações da praça construídas até o final da primeira década do século XX, momento da consolidação da República, a partir de um modelo clássico de representatividade revelador no ato de projetar e de produzir sentidos em uma sociedade em transformação.

### 3.3.2 A ARQUITETURA HISTORICISTA E O IDEAL DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A formação urbana do espaço que a República consolidaria no início do século XX como o mais representativo da cultura na cidade tem suas origens em um amplo espaço formado “pela confluência das Ruas da Ajuda, da Guarda-Velha, da Ladeira do Seminário – um dos acessos à Praça São Sebastião no Morro do Castelo – e da Rua dos Barbonos” (LIMA, 2000, p.175). Não tinha um nome específico e era conhecido como Largo em frente da Ajuda. Na esquina da Rua dos Barbonos com a da Guarda-Velha, habitara a mãe do Bispo D. José Joaquim Justiniano de Mascarenhas Castelo Branco, que freqüentava o local pois “muito apreciava os saraus musicais promovidos por sua mãe” (LIMA, 2000, p.175) e o local em frente à referida casa, ficou conhecido como Largo da Mãe do Bispo, configurando, portanto, a existência de dois largos, no antigo Campo da Ajuda.

No local onde hoje se localiza a Câmara Municipal existia, desde o século XVI, a antiga ermida de Nossa Senhora da Ajuda, cuja visitação originou um dos mais antigos caminhos da cidade: Rua da Ajuda. Em 1748 foi concluído o Convento da Ajuda, projeto do brigadeiro José Fernandes Alpoim. Evelyn Lima (2000) aponta que para comemorar o término das obras foi encenada no convento uma peça de teatral, o que nos faria pensar utilizando o material teórico de Rossi (2001) que o *genius loci* do *locus* lá estava impregnado e que mais tarde se revelaria, expulsando de alguma forma o poder religioso da futura praça, que se configuraria como um *core* cultural, conforme já anunciamos. Em um momento que novos valores seriam introduzidos e consolidados com a República não haveria espaço para as duas atividades. O *genius loci* escolhera a sua.

O convento ocupava toda a região do futuro quarteirão Serrador e “os terrenos a ele incorporados estenderiam-se desde a Rua dos Barbonos – atual Rua Evaristo da Veiga – até a Rua do Passeio, no sentido longitudinal, e da Rua da Ajuda até a metade da Rua dos Barbonos, no sentido transversal” (LIMA, 2000, p.176).

Já no século XIX, em área cedida pelas freiras do Convento da Ajuda, erigiu-se a Escola São José, onde mais tarde, em 1895 se instalaria o Conselho Municipal, que conforme já apontado anteriormente se instalava no Campo de Santana e ali ficaria até 1919, quando se idealizou a construção de um novo pré-

dio para abrigar a Câmara. A figura abaixo mostra o prédio do Conselho Municipal, antiga Escola São José (FIG.32):

