

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

LUIZ FELIPE CÉSAR MARTINS DE BRITO

PAISAGEM IMAGINADA E PODER RELIGIOSO
A CATEDRAL COMO ESPELHO

BELO HORIZONTE

2017

PAISAGEM IMAGINADA E PODER RELIGIOSO
A CATEDRAL COMO ESPELHO

LUIZ FELIPE CÉSAR MARTINS DE BRITO

PAISAGEM IMAGINADA E PODER RELIGIOSO
A CATEDRAL COMO ESPELHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Linha de Pesquisa: Questões contemporâneas sobre a paisagem.

Orientador: Prof. Dr. Altamiro Sérgio Mol Bessa

BELO HORIZONTE

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

B862p

Brito, Luiz Felipe César Martins de.

Paisagem imaginada e poder religioso: [manuscrito] : a catedral como espelho / Luiz Felipe César Martins de Brito. - 2017.

150f. : il.

Orientador: Altamiro Sérgio Mol Bessa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Percepção - Teses. 2. Espaço (Arquitetura) - Teses. 3. Arquitetura religiosa - Teses. 4. Simbolismo na arquitetura - Teses. 5. Catedrais - Belo Horizonte (MG) - Teses. I. Bessa, Altamiro Sérgio Mol. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.1


Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU
– da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 08 de fevereiro
de 2017 pela Comissão Examinadora:

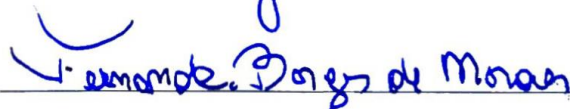
Prof. Dr. Altamiro Sérgio Mol Bessa (Orientador-EA-UFMG)



Profª. Dra. Celina Borges Lemos (EA/UFMG)



Profª. Dra. Fernanda Borges de Moraes (EA-UFMG)



Profª. Dra. Alice Mara Serra (FAFICH-MG)



Às inquietações que permeiam minha mente;
à minha cidade, inconstante e onipresente;
aos pequenos sujeitos e suas dores cotidianas;
e à memória dos meus avós, tão católicos e tão urbanos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às boas energias da vida, que muitas vezes encontrei em Deus, outras nas práticas Kundalini, outras ainda em diversas pessoas que me entregaram seus sorrisos.

Agradeço ao meu orientador, Altamiro Bessa, pelos autores, livros e textos indicados, pelo cuidado na orientação, pelas conversas enriquecedoras, pela paciência na espera, pelas boas lições e experiências possibilitadas.

Agradeço aos meus pais, pois esta dissertação é uma etapa de um caminho que se iniciou no primeiro dia em que me vestiram o uniforme do colégio aos cinco anos de idade.

Agradeço a minha irmã, amiga e companheira nos assuntos mais ácidos e nas discussões mais profundas.

Agradeço ao Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, no qual pude não apenas ter boas experiências de trabalho como explorar um arquivo com documentos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço, ainda, ao Arquivo Público da Cidade e aos seus profissionais tão educados e competentes.

Agradeço, mais que tudo, à Escola de Arquitetura da UFMG por ter me acolhido desde os meus dezoito anos, quando ainda mal sabia o que a Arquitetura e o Urbanismo me possibilitariam, e aos professores e à secretaria do NPGAU por trabalharem em favor do desenvolvimento do meu conhecimento.

Por fim, aos bons amigos que, ao longo destes dois anos e meio, foram ouvidos abertos às minhas reclamações e celebrações.

“[...] e, quando pensávamos nos banhar na verdade do mundo tal qual ele se nos apresentava, não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores” (CAUQUELIN, 2007, p. 25-26).

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN 2009, p. 58-59).

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo do que se denominou paisagem imaginada, ou seja, aquela que se lê não apenas pela análise das transformações materiais e concretas, mas também pelo olhar do sujeito observador, suas sensações e imaginários, bem como pelas ideologias dominantes que a edificam. Como estudo de caso, esta pesquisa debruçou-se sobre a paisagem configurada por dois projetos de Catedrais idealizados para Belo Horizonte, Minas Gerais. A tese central é que a paisagem imaginada em torno destes projetos possui um poder de comunicação tão potente quanto o que se concretiza na materialidade dos edifícios e seus espaços circundantes. A fim de se verificar esta tese, foram consideradas algumas hipóteses: certas edificações podem ser objetos significantes que emanam determinados significados; tais significados relacionam-se aos imaginários e ideologias referentes a um determinado contexto social e histórico; a ideia de uma Catedral para Belo Horizonte advém das primeiras décadas do século XX; os dois projetos estudados – o primeiro das décadas de 1930 e 1940, de autoria de Clemens Holzmeister, não tendo sido edificado, e o outro dos anos 2000 e 2010, de Oscar Niemeyer, atualmente em construção – são ícones arquitetônicos e paisagísticos com propostas de implantação em locais de visibilidade na cidade. O desenvolvimento deste realizou um estudo multidisciplinar do estado da arte em paisagem, seguido do estudo dos dois projetos para a Catedral Cristo Rei com base, principalmente, em fontes primárias, muitas inéditas. A pesquisa permitiu compreender que ambos os projetos consistem em ícones arquitetônicos e urbanísticos, especialmente a partir dos imaginários dos diversos sujeitos envolvidos em suas concepções, capazes de expressar o poder imaterial de uma paisagem que quer comunicar um domínio religioso que pretende se reassumir espacialmente.

Palavras-chave: Paisagem. Catedral Cristo Rei. Imaginário. Ideologia. Ícone arquitetônico e urbanístico.

ABSTRACT

This research paper consists of a study of what has been called an imagined landscape, which means one that is read not only by the analysis of the material and concrete transformations, but also by the observer's gaze, his sensations and imaginaries, as well as by the dominant ideologies that build it. As a case study, this research focused on the landscape configured by two Cathedrals projects idealized for Belo Horizonte, Minas Gerais. The central thesis is that the imagined landscape around these projects has a power of communication as potent as the one that becomes visible in the materiality of the buildings and their surrounding spaces. In order to verify this thesis, some hypotheses were considered: certain buildings can signify objects that emanate certain meanings; such meanings are related to the imaginaries and ideologies referring to a certain social and historical context; the idea of a Cathedral for Belo Horizonte comes from the first decades of the twentieth century; the two projects - the first dated from the 1930s and 1940s, by Clemens Holzmeister, not being built, and the other from the years 2000 and 2010, by Oscar Niemeyer, currently under construction - are architectural and landscape icons to be built in places of visibility in the city. The development of this research carried out a multidisciplinary study of the state of the art in landscape, followed by the study of the two projects for the Cathedral of Christ the King, based mainly on primary sources, many of those still unpublished. The research allowed understanding that both projects consist of architectural and urbanistic icons, based especially on the imaginaries of the various subjects involved in their conceptions, which are capable of expressing the immaterial power of a landscape that wants to communicate a religious domain that intends to be reassumed spatially.

Keywords: Landscape. Cathedral of Christ the King. Imaginary. Ideology. Architectural and urban icon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Perugino, <i>A Aparição da Virgem a São Bernardo</i> , c.1490-4.	22
Figura 02: Giorgione, <i>A tempestade</i> , c.1508.	23
Figura 03: Claude Lorrain, <i>Paisagem com sacrifício a Apolo</i> , c.1622-3.	24
Figura 04: Esquema apresentando as relações que constituem a paisagem.	38
Figura 05: Basílica de São Apolinário em Classe, Ravena, c. 530 d.C.	54
Figura 06: Igreja beneditina de Murbach, Alsácia, c. 1160 d.C.	55
Figura 07: Sainte-Chapelle, Paris, 1248.	56
Figura 08: Matriz de Análise.	58
Figura 09: Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.	62
Figura 10: Praça do Cruzeiro na Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.	66
Figura 11: Localização dos templos religiosos católicos em Curral d’El-Rei e na Planta da Cidade de Minas.	68
Figura 12: Edifício do Cine Brasil: Ângelo Murgel, 1932.	73
Figura 13: Edifício Randrade: Luiz Pinto Coelho, 1941.	74
Figura 14: Vista de parte do Edifício Acaiaca (à esquerda) e dos dois blocos de apartamentos do Edifício Sulacap (à direita) a partir da Igreja São José, sem data.	75
Figura 15: Praça do Cruzeiro na Planta Geral de Bello Horizonte, 1928-29.	78
Figura 16: Perspectiva externa da Catedral Cristo Rei: Clemens Holzmeister, 1942.	83
Figura 17: Perspectiva interna da Catedral Cristo Rei: Clemens Holzmeister, 1942.	84
Figura 18: Vista dos edifícios Sulacap e Acaiaca (ao fundo, à esquerda), sem data.	90
Figura 19: Vista da Igreja São José (à direita), sem data.	91
Figura 20: Reasfaltamento da Av. do Contorno com Olegário Maciel, 08 jul. 1966.	93
Figura 21: Praça Carlos Chagas, fev. 1974.	94
Figura 22: Fotoinserção da silhueta do projeto de Holzmeister no atual entorno da Praça Milton Campos.	100
Figura 23: Localização das grandes obras no Vetor Norte de Belo Horizonte.	103
Figura 24: Fotoinserção da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.	113

Figura 25: Fotoinserção da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.	113
Figura 26: Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.	114
Figura 27: Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.	114
Figura 28: Mapa do entorno da Catedral Cristo Rei.	119
Figura 29: Planta do projeto da Catedral Cristo Rei, Praça das Famílias, 2016.	120
Figura 30: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista externa.	121
Figura 31: Praça das Famílias. Destaque para a conta do rosário com marcação dos nomes de doadores na paginação do piso.	122
Figura 32: Cartaz para a Campanha Faço Parte.	123
Figura 33: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista frontal.	124
Figura 34: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista interna da Tenda da Paz.	125
Figura 35: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Cripta Jesus Ressuscitado.	126
Figura 36: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista interna da Cripta Jesus Ressuscitado.	126
Figura 37: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Espaço expositivo da Rede Catedral de Cultura.	127
Figura 38: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Espaço de convivência da Rede Catedral de Cultura.	128
Figura 39: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Sala da Rede Catedral de Servidores.	129
Figura 40: Esquema comparativo dos projetos de Holzmeister (à esquerda) e de Niemeyer (à direita).	137
Figura 41: Esquema comparativo de alturas entre diversos ícones arquitetônicos.	139

SUMÁRIO

1. CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO 2: O ESTADO DA ARTE	16
2.1 DISCUTINDO A PAISAGEM COMO CONSTRUTO DO SUJEITO.....	16
2.2 A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM COMO CONSTRUTO DO COLETIVO	31
2.3 A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA ARQUITETURA	40
2.4 CARACTERÍSTICAS DE ÍCONES URBANÍSTICOS / PAISAGÍSTICOS	50
2.5 MATRIZ DE ANÁLISE	58
3. CAPÍTULO 3: A IDEIA DE UMA CATEDRAL PARA BELO HORIZONTE	60
3.1 BELO HORIZONTE ATÉ A DÉCADA DE 1940	60
3.2 O PROJETO HOLZMEISTER	77
3.3 BELO HORIZONTE NO SÉCULO XXI	101
3.4 O PROJETO NIEMEYER	106
4. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	136
REFERÊNCIAS	147
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO	151

1. CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

Este trabalho se faz a partir do estudo da paisagem, especialmente do que se pretende chamar de “paisagem imaginada”. Isto significa que a percepção da paisagem não se organiza apenas a partir de um olhar sobre causas e efeitos dos processos de transformação pela qual ela pode passar. Muito mais que isso, consiste em uma análise intrincada de uma rede de relações que são feitas pelo olhar do sujeito que observa, sente, idealiza e imagina a paisagem. Esta rede pode, quando conveniente, ser intencionalmente construída para configurar determinadas tramas espaciais de poder. Neste fazer, a arquitetura e o urbanismo, como disciplinas do espaço, podem operar ideologicamente, configurando paisagens com propósitos de se tornarem instrumentos de comunicação. Assim, este trabalho se voltou não apenas para a paisagem imaginada pelo sujeito, mas também para aquela que se constrói a partir de ideologias dominantes.

Para tanto, esta pesquisa debruçou-se sobre a idealização da construção de uma Catedral para Belo Horizonte, como ícone arquitetônico e paisagístico, com o propósito de demarcar, reafirmar e comunicar o poder da Igreja Católica na metrópole, ou seja, tornando-se comunicação de um poder que deseja se reassumir espacialmente. Abastecendo-se da força simbólica das catedrais na história das cidades, ainda presente no imaginário coletivo, a construção paisagística intencionada pela Arquidiocese de Belo Horizonte já acontece mesmo antes da própria construção dos edifícios. Numa operação prévia, configura-se primeiro esta paisagem imaginada, cujo poder de comunicação dos fins almejados por seus proponentes é tão potente quanto o daquela concretizada na materialidade dos edifícios e espaços circundantes. Esta é a tese central desta pesquisa, que o trabalho cuidou de investigar.

Para desenvolver esta tese, trabalhou-se com algumas hipóteses. A primeira é que edificações como as catedrais são objetos significantes construídos para emanar um determinado significado. A segunda consiste no fato de que estes significados alimentam-se e, ao mesmo tempo, procuram ativar imaginários e ideologias existentes conforme o contexto social e histórico estudado. A terceira diz respeito à noção de que a ideia de uma Catedral para Belo Horizonte não é algo que surgiu recentemente, mas que vem se desenvolvendo desde as primeiras décadas do século XX. A quarta, enfim, consiste no fato de que estes projetos são ícones arquitetônicos e urbanísticos que sempre estão no vetor de visibilidade do município.

No desenvolvimento deste trabalho, tomou-se como objeto de estudo os dois projetos de

construção de uma catedral para Belo Horizonte. O primeiro data das décadas de 1930 e 1940 e foi desenvolvido pelo arquiteto austríaco Clemens Holzmeister, a pedido do arcebispo à época, Dom Cabral. Este projeto não chegou a ser executado. O segundo, que data das últimas duas décadas, foi projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, por solicitação do atual arcebispo, Dom Walmor, e ainda encontra-se em construção. Com o desenvolvimento do trabalho, o que se verificou é que uma cidade que se constrói a partir de uma análise temporal sobrepõe-se à cidade espacial. O resultado dos dois projetos diz respeito a uma paisagem que comunica a heteronormatividade do sujeito e a alienação social.

