

## O DESTINO DOS PATRIMÔNIOS

Os símbolos arquitetônicos contemporâneos podem se combinar com os vestígios edificadores da conservação patrimonial? A questão estética seria a construção do patrimônio de amanhã? Por que falar da defesa das identidades territoriais que marcariam as diferenças entre as regiões? Com o exibicionismo cultural contemporâneo, fundado sobre o princípio da superexposição, como nosso olhar ainda poderia reparar na singularidade daquilo que vê? Como os signos arquitetônicos contemporâneos podem se combinar com os vestígios edificantes da conservação patrimonial? A questão estética que é partilhada é sempre a de construir juntos o patrimônio de amanhã?

---

Como os arquitetos são capazes de pensar o futuro de uma cidade? Reza a lenda que Lúcio Costa, o célebre arquiteto brasileiro, propôs seu projeto de Brasília desenhando-o em um simples pedaço de papel... É verdade que parece mesmo mais sensato partir do nada para erguer uma cidade. Imaginar o futuro ex nihilo permite não mais se debater com o que já existe. O que não é comparável à tabula rasa, que é, ela também, um meio de vislumbrar o futuro sobre os escombros de um passado negado. Quando constatamos hoje quanto a força do patrimônio governa a metamorfose urbana, somos forçados a constatar que o imaginário dos arquitetos se mede mais pela ficção do vazio e que essa lhes é essencial para pressentir o possível. Como no caso dos projetos do Grand Paris, a tendência é manter da melhor maneira possível o “existente”. Os arquitetos parecem se esforçar em querer valorizar o que já está lá “otimizando o existente”. Nesse intuito, adotariam uma atitude negadora do vazio. Seu objetivo não é se entrincheirar em torno do que poderá “tornar-se patrimônio”, mas imaginar aquilo que introduz sua intervenção no espaço urbano a partir de suas potencialidades. Mais do que nunca, é preciso que a conclusão da obra arquitetônica e urbanística represente uma idéia de futuro, do que poderia ser “a cidade de amanhã”. Podemos então continuar a acreditar no gênio do arquiteto, um gênio cujo visionarismo pode trazer medo, uma vez que compromete o destino dos habitantes de uma cidade? É a sua capacidade singular de antecipação que lhe dá a segurança de sua marca internacional?

A visão que temos dos grandes canteiros de obras nas cidades nos convida a presumir que a reestruturação do espaço urbano é o resultado de uma vontade política. Idealmente, o canteiro de obras, enquanto realização de um projeto, seria a demonstração pública do ato de pensar o dever da cidade. As representações do passado e do futuro da cidade seriam ocultadas pelo entusiasmo das construções do presente como se a “espessura do tempo” corresse o risco de ser um obstáculo às novas construções, enquanto “em todas as cidades se sente os lugares pelo tempo que ali se concentrou” (Christian de Portzampac). Se o arquiteto analisa a história de um território ou de um edifício, ele somente o fará mantendo a idéia de patrimônio como uma representação comum que

dissipa a insegurança. No entanto, ele ainda sentirá necessidade de falar do “vazio” ou do “amorfo”, já que semelhante “encantamento conceitual” lhe permite simular um movimento possível da dimensão patrimonial do lugar ou do patrimônio de que ele trata. O patrimônio cria uma estabilidade das relações espaciais pela sua simples presença. Ele serve como referência temporal durável. Somente a reconfiguração de um território urbano permite a realização de uma dimensão projetiva do patrimônio, necessária ao reconhecimento público das metamorfoses de uma cidade. Como os símbolos arquitetônicos contemporâneos podem se combinar com os vestígios edificadores da conservação patrimonial? A questão estética seria a construção do patrimônio de amanhã?