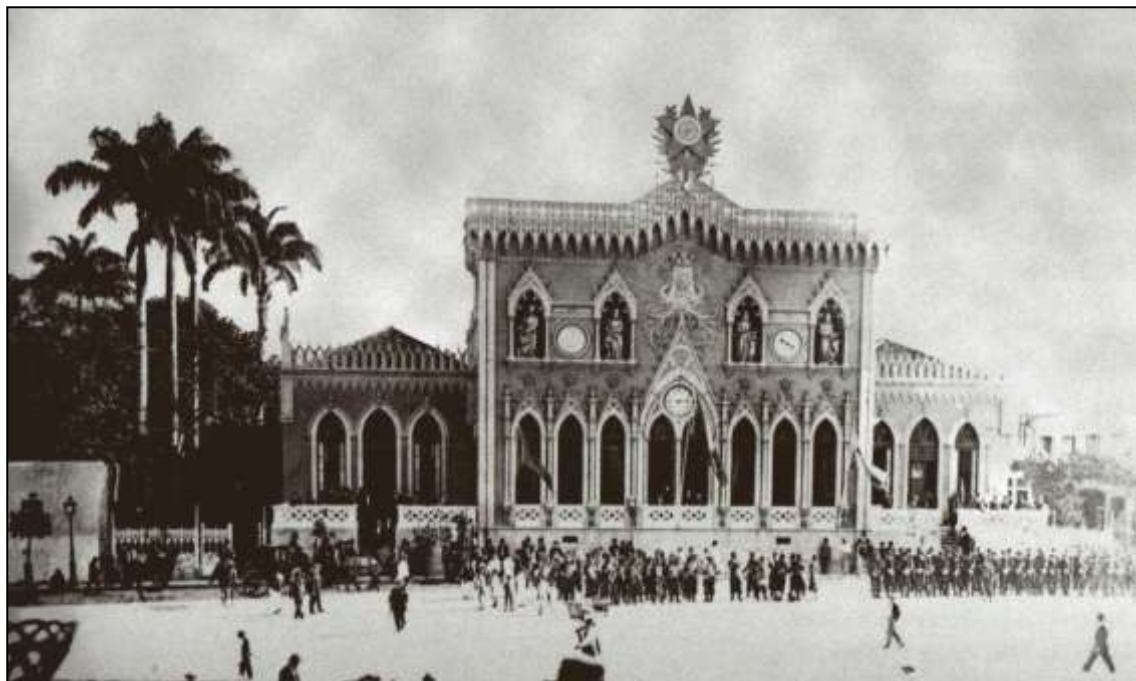


FIG.32 Conselho Municipal  
Fonte: Arquitetura do Espetáculo, p.177

No período que estamos fazendo um recorte o espaço do antigo Largo da Mãe do Bispo se transformaria bastante. Em 1905, o engenheiro civil Paulo Pessoa descreve parte da paisagem após as obras de remodelação e a abertura da Avenida Central:

“entra-se na antiga Praça Ferreira Viana, encontrando-se o edifício do Conselho Municipal junto ao Convento da Ajuda e a esquina da Rua Evaristo da Veiga, que aí tem seu começo. O edifício do Conselho, antiga Escola Pública São José, foi construído em 1871, em estilo gótico, por Pedro Bosísio e João Arnoldi” (PESSOA *apud* LIMA, 2000, p.178)

O Largo da Mãe do Bispo receberia então o nome de Praça São José (1871) e no início do período republicano de Praça Ferreira Viana. Somente em 1910 receberia o nome de Praça Floriano Peixoto<sup>84</sup>, com os prédios de grande representatividade cultural aí já instalados, novos signos para engendrarem um novo sentido para a praça.

<sup>84</sup> O decreto 770 de 20 04 1910 é quem dá o nome de Praça Floriano Peixoto.

Não é nosso objetivo e nem seria pertinente detalhar todo o processo de reformulação que foi desencadeado a partir da administração de Campos Sales (1898-1902) que facilitariam a implantação desta no Governo seguinte, o de Rodrigues Alves (1903-1907). O que nos importa é sinalizarmos que esse foi um período de reforma que se baseava nos ideais de progresso e modernização e que, como já vimos, ultrapassou barreiras geográficas, assemelhando-se aos ideais apresentados na reforma de Berlim.

Através de uma reformulação do urbano, com uma determinada tipologia de arquitetura, se imaginou refletir a própria idéia de cultura e de civilização naquele momento. Espaço privilegiado em todo esse processo de intervenção urbanística foi justamente o da Praça Floriano Peixoto. Foi lá que a arquitetura expressou toda a possibilidade de traduzir os novos ideais. Dentro do sistema cultural urbano, a arquitetura tem uma finalidade disciplinar complexa não muito diferente da língua: é uma disciplina autônoma mas, ao mesmo tempo, constitutiva e expressiva de todo o sistema. “Ela forma um só todo com a cidade, de modo que tudo o que não funciona na cidade reflete, em última análise, os defeitos da cultura arquitetônica ou revela sua incapacidade de preencher suas funções institucionais” (ARGAN, 1998, p.244).