Assim, ao longo do trabalho, foram realizados dois amálgamas que permitiram estas conclusões. O primeiro consiste em um amálgama temporal, através do qual foram relacionados os dois projetos para a Catedral Cristo Rei. O segundo, de ordem teórica, relacionou as questões do imaginário, da ideologia e da alienação ao processo de produção e experiência da paisagem a partir dos ícones arquitetônicos e urbanísticos. Ambas conexões puderam, em conjunto, auxiliar na compreensão de como se coloca sobre a cidade de Belo Horizonte a ideia desta “paisagem imaginada”, que não pode ser entendida apenas pelo concreto e material que já esteja assentado sobre o território.

Para a construção desta ideia de “paisagem imaginada”, foi realizado um estudo teórico que compreendeu um recorte do estado da arte em relação às questões da paisagem, o qual vem apresentado no segundo capítulo. Na primeira seção deste capítulo, é apresentada uma discussão da paisagem a partir do sujeito, trazendo-se o modo como a ideia foi se desenvolvendo na cultura ocidental, a partir de autores como Mumford (1982), Schama (1996), Simmel (2009), Cauquelin (2007), Collot (2012), Gombrich (2012) e Roger (2007). Na segunda seção, o estudo da paisagem a partir da construção do coletivo apresenta os conceitos de “imaginário” e “ideologia”, principalmente a partir de Silva (2014), Netto (2009) e Chauí (2004). Estes são amarrados às questões da construção da paisagem quando se apresenta, na terceira seção, um estudo semiológico sobre a arquitetura como “comunicação”, responsável pela transmissão de “sentidos” ao sujeito, a partir de determinados códigos, ligando-se este estudo às questões da “alienação”, “heteronomia” e “autonomia”. Esta seção é trabalhada, principalmente, a partir das obras de Eco (2013) e Castoriadis (1982). Da Semiologia, é retirado o conceito de “ícone”, o qual, alinhado às questões da Arquitetura e Urbanismo, é trabalhado ao longo da quarta seção. Nesta, são apresentados os ícones arquitetônicos e urbanísticos ao longo da história – especialmente a partir dos conceitos de

Hazan (2003) e das obras em história da arte e arquitetura de Gombrich (2013) e Pevsner (2002). Esta seção evidencia as linguagens simbólica e formal de edifícios religiosos católicos que, além de denotar a sua função religiosa, devem conotar fé e poder. Enfim, na última seção do segundo capítulo, é apresentada uma “Matriz de Análise”, a qual condensa os conceitos apresentados ao longo de todo o capítulo e organiza-os de modo a conectá-los com o estudo de caso dos projetos da Catedral Cristo Rei, que será realizado no terceiro capítulo.

Recuperando os conceitos revistos no capítulo dois, o terceiro desenvolve o entendimento dos projetos das Catedrais a partir da ideia de “paisagem imaginada”. Como a Catedral Cristo Rei é expressão arquitetônica a ser materializada, a partir de uma série de imaginários e ideologias que regem a tradição cristã há diversos séculos, a edificação consiste em um ícone arquitetônico e urbanístico portador de mensagens simbólicas historicamente construídas. Além dessas instâncias subscritas ao contexto religioso, a catedral apresenta também outros vieses ideológicos, advindos do contexto político, econômico, de planejamento urbano, em que se insere.

Na primeira seção do terceiro capítulo, é apresentada uma análise histórica da cidade de Belo Horizonte desde sua fundação até a década de 1940, período em que surge o projeto de Holzmeister. Em seguida, na segunda seção, é feita uma discussão sobre este projeto baseada, especialmente, em pesquisa arquivística. O contato com a documentação do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte foi de fundamental importância nesta etapa do processo, pois permitiu a descoberta deste projeto, pouco conhecido pelos meios acadêmicos até o momento. Além disso, permitiu que esta pesquisa apresentasse uma gama de documentos de inegável valor para a compreensão da participação dos diversos sujeitos e instituições ao longo do processo de desenvolvimento do projeto de Holzmeister, o que culminará em um entendimento sobre a leitura da paisagem belorizontina feita por estes sujeitos à época. Entre estes documentos, encontram-se: cópias de plantas e perspectivas ilustradas do projeto de Holzmeister para a Catedral Cristo Rei; Livro de Atas da Diretoria da Comissão Efetiva das Obras da Construção da Nova Catedral de Belo Horizonte; cartas trocadas entre figuras públicas importantes do período destacado; contratos e recibos ligados às empresas e escritórios relacionados ao projeto. Além disso, fotografias e artigos jornalísticos encontrados no Arquivo Público da Cidade, possibilitaram delinear imagetivamente, como se encontrava a paisagem de lugares citados nestes documentos da época. Com esta documentação em mãos, o trabalho enriqueceu-se consideravelmente, permitindo-se uma análise que abarca tanto a

instância in situ quanto a in visu da paisagem naquele período.

Continuando o terceiro capítulo, na terceira seção, são apresentadas questões pertinentes à Belo Horizonte do século XXI, o desenvolvimento da Região Metropolitana no sentido do Vetor Norte, e as questões da cidade como mercadoria dentro de um processo de planejamento estratégico. Em seguida, na última seção, é apresentado o projeto de Niemeyer. O trabalho de compreensão da paisagem para este projeto assenta-se em uma pesquisa que, em um primeiro momento, pauta-se em uma palestra e artigos escritos por Dom Walmor, falando sobre o projeto. Em seguida, são apresentadas falas de Oscar Niemeyer, bem como seu projeto, especialmente a partir das maquetes eletrônicas e imagens renderizadas apresentadas para veiculá-lo nos meios de comunicação. A discussão aqui diz respeito a como as inscrições psíquicas e sociais dos imaginários apresentam-se na inscrição tecnológica, que se faz a partir justamente destas imagens midiáticas. Por fim, foram realizadas trinta entrevistas semiestruturadas com diversos atores relacionados ao projeto de Niemeyer – técnicos, fiéis católicos e moradores locais, em sua grande maioria – a fim de se investigar certos aspectos dos imaginários destes em relação ao que vem a ser uma catedral. Na última parte do trabalho, enfim, são apresentadas as considerações conclusivas.

Na construção teórico-metodológica da pesquisa, buscou-se o aporte de autores de outras disciplinas, além da arquitetura e urbanismo, tais como a filosofia, a história, a arte, a sociologia, a comunicação e a geografia. Isto foi necessário porque a categoria da paisagem, que é central neste trabalho, não se circunscreve a um só olhar ou perspectiva, mas abre-se a uma necessária interdisciplinaridade de abordagens. Isso conferiu ao presente projeto de investigação uma riqueza de abordagens que permitiram não apenas contribuir para revelar a importância de se estudar as instâncias do imaginário e da ideologia na construção paisagística, como ampliar o olhar que se faz sobre a paisagem. O estudo de caso escolhido traz em si as possibilidades de enfrentamento desta tarefa pela importância simbólica, arquitetônica, urbanística e paisagística do ícone indicado.

Além disto, será interessante abordar uma construção paisagística apenas imaginada, pois desdobrar-se sobre a paisagem imaginada é estudar uma das camadas do processo de constituição da arquitetura e do urbanismo no mundo contemporâneo que, se não é nem mesmo constituinte das grades curriculares dos cursos, é deixado para ser tratado por outras ciências sociais, como se não fosse pertinente à constituição da cidade, ou como se a materialidade que conforma o urbano não adviesse, em grande parte, das instâncias do

imaginário e da ideologia.

2. CAPÍTULO 2: O ESTADO DA ARTE

Este capítulo pretende trazer um recorte do estado da arte do estudo da paisagem em diversos aspectos que, ao serem justapostos, irão conformar uma base teórica consistente para a análise que este trabalho pretende fazer. Deste modo, em um primeiro momento, será apresentada a paisagem a partir da construção do sujeito. Na segunda parte, a mesma surgirá em relação à construção coletiva, a partir de uma discussão centrada fundamentalmente nos conceitos de “imaginário” e “ideologia”; na terceira parte, serão apresentados outros conceitos fundamentais para o entendimento de como se faz a construção do sentido na arquitetura, dentre os quais: “código”, “ícone”, “autonomia”, “heteronomia” e “alienação”. Na quarta seção, será feita uma aproximação entre a questão do “ícone” e paisagem, apresentando os ícones arquitetônicos e urbanísticos na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Por fim, na quinta e última seção, será apresentada uma Matriz de Análise, a qual resume as questões apresentadas neste capítulo e as sistematiza para serem utilizadas no estudo de caso dos projetos para a Catedral Cristo Rei que serão apresentados no terceiro capítulo.

2.1 DISCUTINDO A PAISAGEM COMO CONSTRUTO DO SUJEITO

Totalidade, demarcação e continuidade como conformadores da ideia de paisagem

Ao procurar as origens da cidade, o homem sempre foi tentando encontrá-la em seus remanescentes físicos, nas estruturas permanentes, em ruínas. Entretanto, Mumford (1982) já alerta sobre a falsidade desse processo, pois as origens não estão necessariamente na materialidade, mas sim naquilo que precedeu a cidade: a aldeia, o acampamento, o esconderijo, a caverna “e antes de tudo isso, houve certa predisposição para a vida social que o homem compartilha, evidentemente, com diversas outras espécies animais” (MUMFORD, 1982, p. 11).

O homem do paleolítico era um ser errante, sem morada certa, em contato direto com a natureza – o homem era parte da natureza. Antes mesmo que ele construísse seus aldeamentos, foram seus mortos os primeiros a receberem uma morada permanente, com o costume de colocá-los em uma cova ou mesmo uma caverna. Ali, um montículo de pedras assinalava esses túmulos coletivos, os primeiros locais que constituíam marcos aos quais “provavelmente retornavam os vivos, a intervalos, a fim de comungar com os espíritos ancestrais ou de aplacá-los” (MUMFORD, 1982, p. 13).

Nessas cavernas, o homem paleolítico deixou provas de ocupação. Mumford (1982, p.13) constata que “[...] mais importante que a sua utilização para finalidades domésticas foi o papel que a caverna desempenhou na arte e no ritual”. Algumas dessas grutas parecem ter funcionado como centros de cerimônias e rituais diversos, onde a magia e a fantasia tomavam parte do cotidiano do homem, tornando-o um ser coletivo. As paredes desses espaços recebiam, principalmente, pinturas de animais e figuras humanas, consideradas arte de elevada maestria estética. Nesses primeiros períodos históricos, antes da constituição das cidades e dos estudos da arte e da estética como as entendemos no mundo ocidental – a estética a partir de sua relação com o sensível e o belo –, as primeiras representações ditas artísticas apresentam, então, um valor ritualístico e de culto fundamental para o ser humano.

Permitindo-nos um salto no curso da história, encontramos o homem medieval europeu, parte de uma sociedade estamental, de reduzida mobilidade social, de forma que ele se via, normalmente, atrelado às funções voltadas para o campesinato por toda sua vida. Durante vários anos, esse homem, salvo pequenas exceções (os nobres e o clero) trabalhava no campo, revolvendo a terra, acompanhava o crescimento periódico dos espécimes que plantava, colhia e estocava o que crescia. Para tanto, ele precisava intervir no espaço, não apenas ao abrir o campo para realizar o plantio, como também fazendo cercamentos para os animais, construindo pontes, silos, moinhos, edificando sua própria moradia.

Esse mesmo homem, contudo, tinha uma relação de pavor, de temor para com a natureza virgem e intocada que se estendia para além de seus campos, de seus domínios, de seu conhecimento. Na organização territorial, havia um primeiro plano espacial: o espaço da convivência, do trabalho, da labuta diária e do cotidiano marcado por tarefas específicas, o lugar do camponês. E havia os demais planos: espaços do desconhecido, do mítico, da lenda, do mistério e do inexplorado. Sobre essa questão, justifica Schama (1996, p.420):

No final da Idade Média, as encostas das altas montanhas figuravam, portanto, como uma região fronteira, coroada de nuvens, entre os universos físico e espiritual. A opção, necessariamente, era por esse último (a paisagem se tornando mais deslumbrante à medida que o indivíduo se aproximava da sublime desencarnação) – em parte, pelo menos, porque ninguém realizou de fato essa escalada.

Em 1336, um homem, com seu irmão e um séquito de servos, conforme se pode ler em suas cartas, decidiu fazer o que, como o próprio Schama (1996) afirma, já não era comum se praticar: enfrentar o desconhecido, não por motivos de sobrevivência, conquista ou batalhas,

mas pela simples curiosidade e o desejo de se aventurar. Francesco Petrarca galgou o Monte Ventoux, com seus 1912 metros de altitude, na companhia do irmão Gherardo, e, ao chegar ao topo, na primavera daquele ano, vislumbrou o mundo do alto. Em seus escritos, relata como o mundo se torna distante, quando assim visto, embora, ao mesmo tempo, o distante se torne próximo (BARTALINI, 2007).

De fato, a escalada do Ventoux representou, para Petrarca, uma tensão entre o esforço físico e o metafísico. Conforme Besse (2006b, p. 3) essa inquietação de Petrarca diz respeito ao fato de que “O monte Ventoux é [...], para Petrarca, o deserto onde ele vai, num primeiro momento, desenhar os caminhos e os desvios de seu tormento psíquico”.

Em suas cartas, ele afirma que, ao alcançar o monte, ele primeiro pensa em lugares celestiais, para depois se deter em sentimentos humanos, como a paixão e a saudade, até que pega o livro “Confissões” de Santo Agostinho “e abre-o ao acaso, como se consultasse um oráculo. E – *mirabile dictu* – lê o seguinte: ‘E os homens se maravilham com as altitudes das montanhas e as ondas imensas do mar e a vasta extensão dos rios [...]’” (SCHAMA, 1996, p. 422). No fim, Petrarca compreende que a contemplação a partir do cume não irá conduzi-lo ao êxtase esperado, nem a qualquer solução para sua acídia¹. A ascensão da montanha não pode, por fim, traduzir-se em exercício espiritual, mas apenas em esforço físico (BESSE, 2006b).