As obras arquitetônicas mais recentes, criadas nas cidades européias, respondem ao espírito patrimonial que caracteriza a nossa época. Uma obra futurista pode se inscrever no espaço urbano dos bairros históricos de uma cidade. Nas grandes aglomerações, o efeito de centralidade se cristaliza por vezes em torno de um vestígio patrimonial exaltado por um arquiteto contemporâneo. Quanto mais a cidade exhibe o triunfo de sua conservação, mais arrisca a se perder na reflexividade patrimonial que provoca o atavismo. Assim, muitos cidadãos exclamam nostalgia quando falam da “Paris de antes”, de sua vizinhança que eles não encontram mais tal como ainda a imaginam. E esses mesmos cidadãos vivem então em uma cegueira voluntária quando recusam imediatamente todas as mudanças, tomadas como atentado violento à sua percepção habitual. Mesmo se o arquiteto “conserta” as faltas e falhas do espaço urbano, ele é antes de tudo aquele que impõe sua visão do futuro e da cidade. Seu imaginário se choca com as representações usuais da população urbana. No entanto, se Paris continua a ser um mito, sem dúvida é preciso pensar que este guarda certa plasticidade, uma capacidade de absorver aquilo que poderia modificar seu teor. Em sua época, o centro Beaubourg provocou escândalo. Paris, hoje, sem Beaubourg não seria mais Paris. Todas as obras da arquitetura contemporânea, mesmo provocando rejeições violentas, acabam por serem aceitas pelo grande público. Ocorre o mesmo com as obras artísticas *in situ*. As colunas de Buren foram consideradas por muitas pessoas como um sacrilégio, agora, essas mesmas pessoas manifestariam seu descontentamento se elas fossem retiradas do Palays Royal. Se são inúmeros os críticos do Museu do Quai Branly, construído pelo arquiteto Jean Nouvel, a obra já está integrada à capital como um dos mais belos símbolos dos tempos futuros. O Grand Paris, depois do Forum des Halles, revela como os arquitetos são convocados a imaginar as transformações do espaço urbano, a pensar a cidade de amanhã, e a não mais se limitar à simples construção de novos edifícios que sirvam de símbolos do futuro.

Freud dizia que se ele tivesse que escolher uma cidade para representar o inconsciente, escolheria Roma. A sobreposição dos traços patrimoniais dá ao tempo sua espessura. E a metáfora originária da ruína é cara a certos arquitetos porque ela retrata uma ficção

da arqueologia urbana. O arquiteto Antoine Grumbach dizia que a nova cidade que ele desejava construir seria “as ruínas de uma cidade que teria existido antes da nova cidade”. As ruínas de uma cidade que jamais existiu, os traços de uma memória que não tem lugar próprio. No entanto, quanto mais a cidade exalta o triunfo de sua conservação, mais ela arrisca a se perder na reflexividade patrimonial, e mais os arquitetos são chamados a inventar os símbolos de seu futuro. E são nos novos museus onde a aventura dos arquitetos contemporâneos é melhor representada e reconhecida pelo grande público, porque neles se impõem uma soberania estética comum aos antigos monumentos. É o caso do museu Guggenheim, construído por Frank Gehry em Bilbao, esse leviatã de metal branco que, por sua erupção em um tecido urbano caótico, parece absorver todas as potencialidades do espaço que o circunda. Este museu que, em um bairro desestruturado, onde era apenas o resultado de uma ausência de propósito determinante, descobre a possibilidade de fazer sentido graças ao poder de reunificar o ambiente exercido pela obra arquitetônica. Poderíamos imaginar que uma cidade possa ser reestruturada em torno de seus museus, comparáveis a máquinas que tecem os laços e fabricam os lugares. Essa requalificação estética do espaço, à partir do museu como obra arquitetônica erguida para o futuro, parece ainda demonstrar o quanto a mutação de uma paisagem urbana depende da maneira como a cidade pode trabalhar-se graças à intervenção demiúrgica dos arquitetos.

## **O Confinamento Patrimonial**

Qual não foi minha surpresa ao ver este ano uma mulher, viva, lavando de fato sua roupa em uma lavanderia habitada por manequins? Ela estava entre dois corpos empalhados, vestidos à moda antiga, simbolizando a transmissão do patrimônio de um saber tido como desaparecido. Na Europa, os habitantes das vilas e vilarejos são cada vez mais chamados a viver em um cenário teatral que eles confeccionam para sua própria sobrevivência. Para conjurar o medo de uma petrificação que produza patrimonialização, não cansam de repetir mecanicamente como as memórias permanecem vivas, como a conservação evolui, como a preservação do que poderia desaparecer evoca uma antecipação futurista... O que primeiro é anunciado é a partilha ostensiva dos sentimentos coletivos que suscitam os olhares lançados sobre a retratação do passado. Por que falar da defesa das identidades territoriais que marcariam as diferenças entre as regiões? Todo o discurso promocional sobre as relações entre o patrimônio e a identidade instala apenas um ato de legitimação institucional que dá um sentido construtivo à angústia do desaparecimento dos traços culturais. A verdadeira questão social da conservação patrimonial é a resistência emotiva ao declínio, ao abandono, à decrepitude, enfim, a caça às rachaduras que cortam os muros. Sob sua organização institucional, o patrimônio não é simplesmente um negócio sentimental rentável?