Podemos entender, portanto, que é através da arquitetura que a cidade comunica e informa a nova ordem. Como um sistema de informação e com uma função cultural e educativa. Argan (1998) nos lembra ainda que:

“desde as viagens de Telêmaco ao Egeu demonstram que, já na época de Homero, a cultura era considerada, acima de tudo, conhecimento das cidades. Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática: comunicavam a história das cidades, mas comunicavam-se em uma perspectiva ideológica, ou seja, tendo em vista um desenvolvimento coerente com as premissas dadas” (ARGAN, 1998, p. 244)

Uma arquitetura que servia a uma autoridade, tanto aqui como em Berlim, se constituiu em um sistema de informação cultural. Para a arquitetura, o princípio de autoridade constante e imperioso era o classicismo, com sua morfologia condicionada pela transposição da lei cósmica da gravidade dos corpos à estática da arquitetura. Ideologicamente esses arquitetos estavam presos às premissas filosóficas do Iluminismo e da Revolução Francesa. Ainda levaria algum tempo para



o processo de secularização da cultura e por conseguinte da arquitetura. Tratava-se de uma arquitetura iconográfica, por assim dizer, que fazia da arquitetura a representação de um poder. E esse poder foi, em ambos os casos, o poder da cultura como um atributo do que se pensava a respeito dos ideais de modernização, sob as linhas de um historicismo que prescrevia as relações entre a arquitetura e a cidade. Argan (1998) coloca que:

“... a arquitetura deve sim falar, mas de maneira epigráfica e não discursiva; e conquanto cada edifício decerto preencha funções específicas, estas estão incluídas nos conceitos gerais da ordem social, da sociedade, do Estado e não constituem a causa, mas o conteúdo ou o significado intrínseco da forma” (ARGAN, 1998, p.202)

O que se procurava era uma identidade substancial entre a forma e a idéia. A tipologia também é uma simbologia. Ao recorrerem à idéia de templo, com a presença de vários elementos clássicos esta arquitetura comunicava valores que se alijavam aos novos ideais. No Rio de Janeiro, na consolidação da República. Em Berlim, no processo de unificação.

Através das imagens abaixo (FIG.33 e FIG.34), podemos perceber como os verdadeiros templos de representação comunicavam a nova ordem cultural:



FIG.33, Teatro Municipal  
Fonte: fotografia Lucia Helena Torres, em 30/01/2008



FIG.34, Biblioteca Nacional

Fonte: fotografia Lucia Helena Torres, em 30/01/2008

Na busca das formas simples, no retorno à Antiguidade e na busca do belo essencial – conforme preconizam as ideias do classicismo – os arquitetos davam grandeza e magnitude aos seus projetos. Enalteciam a ordem pública, cumpriam a missão em nome de algo maior: o progresso humano.

Instrumentalizando os conceitos clássicos de Lei, Ordem e Autonomia e recorrendo às fontes primeiras: antiguidade clássica e natureza, estes centros arquitetônicos foram projetados como verdadeiros meios de reforma sócio-política, representativos da cultura e da civilização. Baseado em um urbanismo próprio das Luzes, os centros representativos da cultura mostram uma visível preocupação em ordenar os espaços, com um traçado regulador, garantindo uma unidade lingüístico-formal do *locus*. As formas simples da geometria são evidentes. Tanto no Rio de Janeiro quanto na experiência de Berlim, esses centros se constituem em uma estrutura social que atribuía um valor moral, por isso a utilização de uma linguagem ideal, universal. Ordem, simetria, clareza, proporção. Pouco a pouco a arquitetura vai se transformando em urbanismo e o que iremos tomar por espaço urbano – os centros – é indissociável de todo e qualquer componente que nele se insere. Trata-se da não dissociação da arquitetura do espaço urbano. Cada edificação, cada monumento atribui um valor simbólico – local, mas universal – ao espaço em que estão inseridos, transformando-se neste mesmo espaço.

Argan (1999) aponta que a arquitetura clássica tem um caráter fortemente tipológico, no sentido de que as formas atendem a uma função e espacialidade racionalmente calculadas. O modelo clássico permanece como referência para o desenvolvimento de projetos da “atual” sociedade; deve dar ordem à vida prática; logo a cidade se transformaria em local e instrumento da vida social, revelando seu caráter essencialmente representativo.