Na verdade, o relato de Petrarca representa o grande dilema do homem dessa primeira geração renascentista, como coloca Schama (1996, p. 422): “a problemática relação entre o conhecimento empírico e a introspecção devota”. Isso significa que havia um temor de que a contemplação tão vasta do mundo exterior pudesse revelar verdades interiores essenciais do homem. E foi diante dessa dicotomia, com o registro em suas cartas sobre sua aventura, que Petrarca, assentado entre os grandes nomes dos homens que insuflaram o espírito renascentista, instaurou “o marco inicial do olhar moderno sobre a paisagem” (BARTALINI, 2007).

De fato, a paisagem não se constrói, em consciência, pela percepção de pormenores da natureza, ou de elementos apartados uns dos outros. O homem do paleolítico, antes mesmo do

¹ Besse (2006b) afirma que o termo “acídia” aparece no *Secretum*, livro escrito por Petrarca, consistindo [n]o efeito de uma incapacidade de querer, de uma indolência ou de uma preguiça que o impedem de prolongar sua vontade em verdadeira ação. A acídia seria o sentimento de tristeza própria daquele que sabe muito bem o que tem que fazer [...], mas que, no entanto, não faz nada de decisivo para sair dessa situação (p. 4).

desenvolvimento das pequenas cidades neolíticas, tinha plena consciência dos elementos da natureza tomados a parte: sabiam onde encontrar uma fonte cristalina de água ou mesmo identificar um sólido monte de terra por onde já houvesse passado (MUMFORD, 1982). Nada disso, entretanto, constitui-se em experiência da paisagem.

Como afirma Simmel (2009, p. 5): “A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto – só isso é a paisagem”. Ou seja, a paisagem só se vislumbra, se dá a conhecer, em sua totalidade, de modo que a natureza é considerada, para Simmel, a unidade de um todo, um algo não-fracionável. E essa totalidade só pode ser percebida a partir de um afastamento do homem em relação à natureza. Em complemento às definições da totalidade, Simmel (2009, p. 8) nos diz que:

[...] a paisagem só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em geral arrancada à unicidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo, se reabre então, por assim dizer, de per si à vida universal, acolhendo o ilimitado nos seus limites inviolados.

O que se estabelece nessa passagem é uma outra questão necessária para que haja a experiência estética da paisagem. Não basta haver a compreensão da totalidade estabelecida entre os elementos da natureza, elementos construídos pelo homem e o próprio homem. Deve haver, além disso, uma demarcação ou delimitação de uma parte dessa unicidade, gerando esse “produto particular” que irá “acolher o ilimitado”. Nas palavras de Anne Cauquelin (2007, p. 138, grifo nosso): “Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que *só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto*”.

É a metáfora da janela utilizada pela autora: o enquadramento realizado pela moldura da janela organiza os planos, “o limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal” (CAUQUELIN, 2007, p. 137). E assim, a infinitude à qual corresponde a natureza torna-se finitude, adquire limites, para permitir a experiência da paisagem. Essa experiência, contudo, não acaba no fragmento delimitado, pois a presença daquele que “olha” permite que a paisagem seja completada, de forma que “[...] a paisagem ‘continua’ atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito” (CAUQUELIN, 2007, p. 140). Ou seja, acontece, como coloca Simmel (2009), que, ao se definir um fragmento de paisagem, consegue-se conectá-lo à infinitude da natureza, de forma que o ilimitado é

acolhido em seus limites inviolados. Totalidade e demarcação tornam-se, assim, complementares no processo de construção da paisagem.

A paisagem é, de outra forma, uma experiência estética, que se faz através do ato do “olhar”, da percepção e do percurso que geram o experimentar sinestésico, feito não apenas através do “ver” (recolher informações visuais), mas também do pisar, do exalar, do tocar, do inspirar, do sentir o espaço que se lhe é dado. Como afirma Serrão (2014, p. 26) “a paisagem não é natureza (em si) nem o homem (para si), mas o ponto de encontro de homem e natureza”.

Michel Collot (2012), ao tratar da percepção das paisagens, faz uma análise pontuando essas questões de uma forma bastante didática. Partindo de dois conceitos do vocábulo “paisagem”, ele estabelece três elementos essenciais que destacam as principais características do que chama de “organização perceptiva”, a qual dá sentido aos dados sensoriais, de forma a transformar a “entidade espacial” em “espaço percebido”.

O primeiro elemento é o “ponto de vista” através do qual a paisagem é examinada, o que justifica a necessidade de se constituir um sujeito para que ela exista. Nesse ponto, Collot (2012, p.12, grifo do autor) conversa com Simmel (2009) e Serrão (2014), especialmente ao dizer que

[...] essa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo envolve duplo sentido: enquanto *horizonte*, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo *consciência de...*, o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo.

O autor deixa bem claro que a paisagem não pode se construir através de uma relação de exterioridade, mas sim através de uma experiência inseparável entre sujeito e objeto.

O segundo elemento é a “parte”, ou seja, a delimitação da paisagem pela moldura da janela, pela eleição de um fragmento da natureza. Essa parte acaba por se manifestar de duas formas às quais o autor chama de “horizontes externos” e “horizontes internos”. A primeira consiste na linha a partir da qual o sujeito nada mais consegue ver e a segunda, nas partes invisíveis no interior do campo visual desse sujeito. Entretanto, esses horizontes são sempre preenchidos pela percepção, pois esta não se limita aos dados sensoriais, mas sim completa as lacunas (COLLOT, 2012).

O terceiro elemento, enfim, é o “conjunto”, a questão da unicidade presente tanto – e mais

uma vez – em Simmel (2009) quanto em Cauquelin (2007). O autor, assim como os autores supracitados, deixa antever que a paisagem, por ser um fragmento, torna-se uma “totalidade coerente” e “essa delimitação e essa convergência preparam a paisagem para se tornar quadro” (COLLOT, 2012, p.16).

Em razão desses fatores definidores da experiência paisagística é que se pode afirmar que a paisagem é um construto que só começou a se efetivar de fato, no mundo ocidental, na Europa do século XVI. Esse é o momento em que o homem, assim como Petrarca ao subir o monte, consegue tomar distância, começa a “esvaziar o conteúdo religioso da natureza para, em seguida, organizar os elementos naturais do lugar, tornados autônomos em sua laicização, em grupos unificados de acordo com critérios estéticos” (LEITE, 2014, p. 1).

É, então, a partir da arte que se desenvolve o senso estético da paisagem. Este se vale não apenas do novo momento que se instaurava na sociedade, na cultura e na filosofia dessa época, mas também nas técnicas da perspectiva que foram surgindo, a partir do desenvolvimento da ciência, e tomaram forma na própria pintura, a qual passou a apresentar esse olhar laicizado sobre a natureza de que nos fala Leite (2014).

A Figura 01 apresenta a obra “A Aparição da Virgem a São Bernardo” de Perugino (1446-1523), datada do fim do século XV. Em sua obra, Perugino, artista que sabia muito bem como obter profundidade e que já incorporara a técnica do “sfumato” (GOMBRICH, 2013), coloca, ao fundo, enquadrada por um arco, uma paisagem montanhosa que, de modo algum, e apesar dos detalhes com que se apresenta, consiste na temática da cena. A paisagem é utilizada apenas para composição do espaço pictórico, de modo que as formas humanas tomam a maior parte da tela. Interessante assinalar que a técnica do *sfumato* consistia de deixar com que os traços e contornos não fossem firmes, e que as cores se suavizassem, a fim de que uma forma se mesclasse com a outra, parecendo dissipar-se em sombras. Ficava, então, por conta da imaginação do observador da obra a função de preencher as lacunas entre as figuras, assim como em Cauquelin (2007), há uma continuidade da paisagem para além da moldura da janela, a qual é concebida pelo observador.

Figura 01: Perugino, *A Aparição da Virgem a São Bernardo*, c.1490-4.



Fonte: GOMBRICH (2013, figura 202).

Na Figura 02, “A tempestade” de Giorgione (1478?-1510), do início do século seguinte, as formas humanas estão situadas na própria paisagem, envolvidas nesse espaço, e já tomam uma proporção menor do espaço da tela, dando mais presença aos elementos paisagísticos, se comparada com a obra anterior. Sobre essa obra, afirma Gombrich (2013, p. 250, grifo nosso):

Figura 02: Giorgione, A tempestade, c.1508.



Fonte: GOMBRICH (2013, figura 209).

a coesão do conjunto é dada simplesmente pela luz e o ar que permeiam todo o quadro. É a luz funesta de um relâmpago – e pela primeira vez, ao que consta, *a paisagem diante da qual os atores se movem não é apenas fundo*; constitui, por si mesma, o verdadeiro tema do quadro. A Figura 03, por sua vez, apresenta uma obra de Claude Lorraine (1600-82), “Paisagem com sacrifício a Apolo”, do século XVII. Claude, também conhecido como Cláudio de Lorena, por ser um francês italianizado, está ligado, na história da arte, a nomes como Nicolas Poussin e às tradições de

Figura 03: Claude Lorrain, Paisagem com sacrifício a Apolo, c.1622-3.



Fonte: GOMBRICH (2013, figura 255).

um programa “acadêmico” ainda no período Barroco. Como estudioso das paisagens da *campagna*² romana e interessado nas representações de elementos naturais, ele foi o primeiro pintor a “chamar a atenção do público para a beleza sublime da natureza [...]” (GOMBRICH, 2013, p. 302). A figura humana, nesse caso, aparece como elemento compositivo da cena, uma guinada significativa em relação ao que acontece nas outras obras, em que, como já dito, a paisagem que consistia no elemento de composição para a representação das figuras humanas e das cenas religiosas.

No caso da obra de Claude Lorrain, fica visível como a experiência paisagística é perceptiva e

² “[...] as planícies e colinas ao redor de Roma, com seus lindos matizes e lembranças majestosas do passado glorioso” (GOMBRICH, 2013, p. 302).

sinestésica. Perceptiva, pois necessita da presença de um sujeito que compreenda a sua finitude, abarcada em um trecho selecionado, e represente essa finitude espaço-temporal – sabemos que a edificação à esquerda e as árvores à direita continuam para além das bordas da tela, assim como compreendemos que essa representação se dá em um tempo específico, de vivência do pintor, e que as edificações representadas podem se alterar com o passar dos séculos, as vestimentas das pessoas não são mais as mesmas, entre outras divagações. Sinestésica porque a própria experiência de se ver a tela permite ao observador não apenas olhar, mas também sentir o movimento dos animais e das figuras humanas – quando se observam as pinceladas que sugerem tal movimento –, a temperatura, clima e o horário do dia em que se encontra a cidade – ao cintilarem aos olhos as cores que abarcam o céu, as nuvens e toda a composição paisagística –, entre outras questões que remetem a todos os sentidos. Além disso, o próprio pintor é influenciado por essas sensações ao realizar sua obra – pois não está ele também envolvido pela paisagem no ato de observá-la e riscá-la no papel, tomar dela notas, para depois realizar seu trabalho no ateliê? –, de forma que é através dessa influência que ele consegue perpassá-las ao observador.

Ainda é preciso ressaltar, em relação à obra de Claude Lorrain, como que esta remete à supracitada unicidade entre a paisagem e o homem, de forma que o homem e aquilo que ele construiu fazem parte da paisagem, não podem se apartar dela. Mais que isso, como afirma Simmel (2009, p. 17, grifo nosso):

Quando a unidade da existência natural se esforça, como acontece diante da paisagem, por nos enredar em si, revela-se como duplamente *errónea a cisão entre um eu que vê e um eu que sente*. Como seres humanos integrais, estamos perante a *paisagem, natural ou artística*, e o acto que para nós a suscita é, de forma imediata, contemplativo e afectivo [...]. Artista é tão-só aquele que realiza este *acto plasmador do ver e do sentir* com tal limpidez e força que absorve integralmente em si o material fornecido pela natureza e o recria como que a partir de si [...].

Corroborar-se, assim, o fato fundador da paisagem, para o homem ocidental, que consiste em um duplo ato: não basta apenas galgar os montes mais altos para abarcar o máximo possível de distância territorial com o olhar. É preciso, além de “ver”, a operação estética do “sentir”, a qual é capaz de modificar o homem em sua experiência. Se Petrarca tivesse ficado atrelado apenas à observação dos elementos que lhe foram expostos a partir do topo do Ventoux, coletando informações visuais, não teria vivido uma experiência paisagística. O fato, contudo, de sua sensibilidade para com a Itália que ele vislumbrou ter modificado sua percepção da vida e sua obra – ao ponto que se afirma que “tracionado por forças tão opostas [a natureza

distante que se aproxima e o humano próximo que se afasta de si mesmo], [Petrarca] pôs-se a refletir sobre a vida e tomou o caminho de volta sem proferir uma só palavra” (BARTALINI, 2007) – esse fato é que faz com que a escalada do Ventoux represente uma experiência estética da paisagem. Estética porque envolve presença estética, uma relação especial dos sentidos com os objetos, pois “Quando realmente vemos uma paisagem, e já não a soma de objetos [sic] naturais, temos uma obra de arte in statu nascendi” (SIMMEL, 2007, p. 11).

A paisagem como experiência perceptiva

Ao tratar das questões da percepção da paisagem, Michel Collot (2012) considera que há três sistemas organizadores desta: a visão (ou o subconsciente), a existência (ou o pré-consciente) e o inconsciente. Interessante observar que, apesar de todos esses sistemas dizerem respeito ao sujeito, é o terceiro sistema, o do inconsciente, aquele que mais diz respeito, também, ao coletivo. Portanto, em um primeiro momento, é necessário tomar apenas os dois primeiros sistemas, a fim de se falar da presença do sujeito na construção da paisagem para, em seguida, tratar da presença do coletivo na percepção da mesma³.