Os prédios recentes são estigmatizados como os símbolos de um modernismo desprovido de calor humano. Esse sentimentalismo social permanece oculto por que evidencia uma rejeição, de caráter reacionário, das metamorfoses do tempo presente. Os lugares ainda abandonados, os terrenos baldios, igrejas e moinhos degradados parecem atrair menos atenção por que são símbolos de uma impotência da conservação patrimonial. A restauração obstinada, representando a vitória contra a perecibilidade do campo ou das zonas urbanas, e tudo o que evoca a ruína surge como falha da comunidade em produzir uma bela imagem pública do patrimônio. No entanto, os vestígios, mais que os lugares reconstituídos, provocam essa estranha nostalgia que deixa a memória vagabundear. O tabu contemporâneo da ruína se funde ao contrário sobre a vontade explícita de subordinar o dever de memória à ostentação patrimonial. Os escombros e sinais de deterioração se tornam sinais do fracasso do território a tal ponto que o trabalho de salvaguarda se torna profilático. Quando as fábricas abandonadas são restauradas, são frequentemente utilizadas como centros culturais que irão acolher a arte contemporânea. É uma maneira de provar que a patrimonialização não é somente retrospectiva, que ela permite multiplicar os novos teatros das aventuras artísticas da antecipação. Os prédios em ruínas podem servir de adorno, mas é necessário que essas ruínas não pareçam sê-lo, é preciso que elas construam um cenário. Os vestígios abandonados às urtigas estão condenados ao desaparecimento, tal como os cemitérios esquecidos de nossas memórias perdidas.

O sentimentalismo patrimonial gesta um consenso político fundado sobre uma representação pública, perene, de coesão social. O estímulo que anima este sentimento permite acreditar que fazemos todos a mesma coisa e que estamos satisfeitos de fazê-la assim. Esse trabalho de pacificação se impõe por si próprio, subordinando a expressão dos conflitos à angústia do desaparecimento. Impossível criticar tal sentimentalismo! Isto seria combater o amor que devemos ter por tudo aquilo que possui alma. Trata-se simplesmente de um culto. Em muitos vilarejos, a multiplicação dos locais protegidos pela regra do perímetro que circunda uma construção inscrita no Inventário dos Monumentos Históricos legitima esse culto da conservação oferecendo-lhe a possibilidade de uma inscrição territorial perpétua de seus excessos. Tal disposição da salvaguarda torna-se a base desse consenso político em torno de um valor único, o do respeito a um passado formalizado pela monotonia patrimonial crescente. Sem dúvidas, é o sentimento comum de preservação de si que prevalece em um mundo onde a incerteza do futuro é abrandada pela segurança do que conquistamos e não desejamos perder.

Em nossa época, onde a conservação do patrimônio é objeto de todos os cuidados, a inquietude que provoca sua degradação ou seu desaparecimento pode vir então da multidão de turistas que invade os sítios naturais e os locais históricos. Que estranho paradoxo! O objetivo democrático mais comum nas políticas culturais é o acesso à

cultura por todos e, conseqüentemente, o objetivo mais mercantil requer certa rentabilidade dos sítios e dos monumentos. O grande afluxo de turistas é uma prova de consagração, do sucesso de sua valorização. Mas os turistas podem se tornar a causa de uma calamidade da salvaguarda por seu comportamento e, sobretudo, por sua quantidade cada vez maior. Há muito tempo que as ruínas de Pompéia estão ameaçadas pelos desgastes que seus visitantes produzem. Medidas de preservação já foram tomadas. As grutas de Lascaux foram reconstruídas de forma “idêntica” para salvar de um perigo inevitável o modelo original, aquele que é hoje o certificado de garantia de autenticidade do local. Outras cópias podem ser criadas, mesmo fora do território da Dordonha. E, recentemente, circulava a informação de que o Mont Blanc estava sob ameaça do fluxo crescente dos exploradores durante o verão. Um prefeito da região declarou que o Mont Blanc deveria ser conquistado por merecimento e não deveria ser tão acessível. Esse poderia ser o lema do futuro: é preciso merecer o patrimônio, ele não deve ser acessível sem “mostrar a pata branca”.<sup>1</sup>

Podemos nos perguntar então se o estado de espírito que implica a patrimonialização sistemática não estará produzindo novas ruínas, as ruínas dos prédios restaurados que não servirão jamais porque existirão prédios restaurados demais. Devemos esperar dos excessos da conservação patrimonial um retorno das ruínas?