O conjunto urbano representativo da cultura na cidade é decorrente de uma imagem construída à priori. Para Argan (1998), a operação de projeto só é possível, depois de tê-lo concebido como imagem. Uma imagem que via neste tipo de arquitetura a representação da nação. Na operação do projeto – do espaço projetado e idealizado – é que concretiza esse ideal. Essa ação, tendo em vista a sua execução, confere autonomia à disciplina:

“A peculiaridade da arquitetura não pode ser a imaginação formal, porque, nesse caso, não se distinguiria da pintura ou da poesia; e não pode ser a lógica e a técnica da construção, que se encontram igualmente em outros artefatos que não são arquitetura. Típico da arquitetura é o projeto das formas tendo em vista a sua execução, ou seja, a operação de projetar” (ARGAN, 1998, p.202).

A tradição que liga os dois centros e, certamente, outros mais, vem de uma idéia que “a cidade não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual uma sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um asseio e um aspecto racionais” (Argan, 1999, p.22). A arquitetura e a engenharia deveriam estar a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas, sendo representativas da cultura na cidade: representativas de um saber, da arte e de costumes institucionalizados.

Trata-se de uma adequação racional às exigências de uma sociedade em transformação. Essa adequação priorizou as instituições ligadas à cultura no processo de representatividade. Tanto no Rio de Janeiro, quanto em Berlim, as instituições culturais têm um papel preponderante na representatividade da sociedade em transformação e, por fim, da cidade. Museus, teatros, bibliotecas e escolas de arte e de arquitetura formam o repertório cultural de uma nova sociedade, que deitando raízes em um mesmo ideal de civilização: um valor absoluto e universal.

## **CONCLUSÃO**

Com o tema da representação como foco principal de discussão nesta dissertação, podemos inferir que o patrimônio não existe em si mesmo, como tal. Ele é (re)apresentado e adotado por necessidades e disputas sociais que, ao evocar o passado se transforma em memória. Todavia, essa memória não diz respeito ao passado. Diz respeito a uma interpretação que é sempre contemporânea, presente e por isso histórica. Uma interpretação que é capaz de produzir sentidos e engendrar produções e estratégias para o futuro. Essa nos parece ser a dinâmica do campo patrimonial: um ir e vir no tempo, construindo nexos. A partir de um jogo de ausência e presença, os vestígios vão tecendo uma trama no tecido urbano, mas também no imaginário.

Neste processo, podemos perceber como a idéia de centro e de centralidade constitui uma estratégia central, hegemônica e hierarquizante na representação da fisionomia de cada uma das cidades escolhidas como caso de estudo e de representação da cultura na cidade. As ações dos técnicos e as tomadas de decisão da sociedade, em vários níveis, no período por nós delimitado, definem e inventam tais centralidades.

A Ilha dos Museus não forma um conjunto e nem se configura como um centro apenas porque reúne um certo número de museus geograficamente. O mesmo ocorre com a Praça Floriano Peixoto, que não apenas por sua localização se transformara em um centro significativo de representação. Ambos os espaços se constituíram como centros e delinearam centralidades porque são lugares de convergência de sentidos. São lugares que permitiram uma coordenação das atividades urbanas, criaram condições necessárias à comunicação entre os atores sociais. Vimos, ao longo dessa dissertação, que uma realidade urbana sem centro e centralidade é uma impossibilidade. O centro delineado em determinada conjuntura é o *locus* simbólico e integrador daquela cidade. Nele estão *marcados* os ideais de representação da cidade. A presença dos marcos é essencial para a constituição do patrimônio. Na incessante busca da permanência ou ainda, dos marcos que são capazes de construir nexos entre passado e presente é que repousa a essência de patrimônio. Esses centros são, digamos assim, um acúmulo cultural que dá ao núcleo a capacidade de organizar uma determinada área. “Sem esses pontos de concentração e irradiação cultural, não é concebível, até hoje, nenhuma forma de organização do ambiente” (Argan, 1998, p.244). O confli-

to que isso gera é que não podemos nos esquecer de que a cidade é um bem cultural em seu conjunto e que nos parece inútil “sanear” determinadas áreas, bairros antigos se não se cuida, ao mesmo tempo, nem de lhes restituir uma função adequada e nem das demais áreas que não sejam centrais.