Neste primeiro momento, a percepção paisagística se faz pelo visual, que Collot (2012, p. 17) chama de “uma primeira forma de organização simbólica”. Entretanto, a visão, especialmente se considerado o seu conceito em um viés psicofisiológico⁴, não se limita tão somente a organizar as coisas, mas também a interpretar o que é dado. Para que essa interpretação torne-se mensagem, é necessário que ocorram alguns processos: a “seleção” concerne ao horizonte como definidor de limite ao caos sensorial – o fragmento de paisagem, presente na metáfora da janela de Cauquelin (2007); a “antecipação presumível” consiste na capacidade da visão de complementar os prolongamentos invisíveis do objeto – a questão da continuidade, também metaforizada por Cauquelin (2007); e a “relação” diz respeito à interpretação que se faz do objeto com base no contexto em que ele se insere.

Entretanto, continua o autor, a percepção não se faz apenas através do olho, mas também aponta para uma fenomenologia, pois “O território perceptivo é vivido como um

³ Nesse momento do texto, procura-se clarificar a relação do sujeito com a paisagem. A questão do coletivo será abordada mais à frente, em que serão tratadas as questões do imaginário e da ideologia como conformadores de um modo sociocultural de percepção paisagística, em relação à percepção individual.

⁴ Estudo científico das relações entre a atividade fisiológica e o psiquismo (HOLANDA, 1996). Em Collot (2012), a psicofisiologia diz respeito ao nível da visão, ou do subconsciente, de forma que ele imprime ao conceito fisiológico da visão valores e questões psíquicos.

prolongamento do próprio corpo” (COLLOT, 2012, p. 21). Esse espaço perceptivo, segundo o autor, e seguindo a teoria de Von Uexkül, exibe-se em três traços: espaço imediato, a menos de meio metro do sujeito; espaço profundo, entre meio metro e cerca de oito quilômetros; e espaço distante, além de oito quilômetros. A paisagem encontra-se na segunda zona, a qual, além de estar ao alcance do olhar de forma mais ideal, encontra-se à disposição do corpo, que consegue, aí, de certa forma, estabelecer distâncias, escalas, altitudes, posições, ou seja, toda uma sorte de características espaciais que conformam, ao mesmo tempo, uma significação de tempo – as relações de distância e escala permitem o cálculo do tempo para se alcançar determinado ponto na paisagem, e as relações de forma, tamanho, materialidade dos elementos da paisagem permite que se valide a época à qual remanescem. Essas noções do espaço-tempo, por sua vez, configuram as próprias experiências humanas, que se fazem nessa sinestesia da interação e percepção do espaço. Como disserta Besse (2006a, p.100, grifo nosso) em seu texto sobre a filosofia segundo Péguy,

A paisagem [...] não é acumulação de memórias, depósito de signos, patrimônio constituído, nostálgicamente consultável. Ela é evento, ela é passagem, incompleta, da vida. [...] Paisagem-evento, ela se abre a partir do ponto sensível do presente, na confluência exata de uma *duração pessoal de tempo e do aparecer das coisas nesse instante*. [...] toda paisagem apresenta uma espécie de velocidade própria, que corresponde à forma do *encontro entre o que chega e a sensibilidade que para ali se transporta*.

Os termos destacados no trecho escolhido apresentam claramente a necessidade da presença do sujeito para que haja paisagem. Como o espaço da percepção que se constitui, esta existe a partir de uma “duração pessoal”, se faz no tempo perceptivo do sujeito, e do “aparecer das coisas nesse instante”, o que depende tanto do olhar do observador, quanto de seu deslocamento sinestésico pelo espaço, atos que, reafirmando, ao trabalharem em conjunto, permitem a experiência paisagística do sujeito.

A paisagem, assim, tal qual na filosofia de Péguy, só se faz através do mergulho do sujeito nas dobras das coisas, e não apenas pela visão de sobrevôo. Ela existe como uma zona em que entram em contato o mundo – o objeto – e a consciência – o sujeito. De certa forma, então, o conceito da experiência paisagística vai de encontro à própria suposta sensibilidade paisagística moderna, cuja busca incide sobre um ponto de visão do alto, que emana de uma suposta ordem do mundo, distanciando sujeito e natureza e procurando organizar um lugar que possa ser abarcado de um único golpe de vista. A verdadeira experiência da paisagem, contudo, existe como ponto de vista não estável, que se modifica com o percurso, com a

ativação dos sentidos, com a organização perceptiva (BESSE, 2006a). Não é do alto que se alcança a “dimensão verdadeira das coisas”, mas sim embaixo, através da experiência espaço-temporal, que permite que o sujeito se faça parte da natureza, mais uma vez abrangendo os princípios da totalidade e da continuidade já discutidos anteriormente.

A paisagem como artealização

Constatou-se, até aqui, que a paisagem se faz através da percepção do sujeito, o qual, nesse processo, torna-se a própria natureza que ele observa, ou seja, sujeito e objeto se fundem em uma unidade, à qual pertence também o fragmento de natureza que se elencou sensorialmente para construir a experiência paisagística. É necessário, ademais da questão perceptiva, compreender como a operação artística influi sobre a paisagem e, por conseguinte, sobre a própria experiência perceptiva do sujeito.

Roger (2007, p. 18, tradução nossa) cita a conhecida frase de Oscar Wilde: “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”⁵ para se referir ao que ele chama de revolução copernicana da estética. Segundo o autor, os valores estéticos da natureza transformam-se, ao longo da história, conforme as representações que a arte faz dela: “As coisas são como as vemos, e a receptividade assim como a forma de nossa visão dependem das artes que nos influenciaram”⁶ (ROGER, 2007, p. 19, tradução nossa). Dessa forma, ele cita como exemplo a neblina londrina, que surge na pintura de Turner⁷ (1775-1851) e seus contemporâneos, em paisagens que eram trabalhadas com efeitos pictóricos que as tornavam mais dramáticas e impactantes, expressando o lado romântico e sublime da natureza, agigantando-a perante a pequenez humana, em pleno contexto da Revolução Industrial, agigantando. Só a partir do momento em que essa neblina é representada pictoricamente pela arte, ela se torna algo real na percepção dos londrinos, de modo que, antes disso, ninguém a enxergava como componente da paisagem.

Outro exemplo que condiz com a frase de Oscar Wilde é representado pela concepção dos jardins pitorescos ingleses dos séculos XVIII e XIX. “Pitoresco” advém do inglês “*picture*”,

⁵“La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida”.

⁶“Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros”.

⁷ Pintor inglês da passagem do século XVIII para o XIX, que escolheu a paisagem como grande tema de suas obras. Obcecado pela questão da tradição, buscava igualar suas pinturas às de Claude Lorrain (1600-82). (GOMBRICH, 2013).

pois esses jardins tomavam como fonte as obras pictóricas de artistas franceses do século XVII, como Claude Lorrain (do qual um dos quadros já foi apresentado na Figura 03), Nicolas Poussin e Gaspard Dughet, cujas obras eram adquiridas pelos viajantes ingleses que realizavam o *Grand Tour* – viagem em voga à época para os intelectuais e estudantes pelos interiores da Europa Ocidental, a fim de conhecerem as ruínas e campos romanos, principalmente. Nos jardins ingleses, apareciam, assim, referências a um campo idealizado, bucólico, que apresentava elementos arcaicos, representativos de um heroico passado nunca vivido pela Inglaterra, que remetia, na verdade, a um desejado futuro (PANZINI, 2013). Ou seja, a concepção de espaços da paisagem inglesa foi intuída com base em obras pictóricas realizadas um século antes. Havia, inclusive, o costume de se utilizar do artifício conhecido como “espelho de Claude”, que consistia da utilização de um espelho que pudesse refletir e emoldurar um trecho de paisagem, a fim de se verificar o quão parecido com uma obra do pintor ficaria aquele espaço, se trabalhado conforme as premissas da época.

Diante dessas colocações, Roger (2007) apresenta duas modalidades de operação artística que concernem também à experiência estética do lugar – à sua artealização, processo através do qual se torna paisagem. A primeira é *in situ*; a segunda, *in visu*. A primeira é direta, consiste naquilo que se vê: a morfologia, as formas vegetais, as operações que a arquitetura, o urbanismo e a engenharia, entre outras disciplinas, realizam sobre a natureza. Ou seja, é uma operação paisagística ao agregar espaço e homem, natureza e cultura em uma totalidade concreta e sensorial – o espaço percebido de Collot (2012).

O que aparece aqui de novo é a operação *in visu*. Esta não diz respeito às coisas concretas ou que podem ser percebidas apenas pelos sentidos do sujeito. A artealização *in visu* é indireta, imaterial em sua essência, e diz respeito ao terceiro sistema organizador da percepção da paisagem, conforme as constatações de Collot, exposto no seguinte trecho de seu texto: “A organização perceptiva do espaço carrega a marca de uma *história*, que é a das primeiras relações do sujeito com seus ‘objetos’” (COLLOT, 2012, p. 24, grifo nosso). Ou ainda quando diz que “A paisagem é uma interface entre *espaço objetivo e subjetivo*: sua percepção põe em jogo, ao mesmo tempo, o reconhecimento de propriedades objetivas e a projeção de significações subjetivas” (COLLOT, 2012, p. 28, grifo nosso). Desse modo, a artealização *in visu* consiste em como todo o arcabouço da história pessoal do sujeito, bem como suas experiências, motivações, sentimentos e emoções influenciam e modificam o modo como ele percebe a paisagem. Mais que isso, o *in visu* está ligado também a questões externas ao

sujeito, tais como a influência da própria arte pré-existente, da literatura, da publicidade, da mídia, das leis, entre outros, questões do coletivo que serão tratadas a seguir.

2.2 A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM COMO CONSTRUTO DO COLETIVO

Até aqui, tratou-se da paisagem como uma construção do sujeito, a partir de seu olhar, sua percepção sensorial, do contato do corpo com a natureza, o que constrói o senso estético paisagístico. No entanto, a experiência paisagística não se faz apenas através do sujeito. Ela é uma construção entre o sujeito e o coletivo, ou seja, entre o modo como as percepções individuais constroem uma percepção coletiva e, ao mesmo tempo, como esta influencia naquelas. Para compreender essa construção coletiva, é preciso entender a dimensão do imaginário e a influência da ideologia sobre a experiência da paisagem.

O imaginário e a paisagem

A experiência perceptiva da paisagem consiste, em um primeiro momento, no ato inaugural daquele distanciamento entre o homem e natureza que se tratou ao falar da escalada de Petrarca. Para que a natureza se transforme em paisagem, é preciso um recuo e um estranhamento do olhar que permitam que aquela seja reapropriada por quem a contempla, tornando-se, assim, objeto de uma operação estetizante. Esse sujeito, apesar de estar fora da natureza, apropria-se dela nesse processo, reordenando-a e representando-a conforme seu olhar (PESAVENTO, 2004).

Contudo, não é apenas o olhar do sujeito que reordena a natureza. Há também todo um quadro de referências prévias inerentes a ele, as quais estão presentes nessa reconstrução do mundo através do aspecto imaginário (PESAVENTO, 2004). Quando se falou da pintura paisagística de Claude Lorrain (Figura 03), em um primeiro momento, tratou-se apenas dos aspectos perceptivos e sinestésicos que ela encerra. Apesar disso, é necessário lembrar o que Pesavento (2004, p. 3) coloca em seu texto:

Há um outro lado da produção paisagística que é o da idealização, onde o pintor recompõe em seu atelier, em trabalho de rememoração, aquilo que viu e do qual registrou esboços gráficos. Nesta produção idealizada, em trabalho de memória e recriação, o pintor se vale de outras referências, valores e signos que guiam sua percepção, mas que estão ausentes do horizonte do seu olhar.

A natureza, então, ao ser artealizada como paisagem, não condiz plenamente ao real abarcado pelo olhar do sujeito e ao sensorial identificado em sua percepção. Ela é mais que isso, ela é uma invenção que apresenta distintos níveis de aproximação com o real.

Dessa forma, toda percepção apresenta também um processo de reconhecimento e seleção de elementos, a qual constrói a paisagem como um símbolo, sendo que, em todo símbolo, subsiste um componente imaginário. Silva (2014) apresenta o imaginário a partir de três inscrições ou registros: a inscrição psíquica, a inscrição social e a inscrição tecnológica.

A primeira aparece já no terceiro sistema organizador da percepção da paisagem, segundo Collot (2012): o do inconsciente, supracitado anteriormente a partir da “projeção de significações subjetivas sobre a objetividade do olhar”. Diz respeito a situações em que os sentimentos como a raiva, o medo, a solidariedade ou a ilusão dominam a percepção individual de um espaço, gerando ali uma situação em que a coletividade se encontra no limiar de alterar suas impressões, fazendo emergir novas realidades sociais. O que se verifica, então é que a emoção não se distancia da razão. Pelo contrário, as emoções são construtoras da racionalidade e, assim, deformadoras da realidade (SILVA, 2014).

A segunda inscrição diz respeito aos imaginários consistirem de construções coletivas, isto é, eles ultrapassam os limites da inscrição psíquica do sujeito e se tornam pressupostos de uma representação social. Silva (2014, p. 40) apresenta muito bem essa questão no seguinte trecho:

Os imaginários se relacionam com visões grupais que afetam e contagiam seus membros, e provêm de muitas experiências de mediação: as mitologias, a literatura, a arte, as ciências, as tecnologias ou a mídia, todas elas fontes enlaçadas pela História e pelas histórias locais de cada comunidade e dos grupos que as formam [...].

A inscrição social, então, incide sobre a artealização *in visu*, conforme as colocações de Roger (2007), ou seja, é uma construção em rede da realidade social, através da propagação coletiva da psíquica individual, originando o imaginário social.