Certa estética do abandono se desenvolveu também a partir dos habitats efêmeros, como as casas de caixas de papelão dos moradores de rua, que foram objeto de uma exposição pública no verão do ano 2000. Na praça em frente à Catedral de Notre Dame, alguns sem-teto foram convidados por um artista a se instalarem como um grupo de nômades. Tornaram-se por algumas semanas artesãos da vida social em situação de pós-catástrofe, evidenciando os meios de sobrevivência indispensáveis em caso de desastre. Entre o Arco do Triunfo e a casa de papelão de um sem-teto, tudo, portanto, pode ser tomado como objeto patrimonial. Com o exibicionismo cultural contemporâneo, fundado sobre o princípio da superexposição, como nosso olhar ainda poderia reparar na singularidade daquilo que vê? As coisas não nos dizem mais respeito, nós aprendemos a vê-las como espelho de nós mesmos a fim de que não sejam mais que objetos culturais. Tudo que compõe a cultura é destinado a ser apresentado ao público para satisfazer o prazer coletivo de uma organização vasculhadora à qual nada poderia escapar. Assim se completa a captura do nosso olhar.

## **A histeria memorialista**

Para artistas e arquitetos, e mais ainda para os paisagistas, o papel da história se coloca no funcionamento das escalas de temporalidade, uma vez que a questão para eles é promover a dimensão temporal de um passado presente por uma projeção no

futuro. Quando se trata de uma reabilitação, o estatuto da história (história do lugar) parece às vezes se reduzir à produção de referências simbólicas ligadas à conservação do passado para criar a representação pública de certa espessura do tempo. É talvez o caso de numerosas reabilitações de zonas industriais. Os arquitetos mantêm traços para mostrar que o local teve uma história e que esta não deve ser ocultada. O aspecto implícito dessa história pode ser preservado de várias maneiras, tanto na arquitetura atual dos edifícios como no uso de referências simbólicas mais abstratas. Os traços históricos conservados dessa maneira fazem parte da cultura passada, não têm incidência alguma sobre o atual uso do local. Constituem o mínimo necessário para cumprir um dever de transmissão: a arquitetura torna-se o envoltório patrimonial que relembra, de maneira puramente formal, o papel industrial do local no século anterior.

Se a lógica patrimonial governa o sentido contemporâneo dado à história para além de seu fim anunciado, artistas e arquitetos tentam quebrar simbolicamente os silêncios cúmplices do esquecimento, respondendo ao imperativo político de representar o que é memorável, mas ainda buscando os meios de fazê-lo com grande liberdade. Eles se dão a possibilidade de desestabilizar o aspecto demasiado conservador da lógica patrimonial, criando uma sinergia das figuras de temporalidade. Tentam pôr em prática o que o filósofo e historiador Kosellec chama de distorção sempre presente entre experiência adquirida e o horizonte de expectativa. Essa distorção está no coração da nova concepção memorialista da história desenvolvida por muitos projetos arquitetônicos e artísticos. É tanto que as catástrofes, as destruições provocadas pelo terrorismo e pelas guerras, sustentam essa lógica memorialista no ritmo dos fatos que não podem ser esquecidos e que, além disso, reativam a memória de fatos passados mais antigos.