Argan (1998) também nos chama atenção para o problema que os centros podem despertar como áreas com potencial de revitalização e de intervenção, destacando-se no tecido da cidade. Assim o autor coloca a questão:

“O próprio conceito de centro histórico é confuso, viciado desde a origem. Parte da pressuposição de que as diversas partes da cidade têm valores históricos diferentes; é ainda a velha distinção idealista de crônica e história, segundo a qual são história as ações do príncipe e crônica as dos pobretões” (Argan, 1998, p.249).

O autor nos atenta para que a cidade seja entendida como uma entidade histórica unitária, na qual uma circulação cultural uniforme a tornasse, de fato, um sistema de informação e, em nosso caso, de representação, como um todo. Assim, o sentimento de pertencimento decorrente do processo e essencial para a constituição do patrimônio seria também constitutivo do mesmo processo. Esse é um dos desafios que as cidades apresentam e que se tornou latente com o tema da representação da cultura na cidade e da importância que os centros desempenham como estratégia dessa mesma representação.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, podemos acompanhar que a sua transformação urbana ao longo dos séculos foi acompanhada por uma crise de centralidade, por uma ambigüidade na formação de centros de representação da cultura na cidade, sendo a Praça Floriano Peixoto um caso exemplar da consolidação dos ideais republicanos. Em Berlim, de forma diferente, apontamos que apesar de ser uma cidade com caráter dual, esta sempre soube onde é o seu centro representativo da nação. Como camadas superpostas pelo tempo e pela história o “mesmo” centro vai se reinventando e tramando novos sentidos e significados. Tais diferenças nos permitem inferir que no primeiro caso exista uma política de reprimir a História pelo planejamento urbano e pela formação de centros representativos que atendam às novas estratégias. No segundo caso, ao contrário, existiria uma tendência de sublinhar essa presença no caso da Alemanha, em especial a partir da sua reunificação, ao final do século XIX. No primeiro

caso, projeta-se o futuro, evitando preservar o passado. Ao contrário, no segundo caso, insistiu-se na presença do passado no traçado urbano para a preservação de monumentos. Essas questões se apresentaram no início dessa dissertação e parecem aqui desenhar, resumidamente, o que foi desenvolvido e percebido ao longo dos capítulos.

Interessante ressaltar que mesmo com as particularidades acima apontadas e que denotam uma posição política patrimonial adotada por cada uma das cidades, a configuração do que denominamos centros representativos da cultura nas duas cidades, basearam-se em um modelo único, no qual a arquitetura possui um papel preponderante dentro do sistema cultural urbano. Vimos que esse modelo ligava-se a uma estrutura de pensamento oriundo das premissas iluministas fazendo da arquitetura a constituição de um significado intrínseco da forma. Através dela se comunicava a nova ordem. Não é a arquitetura a causa, mas sim, o conteúdo de funções específicas. Uma arquitetura que, a serviço da coletividade, representava uma nova ordem: um novo saber, as artes, os costumes institucionalizados de uma civilização. E não importa se uma cidade está na América e outra na Europa, pois o modelo deita raízes comuns: o ideal clássico, em um processo que vem formando uma tradição e que foi apontada ao longo da dissertação e que tem em Berlim, no período da unificação alemã e o Rio de Janeiro, no período da consolidação da República, dois exemplos que traduzem e continuam essa tradição.

É na cidade que se dá o processo de acumulação de valores e de práticas. A presença de marcos e de um determinado arranjo arquitetônico são fundamentais para a instauração e formação de centros representativos com potencialidade de constituição de um patrimônio: local ou global. Esses centros têm um papel memorativo de entrelaçar presente e passado, assegurando o ser no tempo e no espaço. É um processo de via dupla: o patrimônio instaura uma memória viva e o ser se reconhece nele. Essa é a característica particular do *locus*: possibilitar a experiência de contato com o universo da memória e da reconhecibilidade.