A terceira inscrição, por sua vez, versa sobre as técnicas dominantes, utilizadas por cada sociedade em uma época, a fim de materializar os imaginários coletivos construídos socialmente. O que significa que a inscrição tecnológica é a materialização daquilo que foi elencado pelas psíquicas pessoais como constituintes da paisagem para, em seguida, tornar-se inscrição social. No mundo contemporâneo, as associações em rede do mundo virtual consistem em um dos principais meios propagadores de imaginários, assim como o foram, anteriormente, a fotografia, o rádio, a televisão, entre outros (SILVA, 2014). Assim sendo, essa inscrição remete fortemente à artealização *in situ*, pois representa a concretização da segunda inscrição – *in visu* – através da materialidade técnica.

A partir da compreensão de suas três inscrições, o imaginário para a paisagem consiste, então, em uma camada a complementar a percepção do sujeito – psicofisiologia e fenomenologia – e a experiência estética – totalidade, fragmentação e continuidade – como construtoras de seu conceito. De fato, ele parte do sujeito, de sua consciência não organizada, não racionalizada, volúvel, para se registrar, através de múltiplos pontos de vista, no coletivo – o sujeito multiplicado – e, por fim, na paisagem em si – que, nesse momento, não é mais apenas objeto, ou, mais que isso, uma relação entre o objeto e o sujeito, mas, em um terceiro momento, uma confluência entre o objeto primeiro, o sujeito já integrado a este e o próprio coletivo que se manifesta nos outros dois. Temos aí, então, o surgimento de um objeto novo, fruto dessa relação entre elementos reais, objetivos, e o subjetivo (NETTO, 2009).

A manifestação do imaginário na sociedade se faz através do simbólico, muitas vezes presente no espaço através de símbolos concretos, tais como: nomes de lugares, nomes de objetos, boatos. Essas incidências do imaginário sobre o social são o que Silva (2014) chama de “fantasmas urbanos”. Tomando emprestadas algumas definições e explanações sobre o que seria o fantasma, o autor chega a Freud, quem afirma que os fantasmas são sempre inconscientes, ou seja, fazem parte, mais uma vez reiterando, do terceiro sistema de Collot (2012). Quando se fala, então, da cor que caracteriza uma cidade, do cheiro que descreve uma rua, de certa região ser mais masculina ou feminina, quando se trata de acontecimentos históricos marcantes para uma cidade, tudo isso diz respeito aos fantasmas que se associam constantemente àquele contexto espaço-temporal (SILVA, 2014).

Com base nessas operações dos imaginários sobre a paisagem, o que se observa é a ascensão de um espaço urbano desmaterializado. O urbano excede os conceitos de cidade, e inclui também as próprias percepções imaginárias que se faz desta. Os imaginários são, precisamente, um modo de ser cidadão, ou seja, de construir a cidade. Assim, uma cidade do tempo – esta que vai variando a partir das experiências perceptivas e imaginárias de seus cidadãos – vai se sobrepondo à cidade do espaço, produto daquela. Essa é, então, a cidade imaginada, a qual, podendo ser entendida como uma espécie de patrimônio imaterial, predeline o uso da cidade física (SILVA, 2014).

Wunenberger (2003) irá trazer, em seu texto, três funções principais do imaginário para o sujeito e para o coletivo. O primeiro objetivo é o estético-lúdico, que se reflete tanto nos jogos, quanto no divertimento e nas artes. O autor fala do imaginário infantil, que irá tomar forma a partir do momento em que o ato de brincar se torna um “como se”, de modo que os

brinquedos são artefatos realistas que imitam o conteúdo dos jogos. O divertimento é a brincadeira transplantada para o mundo adulto, pois o homem, ao crescer, ainda necessita de momentos lúdicos, de lazer e descanso. Nesse caso, Wunenberger coloca a televisão como principal fonte dos imaginários cotidianos, ao apresentar novelas, lutas e competições esportivas, resultados de loterias e grandes eventos musicais. Em seguida, nas artes, o autor fala da necessidade do homem de fabricar imagens e dar corpo a um imaginário textual e visual, gerando uma fruição do prazer que essas representações atestam.

O segundo objetivo apresentado é o cognitivo. O imaginário presente em um mito serve para preencher as lacunas do saber racional. “A busca da verdade sobre a origem do mundo (cosmogonia), sobre a alma, sobre a morte etc., só pode gerar relatos monológicos, transmitidos pela tradição, que sem dúvida mentem [...], mas nos restituem de maneira indireta, analógica, uma verdade parcial” (WUNENBERGER, 2003, p. 59). Assim, o relato mítico consiste em um caminho de aproximação para com a realidade que não pode ser explicada racionalmente, e que ganha contornos de realidade apenas ao tomar posse da analogia e do simbólico (WUNENBERGER, 2013).

Por fim, o terceiro objetivo do imaginário – aquele que mais interessa para os fins dessa pesquisa – é o objetivo instituinte prático. Através deste, o imaginário ultrapassa os limites do pensamento e da sensibilidade e alcança as ações sociais. É este que irá possibilitar aos homens agirem socialmente, a respeitarem as autoridades, leis e normas vigentes. Para o autor, nesse caso, o imaginário remonta ao mito fundador das cidades, que vai apresentar uma violência inaugural – como a luta de Rômulo e Remo para a fundação de Roma – a qual

leva a compreender que a paz civil, inerente ao projeto urbano, só pode ser obtida ao preço de uma violência nova [...]. Sem dúvida, esta última põe fim à violência exógena, mas ao preço de uma nova violência, a da própria urbanidade [...]. Para verdadeiramente unir-se, os habitantes de uma cidade são condenados a produzir uma identidade, uma comunidade [...] (WUNENBERGER, 2013, p. 64-65).

Ou seja, esses relatos míticos instauram a necessidade da criação de uma paz social que só se justifica diante da presença de um poder que possa assegurá-la. E será através desse mesmo imaginário que irão se constituir as ações dos corpos sociais que se nutrirão de expectativas, esperança e desejo de contestação diante das realidades instituídas (WUNENBERGER, 2013).

Através das instâncias e objetivos do imaginário aqui apresentados, entende-se que o espaço

só se faz paisagem através de uma “prática” de si mesmo, ou seja, da presença do sujeito. É nesse sentido que Netto (2009) apresenta duas formas de distinção desta: a primeira seria a prática física e a segunda a prática imaginária. A primeira se faz pelo contato direto entre o corpo do homem e o espaço; a segunda relaciona-se ao imaginário deste. Ademais, afirma o autor, “Este conceito de imaginário [...] chama a atenção para um outro conceito [...] sem a qual o imaginário, a obra de arte e mesmo toda atividade não-artística do homem é inviável: o conceito de ideologia e a prática ideológica” (NETTO, 2009, p.99). É momento, então, de se entender o que vem a ser “ideologia”.

A operação ideológica e a paisagem

O imaginário e o ideológico são inseparáveis, apesar de serem duas coisas distintas. Ao falar do imaginário, trata-se das questões da psíquica individual que se diluem em um coletivo, criando fantasmas ou referências que transpassam e modificam a realidade, que não mais condiz com o real.

Segundo as considerações de Netto (2009, p. 102), há uma diferença fundamental entre o imaginário e o ideológico, pois este é

uma apreensão da realidade baseada numa multiplicidade de pontos de vista (o aspecto político, o aspecto religioso, o aspecto estético, etc.) – diferenciando-se do imaginário já que o modo de relacionamento consciência/objeto [modo como se faz o imaginário] é aqui inteiramente não-organizado, enquanto na ideologia alguma organização há.

A justificativa da organização da ideia de ideologia aparece no texto de Chauí (2004), em que ela apresenta a história do desenvolvimento desse conceito. Ela nos diz que:

[...] os homens produzem idéias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural. Essas idéias [sic] ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. *Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia* (CHAUÍ, 2004, p. 8, grifo nosso).

Enquanto, ao se falar do imaginário, remete-se àquilo que está arraigado à mente do sujeito – com base em suas memórias, suas vivências coletivas, suas relações sociais, sua biografia –, e esse algo é volúvel, mutável, ao tratarmos da ideologia é necessário compreender todo um contexto social, político, econômico, religioso, dentre outros, que irá abarcar as escolhas que definem essa operação ideológica.

O termo vem surgir pela primeira vez em 1801, nos escritos dos que posteriormente foram chamados de ideólogos franceses. Ideologia consistia, inicialmente, do desejo de “elaborar uma ciência da gênese das idéias [sic], tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente” (CHAUÍ, 2004, p.10).

Alguns anos mais tarde, o termo volta a aparecer nos escritos do positivista Augusto Comte, designando “o conjunto de idéias [sic] de uma época, tanto como ‘opinião geral’ quanto no sentido de elaboração teórica dos pensadores dessa época” (CHAUÍ, 2004, p.11). Vê-se, claramente, que a noção de ideologia passa a ter relação com uma “elaboração teórica”, ou seja, com a necessidade de se ancorar em conhecimentos, de modo que o termo passa a ser sinônimo de teoria. E, para os positivistas, a teoria consistia no saber que poucos detêm, fazendo com que a prática – a que é realizada por todos os outros não detentores do saber – se tornasse submissa àquela, simples aplicação de regras e princípios teóricos. Apenas sob os auspícios de um mundo em que a prática se subjugasse à teoria é que poderia haver ordem; e, apenas com a ordem, haveria progresso. Ou seja, qualquer ação humana, seja individual ou coletiva, que se colocasse contra as ideias da teoria vigente, seria considerada uma ruptura da ordem, o próprio caos que necessitaria ser eliminado. A política, assim, torna-se um direito daqueles que detêm o saber, que podem controlar as anormalidades (CHAUÍ, 2004).

Chauí (2004, p.13, grifo nosso) continua seu texto dizendo que:

[...] a ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, [...] não é pré-conceito nem pré-noção, mas [...] um “fato” social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de idéias [sic] falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira de *produção das idéias* [sic] pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais.

Ou seja, a ideologia consiste em uma “produção de ideias”, ela realmente é uma operação. Segundo as determinações marxistas explanadas pela autora, ela irá surgir em razão da divisão social do trabalho em trabalho material / manual e trabalho espiritual / intelectual. Mais que isso, estabelece-se uma aparente autonomia do trabalho intelectual frente ao manual, o que gera uma autonomia dos produtores daquele – os intelectuais – bem como do produto de seus trabalhos – as ideias. Ou seja, as ideias consistem em um instrumento de dominação das classes voltadas ao trabalho manual. Ela serve para transformar as ideias particulares da classe dominante em ideias universais, que aparentemente caibam a todos (CHAUÍ, 2004)

Na verdade, a ideologia irá surgir como uma nova ideia propagandeada por uma classe em ascensão, cujo desejo é o de representar os interesses de toda a sociedade. Essa nova ideologia irá se tornar, então, um senso comum, um conjunto de valores e ideias coerentes e aceitos pela oposição à classe dominante. Ela irá se manter mesmo após a tomada de poder da classe ascendente – que se torna dominante. A percepção de que a nova classe dominante se assenta sobre a ideologia que, agora, irá defender apenas os seus, enquanto muitos continuam como dominados, não afeta a aceitação desses valores, pois é justamente esse o papel da ideologia: parecer –e, ao parecer, realmente ser – universal (CHAUÍ, 2004). Em tempo, uma correção: não afeta a aceitação desses valores até que uma nova ideologia surja, reiniciando todo o ciclo em um novo contexto espaço-temporal.

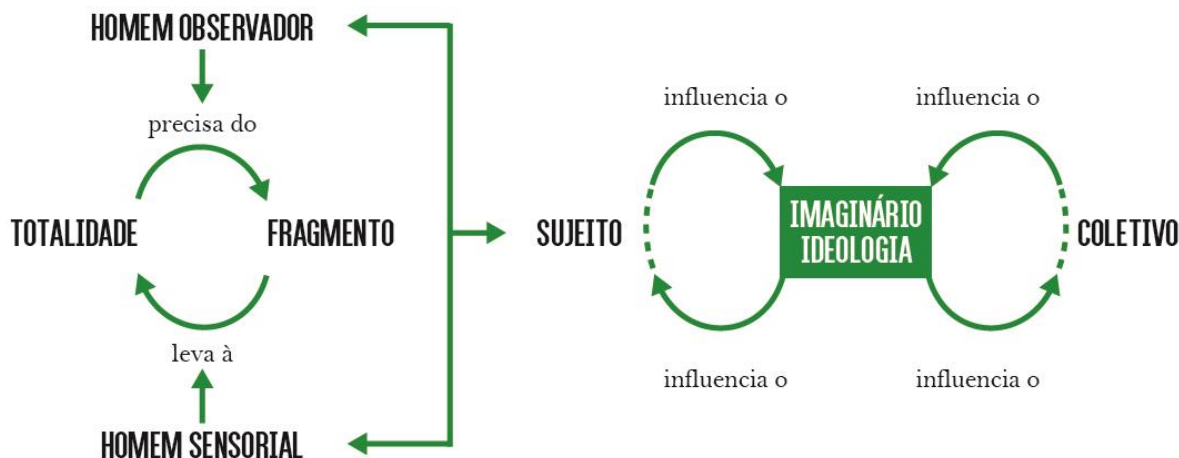
Apesar das diferenças, ideologia e imaginário, assim, caminham juntos na construção das relações sociais que irão conformar a paisagem. O imaginário como construção psíquica e social e a ideologia como construção teórica atuam sobre a paisagem *in visu*, transformando a concretude que se expressa pela paisagem *in situ*. É por esse motivo que se pode afirmar que “no discurso do espaço não há lugar para o carente de significado; [...] o processo de formação da significação, é um processo aberto e que se desenvolve numa única direção, na direção do significativo [...]” (NETTO, 2009, p. 126).

Até esse momento, decidiu-se por separar as referências teóricas que lidam com a experiência paisagística como construção do sujeito daquelas que a tratam como construção coletiva. Na verdade, essa não é uma distinção que se apresente totalmente clara nas obras referenciadas. Isto porque a experiência da paisagem se faz através de um jogo de relações entre estes modos de construção, como é possível ver na Figura 04.