Todos os dramas da humanidade estão destinados a se tornarem objetos de um memorial. O dever de memória se coloca em prática desde que o real bate à porta. Depois do desabamento das torres do World Trade Center, os projetos arquitetônicos pensados para aquele local tiveram algo em comum: a memória do drama deve ser retratada com um grande poder simbólico. Daniel Libeskind desejava construir um museu no centro do Ground Zero e uma torre de 533 metros com uma seta negra em cima rodeada de prédios de vidro e formas geométricas. Esse arquiteto, criador do célebre museu judaico em Berlim, evoca “um símbolo que fala de nossa vitalidade face ao perigo e de nosso otimismo depois da tragédia”. E para perfazer o simbólico memorialista, a posição exata onde se encontravam as torres gêmeas destruídas seria preservada e protegida por um muro. Outro projeto, dos arquitetos reunidos no grupo Think, foi apelidado de “torre Eiffel do Século XXI”. A equipe composta do japonês Shigeru Ban, do argentino Rafael Vinoly e dos americanos Frederic Schwartz e Ken Smith propôs construir um “world cultural center” (um centro cultural mundial): duas imensas treliças de aço erguidas no céu a 500 metros de altura sobre a posição exata das torres gêmeas, com

salas de concerto, teatro, cinema, algumas livrarias e um museu do 11 de setembro. Dois grandes parques arborizados seriam construídos no topo de dois prédios menores. No total, oito edifícios, dentre os quais um hotel, seriam construídos em torno dos arranha-céus de treliça. A idéia seria reencontrar a linha do horizonte anterior ao desaparecimento das torres gêmeas, sem, no entanto, reconstruí-la de forma idêntica e por isso chocar as famílias das vítimas.

A torre concebida no projeto de Daniel Libeskind mede 533 metros de altura, ou 1776 pés no sistema de medidas anglo-saxão, o que representa o ano da independência dos Estados Unidos. O arquiteto qualificou sua torre de “parque vertical”, encontrando-se no topo da torre o “jardim do mundo”. “Por que um jardim? Porque os jardins constituem a afirmação constante da vida”, explica o arquiteto na apresentação geral de seu projeto. Afirmar a vida, eis as palavras principais nesses dois projetos. Em Nova Iorque, o entorno do lugar onde estavam as torres gêmeas é comparável a um circuito a partir do qual os visitantes tiveram a visão da amplitude do desastre. Se o “buraco” propriamente dito torna-se constitutivo de uma apreensão pública cotidiana do que aconteceu, a representação comum do terror daquele evento parece amenizar-se no decorrer do tempo. A duração da realização do projeto (10 anos) deveria corresponder idealmente ao tempo necessário para que se teça o luto de uma cidade ferida. Certamente, o uso público de um símbolo da reconstrução não é novidade, mas a primazia concedida à concepção memorialista da história une um *processo de atualização perpétua* à gestão política das emoções coletivas focalizadas sobre uma *heurística do medo*<sup>2</sup>. A prática memorialista é uma terapia comunitária que trata, sem jamais os exorcizar, os efeitos dos traumatismos provocados pelos eventos catastróficos. A obsessão em tornar vivas as memórias coletivas depois de dramas e desastres é a maneira contemporânea de conjurar o futuro e promover uma culpa partilhada. A prática memorialista é a ecologia da memória. Como essa carga de culpa e de ameaça obscurece o horizonte do futuro, nega muitos ideais e arrisca a imposição de uma figura absolutamente negativa do presente, o papel devolvido à arte e à arquitetura é o de criar uma projeção livre para o futuro, e produzir no seio de uma prática memorialista o futuro de nossas ilusões.

## **A transmissão retroativa**

O que predomina é o cenário retroativo da transmissão. É mais sábio transmitir o que já foi. Tomando o que se passou na história como objeto de um esquecimento ou de ocultação, a organização contemporânea da transmissão impõe uma mentalidade de procedimento mais do que suscita o gosto tradicional pela arqueologia. A reconstrução do sentido da história, por vezes duvidosa serve, sobretudo, para legitimar a restituição patrimonial. Por essa estratégia de retorno para si mesmo, a ordem atual da transmissão se dá no poder de ilustrar o que o futuro deveria ser sem precisar justificá-lo.