A Ilha dos Museus e a Praça Floriano Peixoto foram, em um determinado período, o *locus* de representação dos ideais de nação, engendrando sentidos de uma nova ordem, com uma configuração urbana que se constituiu em um espaço de representação cultural na cidade. Identificamos como esses espaços se com-

portaram como um lugar de cultura, criando centralidades, hierarquizando espaços. Tais centralidades são resultantes de um modelo único, com origem diversa dos dois centros estudados, mas com raízes em uma dada estrutura de pensamento. Os estudos de caso adotados inserem-se nesta mesma tradição.

A partir da vivência nos dois centros urbanos observamos a importância da formação de centros convergindo sentidos e materializando os ideais de representatividade da nação, através do patrimônio urbano constituído e da não indissociabilidade com o patrimônio arquitetônico, que através de uma linguagem historicista, específica – clássica – traduziu tais ideais.

Esta dissertação, por fim, é uma parcela de contribuição para os estudos do patrimônio e suas interfaces com a produção simbólica e cultural das cidades. Integra-se na filosofia de ação traçada pelo PPG-PMUS, que entende que a compreensão do patrimônio só é possível como projeto coletivo de apreensão do real.



## **REFERÊNCIAS**

- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 2ª Ed. Rio Zahar-IPLANRIO, 1998.
- AGUIAR, Louis de Souza. **Palácio Monroe – Da Glória ao Opróbrio** – Rio de Janeiro, 1976.
- ARANTES, Antônio A. **A Guerra dos Lugares: sobre fronteiras e Liminalidades no Espaço Urbano** in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, 1994, n.23, p.191-202.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_ .**Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruno. 3ªEd.SP: Cultrix, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. RJ: Zahar Ed., 2001.p.128.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann Tropical**. Rio de Janeiro: COPPE/UFRJ, 1982. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional. Publicou pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. **A Cidade e o Arquiteto**. São Paulo: Perspectiva, 1984
- \_\_\_\_\_ .**História das Cidades**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_ . **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- \_\_\_\_\_ . **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ed. Atica, 1985.
- BRENNA, Giovanna Rosso Del (ORG.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.

- CASTELLS, Manuel. **Estudo de elementos da estrutura urbana.** *In* Problemas de investigação em sociologia urbana. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Editora Martins Fontes, 1975. p. 141-208.
- Cavalcanti, N. O.; Toledo, Roberto Pompeu de. **Rio e São Paulo: cidades antropofágicas.** Revista Nossa História, Rio de Janeiro, n.3, p.50-55, 2004.
- CURY, Isabelle (Org.). Cartas Patrimoniais. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** São Paulo:UNESP, 2001.
- COBBERS, Arnt e Schneider, Günter. **Berlin: lugares de interes.** Germany: Ed. Jaron, s/d.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECKARDT, Wolf von e GILMAN, Sander I. **A Berlim de Bertold Brecht.** Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1996.
- ELHAJJI, Mohamed. **Memória Coletiva e Espacialidade étnica.** *In:* Galáxia – Revista Brasileira de Ciências Sociais. Nº33, ano 12. RJ: PUC, p.127-141.
- ELIAS, Norbert. **Os Alemães.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- **Farbbild-Rundreise durch Berlin.** Germany: Ziethen-Panorama Verlag, s/d.
- FERREZ, Marc. **O Álbum da Avenida Central.** São Paulo: Ed. Ex Libris, 1983.
- FIGUEIREDO, Virgínia. **Isto é um cachimbo.** Belo Horizonte: Kriterion, v.46, n.112, 2005. *Available from:* <http://www.scielo.br> Acess on 28 Dec.2006.
- FONTES, Lilian. **Abertura para Futuros** *in* Revista Rio Artes, Ano 12, nº 33, 2003.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo.** RJ: Paz e Terra, 1988.
- FREITAG, Bárbara. **A Cidade dos Homens.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.
- \_\_\_\_\_ . **Teorias da Cidade.** Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- GAY, Peter. **A Cultura de Weimar.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- GEZA, Szamosi. **Tempo e Espaço: as dimensões gêmeas**. RJ: Zahar, 1994.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. S.P: Companhia das Letras, 2001
- GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. S.P: Martins Fontes, 1995
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONZAGA, Alice. **Palácio e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro**: Record, FUNARTE, 1996.
- GOVERNO FEDERAL. Departamento de Imprensa e Informação do Governo Federal. **Perfil da Alemanha**. Frankfurt: Societäts-Verlag, 2000.
- **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Editora Casa da Palavra. Secretaria Municipal de Urbanismo, 2000.
- HOLANDA, Frederico de. **O Espaço de Exceção**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- JACQUES, Annie (org) Ministère de la Culture et de la Communication des Grands Travaux e du Bicentenaire. **Les Architectes de la Liberté:1789-1799**. Paris, École National Supérieure de Beaux Arts, 1989-1990.
- JAPIASSU, Hilton. **O mito da Neutralidade Científica**. RJ: Imago ed. Ltda, 1975.
- LATOUR, B. **O Poder das Bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. RJ: Ed. UFRJ, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. SP:UNESP, 1997
- LEITE, Rogério Proença. **Contra-Usos da Cidade**. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP; Aracaju, SE: Editora UFS, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. **L' Espace contradictoire**. In: \_\_\_\_\_. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974.  
\_\_\_\_\_. *Espacio y política*. Barcelona: Ediciones Península - **Historia, Ciencia, Sociedad**, 1976.