Para que ocorra, em um primeiro momento, a experiência paisagística, é necessário que haja um distanciamento entre homem (que se torna observador) e natureza – dois elementos colocados antagonicamente um em relação ao outro. Entretanto, esse mesmo distanciamento é o que cria a necessidade do homem se aproximar da natureza (transformando-o em homem sensorial), através da experiência perceptiva, tornando-se, ele mesmo, natureza. Nesse conjunto, enfim, surge a paisagem – o terceiro elemento dessa relação. Da mesma forma, é primordial que o fragmento da natureza seja compreendido em sua totalidade para que se possa constituir como paisagem. E justamente o fragmento, através da operação da continuidade, permitirá conectar aquele espaço percebido e estetizado à unicidade do todo da natureza, que acaba por se apresentar como paisagem. Outro exemplo: os elementos abstratos

in visu constroem a concretude dos elementos *in situ*, enquanto estes mesmo são capazes de, modificados, reordenarem os elementos *in visu* em dada circunstância.

Figura 04: Esquema apresentando as relações que constituem a paisagem.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2015.

Deste modo, a relação sujeito / coletivo, em um primeiro momento, diz respeito ao sujeito construindo a inscrição psíquica dos imaginários. Esta, por sua vez, conectada a todas as outras inscrições psíquicas de outros sujeitos, ou mesmo sobrepujando-se a elas, torna-se inscrição social, representação de um imaginário coletivo dentro da paisagem. Contudo, esse coletivo é capaz, mais uma vez, de recodificar e reorganizar as inscrições psíquicas, que irão beber tanto do que se apreende do social constantemente reformulado, quanto, mais uma vez, das expressões do sujeito, em seu inconsciente, sua memória e suas vivências.

Compreender, assim, essas relações que compõem o construto da paisagem é primordial para os estudos da experiência paisagística. Não é possível trabalhar esses pares de elementos – totalidade / fragmento, cultura / natureza, *in visu* / *in situ*, sujeito / coletivo – através de uma relação causal, que se faça em linha reta, de modo unidirecional, mas sim como algo mutável, móvel, associado a uma relação de “interinfluências” que, em cada contexto, em cada espaço, em cada tempo, em cada sociedade, em cada cultura irão moldar a paisagem de uma forma diferenciada. Perceber a paisagem é, então, menos procurar causas e efeitos que compreender uma rede de inter-relações que se apresentam ao olhar do homem que observa, sente, imagina e idealiza.

Após expor as relações do homem com a paisagem, tanto do homem como sujeito, quanto do

homem como coletividade, indaga-se qual o papel da arquitetura e do urbanismo na operação de construção da paisagem. O que se pretende na próxima seção é analisar de que modo se faz a comunicação entre o objeto arquitetônico e urbanístico e o ser humano e, mais que isso, qual o papel dessa comunicação, a qual gera distintos significados, para o estudo da paisagem.

2.3 A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA ARQUITETURA

A paisagem não se faz sem a presença do sujeito, já que ela existe não apenas *in situ*, ou seja, em relação ao material e palpável, mas também se faz *in visu*, a partir do imaterial, abstrato e sensório. Como visto anteriormente, o caráter *in visu* da paisagem pode ser expresso pelos imaginários e ideologias conformados por relações psíquicas e sociais. Nesse sentido, entende-se que a Arquitetura e o Urbanismo, enquanto ciências cujos objetos modificam a paisagem, têm um papel fundamental na formação e transformação destes imaginários e ideologias. Desse modo, é necessário compreender como se faz a comunicação entre estes objetos e os sujeitos que lhes experienciam, ou seja, como se dá a construção do sentido na Arquitetura.

Para adentrar as questões do que vem a ser o “sentido nos termos deste trabalho, decidiu-se por introduzir alguns conceitos básicos da Semiologia que irão iluminar a compreensão de a que ponto se quer chegar ao tratar da arquitetura como um ícone urbanístico, e como o universo dos sentidos respalda nessas questões.

Em seu livro “A Estrutura Ausente”, Umberto Eco (2013) apresenta o conceito de modelo comunicacional, dentro do universo da Cibernética, o qual é formado basicamente por uma fonte, um transmissor, um sinal, um canal, um receptor, uma mensagem e um destinatário. Em um processo comunicativo entre duas máquinas, necessita-se de um “transmissor” e um “destinatário”, ambos inseridos em um processo de transmissão de um “sinal” através de um “canal” específico. Se o processo se resumisse apenas a esta linha direta e unidirecional, o sistema apresentaria um estado de entropia alto, o que significa um elevado grau de desordem, conhecido como equiprobabilidade, ou seja, um sistema no qual todas as combinações de elementos para a transmissão da mensagem são igualmente possíveis. Nesse contexto, a possibilidade de comunicação torna-se muito complicada ou mesmo nula (ECO, 2013).

Para tanto, é necessário que se introduza o “código”, o qual “representa um sistema de probabilidades sobreposto à equiprobabilidade do sistema inicial, permitindo dominá-lo comunicacionalmente” (Eco, 2013, p. 15-16). Com o estabelecimento de um código que é conhecido tanto pelo transmissor quanto pelo destinatário, a entropia do sistema dá lugar a uma ordem probabilística, pois, além de estabelecer o repertório de símbolos a serem utilizados, esse código irá determinar as regras de combinação desses símbolos. Assim, a admissão do código, através da redução das possibilidades de informação, permitirá

verdadeiramente que o processo comunicativo ocorra. Desse modo, o código consiste nesse sistema estabelecido de uma certa quantidade de símbolos, das regras de combinações desses símbolos e das correspondências termo a termo desses mesmos símbolos (ECO, 2013).

Até aqui, contudo, tratou-se do processo comunicacional como uma relação entre máquinas, as quais trocam informações entre si com base em sinais. Assim, a indagação que se faz é o que irá ocorrer caso haja uma troca do destinatário e/ou da fonte por um ser humano, de modo que o código possa ser colocado em discussão. Bem, nesse caso, ocorre uma transferência do universo dos sinais⁸ para o universo dos sentidos.

Nesse contexto, o “sinal” torna-se um “significante” que irá adquirir um determinado “significado”, conforme as interpretações do destinatário humano, as quais, por sua vez, dependem do código estabelecido. Justamente por dizer respeito às interpretações do ser humano, o símbolo pode apresentar mudanças e deformações nas suas relações com seus significados. É a esse processo de constância do símbolo (significante) e mutabilidade do significado que Eco dá o nome de “sentido”. De todo modo, a relação entre o significante e o significado seria extremamente arbitrária se não fosse inserido um determinado código, o qual estabelecesse que determinado significante diz respeito a determinado significado – tal como feito no processo de comunicação entre máquinas (ECO, 2013).

Esse código, entretanto, irá propor apenas significados denotativos⁹, enquanto os significados conotativos¹⁰ são estabelecidos por “subcódigos” ou “léxicos” específicos de determinados grupos. Eco (2013, p. 29, grifo nosso) diz que “*O significante apresenta-se, então, e cada vez mais, como forma geradora de sentido, que se preenche de montes de denotações e conotações graças a uma série de códigos e léxicos que estabelecem as correspondências entre ele e grupos de significados*”.

⁸ Os sinais, em Eco (2013), consistem em um conceito emprestado da Cibernética, ou seja, como ele mesmo afirma “uma série de unidades discretas computáveis em bits de informação” (p. 20). Ao tratar do universo dos sentidos, o autor passa a falar desse mesmo conceito como “uma forma significante que o destinatário humano terá que suprir de significado” (p.21).

⁹ A “denotação”, para Eco (2013), diz respeito às relações diretas e unívocas entre o significante e o significado denotado.

¹⁰ A “conotação”, em Eco (2013) irá se estabelecer “quando um par formado pelo significante e pelo significado denotado, conjuntamente, se torna o significante de um significado adjunto” (p. 27). Ou seja, surge um outro significado, indireto, a partir da relação entre o significante e o seu significado direto.

No processo comunicativo entre seres humanos, a informação, que antes, entre as máquinas, era física, torna-se informação semiológica, pois não pode ser computada quantitativamente, mas depende de uma série de significados construídos, de acordo com os códigos estabelecidos. Contudo, aqueles não dependem apenas destes códigos. Eco (2013, p. 50) cita o “patrimônio de saber do destinatário, [...] sistema de expectativas psicológicas, históricas, científicas” como algo que também irá gerar mudanças no processo comunicativo.

Esse “patrimônio de saber” que aponta Eco, consiste em algo de ordem extra-semiológica, ou seja, algo que diz respeito mais às vivências do sujeito do que aos códigos estabelecidos para o procedimento da comunicação. Desse modo, Eco (2013) dialoga com as questões do imaginário trazidas por Silva (2014) – e já apresentadas anteriormente –, especialmente com as inscrições psíquica e social. Psíquica porque esse patrimônio está vinculado à subjetividade do ser humano como portador de um inconsciente que extravasa através dos sentimentos. Social porque todo processo comunicativo consiste em uma troca de informações entre duas partes de um todo, possibilitando construções coletivas que rebatem sobre as individualidade inerentes a cada ser.

Entretanto, até o momento, falou-se apenas das questões da Semiologia como se ela dissesse respeito direta e basicamente apenas à Linguística, como se os códigos fossem apenas verbais e linguísticos e o sentido, nesse contexto, se fizesse apenas através da fala, o que não é verdadeiro. Eco irá apresentar acontecimentos comunicacionais que dizem respeito à ordem dos “códigos visuais” e, ao se tratar da paisagem, são estes que irão enformar o trabalho aqui proposto – lembrando de Collot (2012) e de seus sistemas organizadores da percepção da paisagem, sendo o primeiro ligado à visão, ou subconsciente. Assim, se a percepção paisagística se faz, primeiramente, através do visual – não apenas o “visual” que representa o “ver” no sentido de “organizar os elementos alcançados pela visão”, mas o conceito psicofisiológico que abrange a interpretação do que é dado – interessa aos estudos da paisagem a compreensão do que vêm a ser e como vêm a se estabelecer estes códigos visuais.

Os códigos visuais: signos icônicos

A Semiologia não se resume aos códigos da fala, mas ultrapassa-os e se estende a outros campos, como o visual¹¹. Charles Sanders Peirce apresenta uma classificação dos signos

¹¹ Embora fosse mais sensato utilizar o termo “Semiótica” para o estudo de códigos visuais, este trabalho utiliza o termo “Semiologia”, seguindo o raciocínio de Eco (2013), que fala de uma “Semiologia das comunicações

através de uma distinção triádica, a partir da qual o signo pode ser visto em relação a si mesmo, em relação ao objeto a que se refere e em relação ao interpretante (ECO, 2013).

Dentre todas as classificações de Peirce, a que mais irá interessar aos objetivos deste trabalho será a do ícone ou signo icônico, ao invés do índice ou do símbolo. Isto porque este trabalho busca apreender uma relação entre a percepção, a partir de uma relação mental do sujeito, e o objeto, o que pode ser estudado a partir da categoria do ícone. Enquanto isso, o índice diz respeito mais a um impulso cego, um estímulo físico que a uma relação entre estímulo mental ou sensorial e o objeto, e o símbolo atenta-se mais a questões gráficas ou iconográficas.

O conceito de Peirce para “ícone”, apresentado por Eco (2013, p. 99, grifo do autor), é o seguinte: “*aqueles signos que têm certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam*”. Entretanto, Eco questiona a expressão “nativa semelhança” para certos ícones e traz também a definição de Morris (2013, p.100, grifo do autor): “*é icônico o signo que possui algumas propriedades do objeto representado, ou melhor, que ‘tem as propriedades dos seus denotata’*”. Apesar de considerar uma definição mais satisfatória, Eco ainda não a considera suficiente para a Semiologia.

Assim, ele apresenta a seguinte possível conclusão (2013, p. 102, grifo do autor):

os signos icônicos não “possuem as propriedades do objeto representado” [reconsiderando as colocações de Morris], mas reproduzem algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e selecionando os estímulos que – eliminados os estímulos restantes – podem permitir-se construir uma estrutura perceptiva que possua – com base nos códigos da experiência adquirida – o mesmo “significado” da experiência real denotada pelo signo icônico.

Novamente, as observações de Eco apresentam relações com as colocações de Silva (2014). Pois, ao utilizar as expressões “percepção comum” e “experiência adquirida”, é possível fazer uma ligação com as questões do imaginário do sujeito, o qual muito se define através das experiências que o sujeito adquire durante a vida, bem como das construções coletivas, as quais acabam por determinar certas percepções comuns. Assim, os signos icônicos estão relacionados diretamente a representações dos imaginários, à artealização *in visu*.

visuais”, a fim de provar que a Semiologia apresenta “possibilidades de independência em relação à Linguística” (p. 98).

E, além disso, é importante observar que esse processo de reprodução dos imaginários pelos ícones se faz através de uma “seleção dos estímulos” e “eliminação dos estímulos restantes”, ou seja, a manifestação do imaginário pelo simbólico, pelo signo icônico, é seletiva. De todo modo, Eco (2013, p. 104-105) estabelece que essa seleção se faz através de “códigos de reconhecimento” e “convenções gráficas”. Existe, para tanto, um código icônico que relaciona um signo com um traço desse código de reconhecimento.

Esse processo de seleção, por consequência, gera uma “redução” do signo icônico a uma convenção gráfica simplificada, de modo que o signo passa a ter muito mais relação com um modelo perceptivo de determinado objeto – às relações perceptivas que o sujeito adquire em relação ao objeto – do que com o objeto em si (ECO, 2013). Mais uma vez, fica claro que esse processo de seleção e redução que gera o signo icônico diz respeito muito mais aos imaginários psíquicos e coletivos em relação a certo objeto que ao próprio objeto – quer seja este uma zebra, uma construção arquitetônica ou um fragmento de paisagem, este último objeto do presente estudo.

A arquitetura como comunicação: signos arquitetônicos e imaginário

Ao serem interpretados pela Semiologia, os objetos arquitetônicos demandam desafios, visto que eles, em geral, não são projetados para comunicar, mas sim para funcionar, de modo que deve-se buscar compreender a função sob o aspecto da comunicação. Eco (2013) encontra essa chave ao trazer à luz a ideia de que um objeto arquitetônico diz respeito sempre a um modelo visualizado pelo sujeito através de um “código arquitetônico” que gera um “código icônico”.