Sua capacidade de antecipação não tem nada de visionário, ela vem de sua própria obsessão por uma “marcha para trás”, neutralizando o medo do futuro graças à exibição de um passado recomposto que perdura. A pergunta insidiosa: “que diabos deveríamos transmitir hoje?” poderia nos deixar perplexos. Como decidir no presente o que restará nos séculos que nos sucederão? Para fazer esquecer toda ausência de perspectiva futura, a velocidade da patrimonialização investe na cena pública. Nada mais escapa à consagração patrimonial. Os habitantes das vilas e pequenas cidades exercem cotidianamente sua atividade patrimonial cuidando por vezes excessivamente de suas casas, suas praças e ruelas. O que é transmitido como representação do tempo presente é a imagem de um passado tornado magnânimo por sua superabundância. Toda criação contemporânea deve imediatamente tomar a coloração de um passado solene. O enquadramento patrimonial permite justamente integrar o que é construído hoje ao mesmo rótulo de uma obra emblemática do passado. De maneira puramente mecânica, produz assim uma redução idêntica do que poderiam ser os símbolos do futuro, abandonando todo recurso ao laço sentimental que suscita a nostalgia.

A gestão coletiva da transmissão assegura sua própria finalidade contra a eventualidade de seu fracasso. É uma maneira de se persuadir que a catástrofe não acontecerá. Mas a moldura não é suficiente: não somente os lugares visíveis são objetos de uma restauração obstinada pois o conjunto dos traços imateriais constitui, por sua estocagem, um potencial inacreditável de provas para as operações futuras de rememoração. Esses vestígios tidos já por memoráveis não apresentam risco algum de desaparecimento, sua acumulação é a demonstração de uma incessante luta contra o esquecimento. Seja visível ou virtual, tal obra de conservação não obstrui nem o território nem as memórias, mas termina curiosamente por criar seu próprio efeito amenizador. O objeto de salvaguarda permanece acessível de tal forma que a transmissão torna-se um certificado geral de garantia de um presente que obtém valor de passado. Contra essa auto-suficiência, afirmar que o destino da transmissão nos escapa, mesmo se nós nos esforçamos para lhe dar sentido, é quase imoral, diante do imperativo universal de um dever de memória. Nenhuma sociedade, por mais organizada que seja, pode pretender decidir antecipadamente o que ela transmitirá.

Propostos como espelho de si, da sociedade em que vivemos, os traços materializados nos monumentos, obras de arte e textos forjam uma pintura cotidiana do que é e do que permanecerá. A reflexividade do patrimônio convence a cada um de sua presença no mundo. Se eu não sei o que eu faço sobre a terra, se o mundo parece sem sentido, a moldura patrimonial que me é dirigida como espelho de mim impõe a preeminência de um dado sentido do tempo que se esvai. O patrimônio teria assim a faculdade de me atualizar, de me fazer presente no mundo no exato momento em que me perco na desordem. Eu não me torno objeto patrimonial – o que quer que isso possa ser – eu

entro no império de uma conservação retrospectiva que revoga as angústias de um devir insano. A reflexividade não é a armadilha do pensamento? Ela supõe que toda aventura do espírito comece pelo ato de se perceber como reflexo de si mesmo. O que permite exibir um fundamento universal para todas as sociedades: as idéias que temos, ou que poderíamos ter, circulariam a partir de sua disponibilidade patrimonial. Elas aguardariam para tomar forma em um molde de sociedade que lhes servisse de espelho. Da mesma forma, uma sociedade obteria todas as chances de melhor garantir seu futuro se não deixasse jamais de se apreender como reflexo de si. Eis o que nos é imposto desde Hegel: sem reflexividade não há salvação! Tal princípio de autoconservação tendo se tornado uma fonte de prazer inesgotável, seria impossível se afastar dele sem correr o risco de recair na irracionalidade. A vantagem inegável da reflexividade é nos fazer acreditar em uma construção perpetuada do sentido e de sua conservação. Quando o devir não é mais que o produto de uma reflexão retro especulativa, a conquista de uma inteligibilidade futura parece se concretizar somente graças à perfeição de uma ordem especuladora que oferece esse prazer mórbido garantido por sua imutabilidade.