- LIMA, EVELLYN FURQUIM WERNECK. **Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Tese de Doutorado: Representação e Museu Científico: o Instrutivo Aparelho de Hegemonia ou uma Profana Liturgia Hegemônica**. IBICT/DEP/PPGCI, 2000.
- MAKOWIECKY, Sandra. **Representação: a palavra, a idéia, a coisa**. In: Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, nº57, dezembro de 2003.
- MARGEM/Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. **Indisciplinas e Perspectivas Civilizatórias**. São Paulo:EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_ . **Espaço**. São Paulo:EDUC, 1993.
- MONTEIRO, Márcia Regina Dantas. **A visão da cidade de Berlim nas obras Berlim Alexanderplatz, Os saltadores do muro, O dilema e Um campo vasto**. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- MORAES, Nilson. **“Memória Social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos”**, in Gondar. J., Dodebei. V., “O que é Memória Social”. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2006
- NOTH, Winfried. **A Semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.
- NOGUEIRA, Mauro Neves. **O Museu e a Cidade** in Museus e Cidades: livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2003.
- OLIVEIRA, Ana Claudia e FECHINE, Yvana. **Visualidade, Urbanidade e Intertextualidade**. São Paulo: Hacker Editores, 1998.
- ORLANDI, Eni. P. **A Cidade como Espaço Político-Simbólico: Textualização e Sentido Público** in Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, S.P.: Pontes, 2005.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998.
- PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. SP:Nova Cultural, 1997.
- Rocha, Oswaldo Porto Rocha: **A era das Demolições: cidade do Rio de Janeiro:1870-1920** e Carvalho, Lia de Aquino: Contribuição ao estudo das

habitações populares: Rio de Janeiro: 1886-1906. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, 1986.

- ROSSI, Aldo. **Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, Carlos Marques dos Santos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (ORG.). Livro do Seminário Internacional: **Museus e Cidades**. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.
- SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. **A cidade como um jogo de cartas**. Niterói: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988.
- SCHEINER, Tereza Cristina. **Imagens do Não Lugar: Comunicação e os Novos Patrimônios**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ, 2004.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, Luis Roberto do Nascimento. **A Escrita das Cidades** in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, 1994, n.23, p.7-10.
- STEFFENS, Martins. **Schinkel**. Köln, Ed. Taschen, 2003.
- TORRES, Lucia Helena dos Santos. **Tradição e Revolução em Grandjean de Montigny**. Rio de Janeiro: EBA- UFRJ, 2004.
- WEDEL, Carola. **Die Neue Museuminsel**. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2002.

#### Hiperdocumentos:

- <http://almacarioca.com.br>
- <http://pt.wikipedia.org>
- <http://www.meuriodejaneiro.com.br>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.tagesspiegel.de>
- <http://www.dw-world.de>
- <http://www.berliner-schloss.de>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)