O autor exemplifica que, quando o homem saiu de uma primeira caverna e adentrou uma segunda, já não lhe existia mais na mente a primeira caverna, mas sim uma ideia de caverna, que se tornara um modelo, uma base para reconhecer e, a partir daquele momento, comunicar o conceito de “caverna” com outros seres humanos (ECO, 2013).

Um desenho, uma imagem longínqua de um certo modelo arquitetônico (continuando o exemplo: a caverna), embora não impute qualquer objetivo funcional (abrigar contra a chuva, proteger dos animais), atribui um apelo comunicacional. Assim, “*o que permite o uso da Arquitetura [...] não são apenas as funções possíveis, mas antes de mais nada, os significados coligados que me dispõem para o uso funcional*” (ECO, 2013, p. 191-192, grifo do autor). Ou seja, em diversos casos, o estímulo primeiro de um objeto arquitetônico não será

necessariamente para a sua funcionalidade, porém para a comunicação de uma mensagem pré-estabelecida – a partir de um processo de seleção e redução, como visto anteriormente – através de um código icônico.

Mais que isso, ao se falar do objeto arquitetônico no processo de reprodução de imaginários através de signos icônicos, este não deve ser entendido como um substituto ao objeto estimulador, uma etapa do processo, e sim como o próprio objeto estimulador. Um signo arquitetônico, assim, denota apenas a si mesmo. Dizer que ele denota à sua função (que a forma segue a função) não é de todo verdadeiro, pois um signo denotará a essa função apenas porque ela se baseia em um “sistema de expectativas e hábitos adquiridos”, ou seja, um código. Uma janela falsa em uma fachada ainda irá se comunicar como “janela”, apesar de não apresentar a função de uma janela. Além disso, o signo pode conotar a outras funções não estabelecidas previamente para determinado objeto arquitetônico (ECO, 2013). Essas questões irão voltar a ser mais bem discutidas quando for apresentado o objeto de estudo.

Desse modo, complementando a análise de Eco (2013), o signo arquitetônico, denotando ao próprio objeto arquitetônico, nunca perde de vista a dimensão dos imaginários que constroem o objeto. De fato, como já citado por Silva (2014) – ao tratar das questões da percepção imaginária da paisagem –, a manifestação do imaginário se faz através do simbólico. Castoriadis (1982, p. 154) disserta mais sobre essa questão, esclarecendo que “o imaginário deve utilizar o simbólico, não somente para ‘exprimir-se’, o que é óbvio, mas para ‘existir’, para passar do virtual a qualquer coisa a mais”. Esse “imaginário”, para Castoriadis, diz respeito às coisas que são “inventadas”, que “deslocam o sentido”, que se separam do real e buscam substituí-lo.

Indo além, Castoriadis (1982) afirma que o simbólico não é apenas o imaginário em si – o que ele chama de “imaginário radical”¹² – mas apresenta também um componente “racional-real”, necessário para que este imaginário possa existir no pensamento e na prática. Contudo, este componente está tão amalgamado ao imaginário efetivo, que não é possível deslocar um do outro ou mesmo dividi-los. Quando Netto (2009, p. 82, grifo do autor) diz que “os arquitetos confundem o concreto [o real] com o abstrato [o imaginário], confundem o pensamento sobre o espaço com o próprio espaço e acabam por impor um *espaço de representação* [...] ao invés

¹² O “imaginário radical”, “último” ou “efetivo” em Castoriadis (1982) diz respeito àquele que se reduz, a partir do imaginário ligado ao simbólico, apenas à representação não dada pela percepção, ou seja, que não é imaginada.

de propor um *espaço real*”, ele corrobora as explicações de Castoriadis. Em muitos casos, o trabalho do arquiteto não consegue diferenciar o real do imaginário efetivo e acaba por desenvolver espaços que representam muito mais este do que dizem respeito àquele.

Autonomia, heteronomia e alienação

Diante dessas questões, ressalta Castoriadis o conceito de “autonomia”: “o domínio do consciente sobre o inconsciente” (1982, p.123). Nesse contexto, os termos “consciente” e “inconsciente” são tomados diretamente dos estudos da psicanálise freudiana, assim como em Collot (2012) e Silva (2014). Assim sendo, a heteronomia, oposta à autonomia, consiste na regulação pelo Outro, pelo inconsciente, pela lei do Outro. E é justamente o discurso do Outro¹³, regulador desse inconsciente, que está ligado ao imaginário (CASTORIADIS, 1982). Imaginário que, como já explorado anteriormente, apresenta-se ao nível do sujeito e ao nível social, para, enfim, inscrever-se nos meios e objetos de comunicação.

O sujeito sobre o qual impera a heteronomia, desse modo, vive no mundo do imaginário, e este imaginário torna-se mais real que o suposto real. Pois, para que a heteronomia se sustente, é necessário que certos imaginários estejam, ao nível do sujeito, autonomizados, que o sujeito permita que o Outro defina seus desejos e porquês na vida (CASTORIADIS, 1982).

O discurso da autonomia, assim, nega esse discurso do Outro. Essa negação não diz respeito precisamente ao conteúdo do discurso, mas sim ao fato enraizado deste pertencer ao Outro, e não a si mesmo (CASTORIADIS, 1982). Em outras palavras: a autonomia é um discurso e um pensar por si mesmo. Entretanto, Castoriadis esclarece que a autonomia não pode ser um discurso livre de todas as impurezas e resíduos do discurso do Outro. Na verdade, ela representa “uma outra relação entre o discurso do Outro e o discurso do sujeito. A total eliminação do discurso do Outro não reconhecido como tal é um estado não-histórico” (CASTORIADIS, 1982, p.126).

A autonomia, então, diz respeito ao fato do sujeito conseguir colocar-se à distância, objetivamente, transformando o discurso do Outro em discurso do sujeito. Mas Castoriadis (1982, p. 127, grifo do autor) questiona-se sobre o que vem a ser esse sujeito e chega à compreensão de que ele não é apenas objetividade e atividade, pois, simplesmente por existir,

¹³ A palavra “Outro”, com inicial maiúscula, advém da citação de Jacques Lacan apresentada por Castoriadis (1982): “O inconsciente é o discurso do Outro”.

esse sujeito já carrega em si um conteúdo que “não é resíduo, escória, obstáculo ou matéria indiferente mas *condição eficiente da atividade do sujeito*”. O sujeito, então, é não apenas autonomia, mas também corpo, o qual é penetrado pelos outros e pelo mundo. E é com esse corpo que o sujeito, autonomizado ou heteronomizado, irá experimentar o espaço ao seu redor, vivenciar as experiências e as sensações possibilitadas pela paisagem, tornando-se, ele mesmo, parte integrante desta.

Assim como Silva (2014), apresenta as inscrições psíquica e social do imaginário, Castoriadis (1982), após tratar da autonomia face às questões do sujeito, irá trazer esse conceito para a dimensão social. Como mostrado acima, a autonomia, não consiste simplesmente na eliminação do discurso alheio. Muito pelo contrário, o Outro não pode ser desconsiderado em um discurso do sujeito, pois o sujeito e o Outro praticam uma ação intersubjetiva, de trocas, em uma constante reelaboração dos discursos. Dessa forma, a autonomia deve ser desejada para todos, tornando-se um constructo coletivo.

Fazendo um paralelo com as questões trazidas pelos autores que discutem a paisagem, apresentados anteriormente, é possível inferir que o ato de experienciar a paisagem – no seu sentido mais amplo, pretendido por este trabalho –, visto que consiste também em uma construção coletiva, é um ato de autonomia.

Mas essa autonomia, em sua dimensão social, não diz respeito apenas à simples intersubjetividade. Castoriadis (1982, p.130-131, grifo do autor) diz:

Ela [a autonomia] é existência social e histórica e é essa para nós a dimensão essencial do problema. [...] O *social-histórico* não é nem adição definida dos entrelaçamentos inter-subjetivos [sic] (ainda que seja *também* isso), nem, certamente, seu simples ‘produto’. O social-histórico é o coletivo anônimo, o humano-impessoal que preenche toda informação social dada, mas também a engloba [...]. Em uma palavra, é a união e a tensão da sociedade instituinte e da sociedade instituída, da história feita e da história se fazendo.

Não é objetivo deste trabalho apresentar maiores discussões sobre o que vem a ser, mais detalhadamente, esse social-histórico. O importante é compreender que, nas acepções de Castoriadis, verifica-se que as questões da autonomia e da heteronomia, em sua concepção social, apresentam-se diante de uma construção específica: conectam-se à “sociedade instituinte” (o sujeito) e a “sociedade instituída” (o Outro), à “história feita” (estímulo ao imaginário/heteronomia) e à “história se fazendo” (a possibilidade de construção de uma autonomia). O mesmo modelo de construção que se verifica perante o estudo da percepção da

paisagem. O que se constata, assim, é que a construção da paisagem diz respeito também às questões da autonomia e da heteronomia, tanto em suas dimensões psíquicas quanto sociais. Além disso, é importante verificar que Castoriadis, escrevendo antes de Silva (2014), irá apresentar certa divergência de considerações quanto a este: enquanto, para Silva, o imaginário coletivo diz respeito a um somatório dos imaginários sociais, para Castoriadis, o imaginário social não é redutível à soma dos indivíduos que o compõem, pois consiste num ser para si, instaurado a partir de uma forma de imaginação própria de uma sociedade específica.

À heteronomia instituída socialmente, Castoriadis (1982) define-a com o termo “alienação”. Assim como a autonomia encontra seu lugar para além do discurso do sujeito e da intersubjetividade, a alienação está para além do discurso do Outro, manifesta-se no mundo social, globalmente solidificada nas relações de poder, nas ideologias, no modo de fazer economia e política. Diante desse panorama, o Outro desaparece, mistura-se ao anonimato coletivo, e não é mais possível distinguir os discursos do inconsciente individual do processo de manipulação das massas.

A alienação, assim, apresenta-se fortemente condicionada pelas instituições de duas formas. Primeiramente, o conteúdo de uma instituição é alienante ao exprimir e ratificar uma estrutura de classe e o poder de uma destas sobre o todo. Em segundo lugar, a instituição aliena a sociedade em todas as suas classes, pois ela, após estabelecida, autonomiza-se e torna-se algo muito além de suas intenções e finalidades iniciais. De um primeiro momento em que a instituição surge para servir a sociedade, passa-se a um segundo em que a sociedade está a serviço da instituição (CASTORIADIS, 1982).

Para que as instituições possam existir, é necessário que elas se sustentem por uma rede simbólica, ou seja, elas não se reduzem apenas ao simbólico, mas precisam deste para sobreviverem.

Uma organização dada da economia, um sistema de direito, um poder instituído, uma religião existente socialmente como sistemas simbólicos sancionados. Todos esses elementos consistem em ligar a símbolos (significantes) significados (representações, ordens, injunções ou incitações para fazer ou não fazer [...]) (CASTORIADIS, 1982, p. 142).

A escolha dos símbolos pelas instituições, entretanto, nunca é uma decisão neutra. Ela está ligada aos imaginários que a instituição suscita, considerando-se que a mesma se faz através da relação entre componentes funcionais e componentes imaginários. E, como já dito antes, o

imaginário necessita do simbólico para existir. Assim, “A alienação é a autonomização e a dominância do momento imaginário na instituição que propicia a autonomização e a dominância da instituição relativamente à sociedade” (CASTORIADIS, 1982, p. 159).

Castoriadis (1982) considera, apesar e também em razão de todas essas relações entre “simbólico”, “imaginário” e “instituição”, que a significação social imaginária – aquela que ultrapassa a instância psicológica e atinge o social – não consiste na soma, nem na média ou interseção comum entre as representações simbólicas individuais. Ela não é sequer uma representação, mas algo além de analogias, pois não apresenta um lugar de existência preciso – como o imaginário individual está no inconsciente do sujeito.

Desse modo, o sujeito sozinho não pode produzir instituições. Então, o que condiciona o surgimento, desenvolvimento e consolidação das instituições? Castoriadis (1982, p. 174) responde: “Para que esta junção entre as tendências dos inconscientes individuais possa produzir-se [...], é necessário que condições sociais favoráveis tenham moldado, numa área indefinida, os inconscientes individuais e os tenham preparado para esta ‘boa-nova’”.

E serão estas instituições, estes imaginários instituídos, a alienação como realidade social, que impedirão que a experiência da paisagem, a experiência da autonomia, seja vivida por tantos sujeitos do corpo social. É justamente a partir desta premissa que este trabalho busca experienciar a paisagem, através do objeto de estudo que será apresentado no terceiro capítulo.

2.4 CARACTERÍSTICAS DE ÍCONES URBANÍSTICOS / PAISAGÍSTICOS

Quando Eco (2013) apresenta a questão do signo icônico e Castoriadis (1982) as relações entre o “simbólico” e a “instituição” como alienadora social, ambas estas questões podem ser trazidas para o estudo da paisagem e dos ícones urbanísticos e paisagísticos na cidade contemporânea. Para compreender melhor essas relações, contudo, é necessário tratar do que vem a caracterizar um ícone urbanístico / paisagístico.

Vera Hazan (2003, p. 1, grifo nosso), em seu texto “O papel dos ícones da contemporaneidade na revitalização dos grandes centros urbanos” aponta para uma concepção da ideia de um ícone a partir de diversas características fundamentais:

Entenda-se por ícone construção de impacto, seja por sua *localização estratégica, visibilidade, escala, forma, aparência, monumentalidade* ou *uso*. Ícone é aquela construção que, desde a sua concepção, vem causar alguma expectativa em relação à sua implantação.