Há uma antinomia entre as concepções atuais da conservação do patrimônio material e a fragilidade das memórias coletivas. A salvaguarda das memórias se sustenta por uma liberdade de interpretação, por uma pluralidade de seus modos de expressão, certo jogo de identidades. Assim, podemos falar dos teatros da memória como se as cenas da reconstituição oral pudessem engendrar suas próprias peripécias no presente. A memória permanece fundamentalmente ligada ao imaginário, ela não se mede apenas por uma autenticidade originária, não deixa de desvelar suas próprias possibilidades de atualização. Uma questão fundamental é portanto a finalidade dada à coleta desses patrimônios imateriais. A única finalidade será preservar a autenticidade de uma ou de várias tradições para as transmitir? Um novo trabalho sobre o patrimônio imaterial não obriga uma reflexão sobre as práticas contemporâneas de conservação? Queremos com isso dizer que é preciso considerar as maneiras como, ao longo dos anos passados, as pessoas e as comunidades, trataram a conservação e a representação de suas memórias. Toda abordagem etnográfica não pode, portanto, se separar de uma reflexão epistemológica. A questão é partir dos mesmos efeitos da reflexividade para perceber como sobrevivem as pessoas e as comunidades museografadas.

O que há com essa apologia da transmissão? “pensar que a história pode sobrecarregar, que é espantoso que possa interessar a alguém, não é apagar o tempo, e a visão do tempo, ainda que imprecisa, de uma perspectiva do futuro? E pensar que saber pelo que passamos para se chegar a uma criação não seria uma espécie de conservadorismo, não seria negar o tempo, os antecedentes, não é estar em uma sorte de presente engessado, uma incessante agitação que faria o papel de presente, o presente trabalhoso, aquele a que me submeto em meu próprio trabalho, aquele de

ordem econômica?”<sup>3</sup> Em resumo, as representações do passado e do futuro seriam engolidas na febrilidade da ação presente como se a espessura do tempo fosse um obstáculo à construção, enquanto “em todas as cidades se sente os lugares pelo tempo que ali se concentrou”<sup>4</sup>. Não surpreende que o “futuro anterior”, como figura de temporalidade, nos leve a acreditar nos efeitos de condensação do tempo sobre as metamorfoses do espaço urbano. Não é mais um exagero que nos seja permitido confiar na ilusão de uma simultaneidade temporal, graças à qual a projeção no futuro se faz por uma retroação do passado? Frequentemente, as tentativas de conceitualização antecipadas à construção de um projeto parecem se basear em uma prática histórica, em uma abordagem da história do lugar que teria por função estabelecer uma espécie de assento temporal. Como o arquiteto estaria a altura de perceber a história do devir morfológico de um lugar? Como essa leitura retrospectiva pode se conjugar com a construção de um projeto urbano cuja finalidade seria produzir uma ruptura tornada necessária para vislumbrar o futuro dessa metamorfose? Se o arquiteto lançar a carta da história de um lugar ou de um edifício, ele só o fará preservando a moldura da forma patrimonial, conservando a idéia de patrimônio como representação comum. Garantindo a perenidade simbólica do local, essa referência à espessura do tempo participa da conceitualização de um projeto limitando o artifício da abstração conceitual. Quando o arquiteto fala do vazio ou do amorfo, ele precisa situar esse encantamento conceitual em relação à negação ou a um reconhecimento da dimensão patrimonial do lugar ou da construção que ele irá tratar. O patrimônio cria uma estabilidade nas relações espaciais unicamente pela sua presença. Serve como referência temporal durável. A reconfiguração do território urbano supõe a prática de uma dimensão projetiva do patrimônio, necessária ao reconhecimento público das metamorfoses de uma cidade. Como os signos arquitetônicos contemporâneos podem se combinar com os vestígios edificantes da conservação patrimonial? A questão estética que é partilhada é sempre a de construir juntos o patrimônio de amanhã?

Recentemente, Brasília foi reconhecida como patrimônio mundial da humanidade pela UNESCO. Essa cidade que dá a imagem do que poderia ser um modelo do futurismo urbano dos anos 60, tornou-se o mais belo símbolo patrimonial da história da grande aventura arquitetônica. A bem dizer, as construções dos arquitetos de renome internacional são destinadas a ser locais de patrimônio antes mesmo de serem completadas. A ordem da transmissão precede o que advém.

**Henri-Pierre Jeudy** - Sociólogo, Pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS  
no Laboratório de Antropologia das Instituições e das Organizações Sociais – LAIOS.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Como na fábula de La Fontaine “O lobo, a cabra e o cabrito”. N. Trad.
- <sup>2</sup> - cf. Hans Jonas
- <sup>3</sup> - Christiam de Portzamparc, Philippe Sollers, Voir Ecrire, Gallimard, folio, p. 136 Paris 2003
- <sup>4</sup> - Idem, p. 124