Estas poucas palavras destacadas do texto de Hazan, têm muito a dizer sobre como uma obra arquitetônica é lida na paisagem como um ícone. É necessário analisar os seguintes itens para que se compreenda a arquitetura como ícone paisagístico: localização estratégica; visibilidade; escala; forma; aparência; monumentalidade; uso. Importante compreender, ainda, que essa análise deve ser feita em duas vertentes: na análise da obra arquitetônica em si, ou seja, no projeto, em sua implantação, materialidade, relações com o entorno, entre outras questões (*in situ*), e também no levantamento dos imaginários e ideologias que se relacionam a essa materialidade inserida na paisagem (*in visu*).

Em um primeiro momento, porém, é fundamental entender como a questão dos ícones paisagísticos se insere na história. É possivelmente à Antiguidade Clássica greco-romana que remontam os primeiros – ou, provavelmente, os mais antigos remanescentes – de ícones edificados em espaços urbanos. Na Grécia Antiga, tem-se como exemplo claro o Partenón, construído na Acrópole de Atenas, o qual, embora possa não ter sido construído com a finalidade de ser um ícone, é considerado como tal por diversos fatores. Sua localização estratégica em relação ao entorno, permite-lhe ser visível de vários pontos da cidade (HAZAN, 2003) – considerando-se a configuração atual da Acrópole, a qual, como bem se sabe, apresentava relações paisagísticas diferentes quando da construção do templo, em razão da presença de diversas outras edificações das quais restaram apenas as ruínas. Além disso, as dimensões monumentais, proporcionalmente a seu entorno, bem como a aparência do bem

reforçada pelo uso do mármore de modo esplendoroso e nobre (GOMBRICH, 2013).

Em relação ao Império Romano, destaca-se, entre tantas construções, o Coliseu como ícone, especialmente pela sua monumentalidade em relação às edificações vizinhas (HAZAN, 2003), e pela forma e aparência – o uso das três ordens clássicas de arcos sobrepostos, sustentando os assentos do anfiteatro interior: o térreo em estilo dórico, o segundo andar, jônico; o terceiro e quarto andares em meias colunas coríntias (GOMBRICH, 2013).

Importante ressaltar, contudo, que estas duas edificações não podem ser consideradas ícones arquitetônicos apenas em razão de suas características materiais, *in situ*. Hazan (2003, p. 2) diz que “Se o Partenón foi erguido para louvar os deuses do Olimpo, e agregar uma sociedade que se formava, o Coliseu foi construído para unir a sociedade em torno de eventos comandados por imperadores”. Ou seja, estes dois bens são ícones também em razão dos imaginários que se formaram ao redor deles – não apenas os imaginários do contexto social e histórico da época de suas construções, mas os imaginários que se desenvolveram ao longo dos séculos de suas existências – e em razão das ideologias que dominavam as sociedades que decidiram erigi-los (*in visu*).

Adentrando a Idade Média, no continente europeu, verifica-se o grande apogeu da Igreja Católica como detentora do poder religioso e político. Assim, fica a seu encargo a construção dos ícones paisagísticos mais representativos deste período: as Catedrais. Como é justamente uma Catedral o estudo de caso apresentado nesse trabalho, é necessário delongar-se um pouco mais sobre a constituição desse tipo particular de edificação religiosa como ícone urbanístico / paisagístico.

Não apenas por sua monumentalidade – se comparadas as suas dimensões às das edificações circundantes – mas também por terem determinado uma forma específica de ocupação do território na Europa feudal, as Catedrais são reconhecidas, até os dias de hoje, como ícones representativos do medievo histórico, social e cultural (HAZAN, 2003). Como coloca Mumford (1982, p. 290, grifo nosso):

Na Europa ocidental, após a queda do Império Romano, a única instituição poderosa e universal era a Igreja. [...] Da menor das aldeias, com sua igreja paroquial, à maior das cidades, com sua catedral, suas numerosas igrejas, seus mosteiros e santuários, a Igreja estava visivelmente presente em todas as comunidades: suas torres eram *o primeiro objeto que o viajante divisava no horizonte* e sua cruz era o último símbolo levantado diante dos olhos do agonizante.

O autor deixa claro, nesse trecho, o domínio que as edificações religiosas detinham sobre o olhar do sujeito que experienciava a paisagem medieval e como estas estavam presente em todas as cidades europeias.

A princípio, quando o Imperador Constantino, em 311 d.C., instituiu o cristianismo como religião oficial do Estado Romano, a arquitetura religiosa cristã anterior a esse período consistia do que se passou a chamar, na história geral da arte, de estilo “cristão primitivo”. Desse modo, houve uma necessidade da própria Igreja de reestruturar sua relação para com as artes e a arquitetura, pois não lhe era permitido, enquanto vivia na clandestinidade, possuir edificações de caráter público (GOMBRICH, 2013).

De todo modo, não foi o templo clássico grego que a Igreja tomou como referência para construir suas primeiras edificações oficiais. A dinâmica espacial do templo – ao criar um interior rodeado por colunatas que não poderia ser acessado por todos os fiéis, senão pelos sacerdotes, e onde ficava, em geral, a estátua de determinado deus – não compreendia a dinâmica do culto religioso cristão. Este necessitava de um espaço que pudesse congrega toda a comunidade de fiéis, a fim de se celebrar as missas (GOMBRICH, 2013). Além disso, para os cristãos primitivos, não apenas os antigos edifícios romanos eram odiosos, por apresentarem toda sorte de simbologias pagãs, como muitos destes – arenas, banhos, teatros – não apresentavam mais função para a nova ordem social que se instituía (MUMFORD, 1982).

Assim sendo, o modelo escolhido pela Igreja foi o das basílicas romanas. Estes edifícios “Usados como mercados cobertos e tribunais públicos, [...] consistiam basicamente em amplos salões oblongos dotados de compartimentos mais estreitos e baixos ao longo do comprimento, separados do recinto central por colunatas” (GOMBRICH, 2013, p. 103). O local em que se assentava o juiz, na extremidade oposta da entrada, chamado de abside, passou a abrigar o altar-mor, de onde o sacerdote cristão falava para a congregação. Com o passar do tempo, o corpo principal, onde se reuniam os fiéis, passou a se chamar “nave”, e os compartimentos laterais, “alas” (GOMBRICH, 2013).

De fato, “basílica”, segundo Gombrich (2013) significa “salão real”. Já conforme Pevsner (2002), os romanos utilizavam o termo para designar “salas públicas”, apropriando-se dessa palavra, que vem do grego, língua no qual é traduzida como “real” apenas, na qualidade de algo que denota realeza. De toda forma, o que se verifica é que esse termo foi transferido da tradição pagã romana para o cristianismo, em uma época em que este se afirmava como força

maior dentro do Império Romano, tendo que combater outros credos, tal qual o culto de Mitra, grande concorrente da crença cristã nesse período. Na verdade, essas primeiras basílicas cristãs tomam, com propriedade, as características das construções utilizadas para celebrar Mitra, justamente para que o culto cristão não causasse grande estranhamento perante os romanos politeístas (PEVSNER, 2002).

Interessante constatar, ainda, que o modo como os templos cristãos foram se desenvolvendo, já mesmo na Idade Média, entra em embate direto com as concepções dos cristãos primitivos. As primeiras basílicas construídas a mando de Constantino não apresentavam sequer abóbadas – assim como na Basílica de São Apolinário em Classe, construída em Ravena, em cerca de 530 d.C., que apresenta teto trabalhado de forma simples, com tesouras em madeira que sustentam uma cobertura em duas águas (ver Figura 05) –, pois aqueles “consideravam as imponentes abóbadas dos romanos como algo excessivamente mundano. Uma religião do espírito não queria nada de tão imponente, em termos físicos” (PEVSNER, 2002, p.10). Dessa forma, ao se consolidar em Roma, o cristianismo passou a tomar as edificações que antes denotavam o poder do Estado para si, carregando-se de uma ideologia que se distanciava de seus interesses iniciais.

Realizando um salto de cerca de sete séculos após o reinado de Constantino, encontra-se a Europa no chamado “período Românico”. Essa denominação relaciona-se ao estilo arquitetônico trazido pelos normandos à Inglaterra, após a invasão desse povo, ocorrida no ano de 1066, a qual derrotou os saxões – de forma que o Românico é conhecido, na Inglaterra, como “estilo normando” (GOMBRICH, 2013).

A igreja como edificação, nesse período, consistia de um elemento deveras significativo para a aldeia na qual se alocava. Ela representava um ponto de referência em um raio de quilômetros pois, construída de pedra, em suas devidas proporções – escala muito superior à das demais edificações –, contrastava fortemente com as pequenas e humildes moradias e demais construções, geralmente em madeira, dos moradores do campo ou vilarejo (GOMBRICH, 2013).

Figura 05: Basílica de São Apolinário em Classe, Ravena, c. 530 d.C.



Fonte: GOMBRICH, 2013, figura 86.

Embora já se tenha explanado que não houvesse uma noção de paisagem, como esta é compreendida nos dias atuais, no período de que se trata, hoje, ao se observar uma fotografia de uma dessas construções – especialmente em casos nos quais esta se encontra em uma zona rural –, é possível verificar o quanto ela destoa do que está construído em seu entorno, mesmo após séculos de evolução urbana e das técnicas construtivas. A escala da edificação religiosa destaca-se diante da escala das demais construções ao seu redor e, inclusive, dos elementos naturais que a circundam, sobrepujando as árvores e ultrapassando a linha do horizonte conformada pelas montanhas no segundo plano (Figura 06).

Em se tratando do conceito de Catedral, este já implica em grandiosidade. Gombrich (2013) explica que o termo “catedral” vem de “cátedra”, que significa “o trono pontifício”, ou seja, o local de assento de um bispo Papa, líder máximo da Igreja Católica. Esse termo faz alusão, primariamente, às grandes construções religiosas que foram erigidas por toda a Europa Ocidental, a partir do século XIII, com o que hoje se convencionou chamar de “estilo Gótico”.

As catedrais góticas surgem a partir do desenvolvimento das tecnologias estruturais que sustentavam as igrejas românicas. Quando os construtores medievais compreenderam que bastavam os pilares para sustentar os arcos da abóbada, de modo que as alvenarias maciças em pedra se tornaram supérfluas, as edificações religiosas passaram a apresentar uma leveza muito maior, a qual se fazia em pedra – porém, dessa vez, apenas nos elementos estruturais – e vidro, com o desenvolvimento da tecnologia dos vitrais (GOMBRICH, 2013).

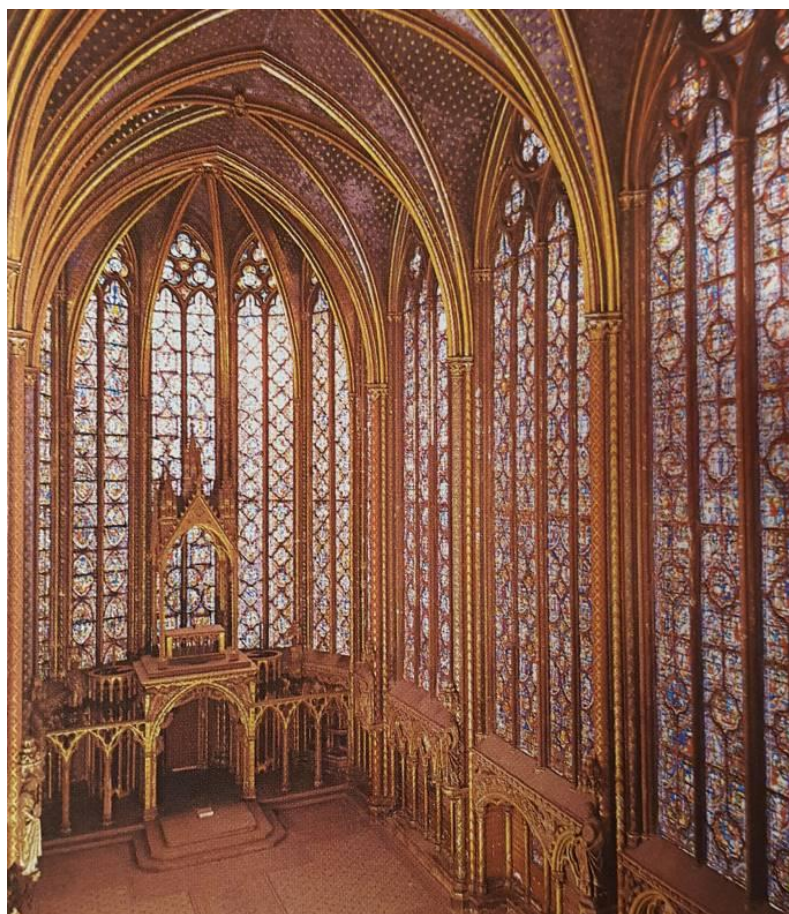
Figura 06: Igreja beneditina de Murbach, Alsácia, c. 1160 d.C.



Fonte: GOMBRICH, 2013, figura 111.

Nunca antes a materialidade da arquitetura religiosa atingira tamanha relação com o discurso imaterial do espiritual, do etéreo e da luz divina, pois é sabido que, desde o começo, “a igreja é concebida como imitação da Jerusalém celeste [...]; por outro lado, reproduz igualmente o Paraíso ou o mundo celeste. [...] O interior da igreja é o Universo. O altar é o paraíso, que foi transferido para o oriente” (ELIADE, 1992, p.58). Assim, a própria arquitetura da igreja pretende representar, no plano terrestre, o que se espera que o fiel alcance após uma vida de justiça, conforme os princípios cristãos. E nada mais poderia aludir a tal representação, no contexto do Gótico, que a luz que abarcava o interior das catedrais (Figura 07), e o arrojo e magnificência com que se implantavam no solo enquanto se dirigiam ao firmamento. Tanta magnificência, afirma Gombrich (2013), que há dúvidas se houve sequer uma dessas edificações que tenha sido construída conforme seu plano inicial. A catedral gótica, diferente da igreja românica, eliminara tudo que dizia respeito ao terreno, ao peso, e se enchia de uma atmosfera dos mistérios dos quais tanto ouviam falar os fiéis.

Figura 07: Sainte-Chapelle, Paris, 1248.



Fonte: GOMBRICH (2013, figura 124).

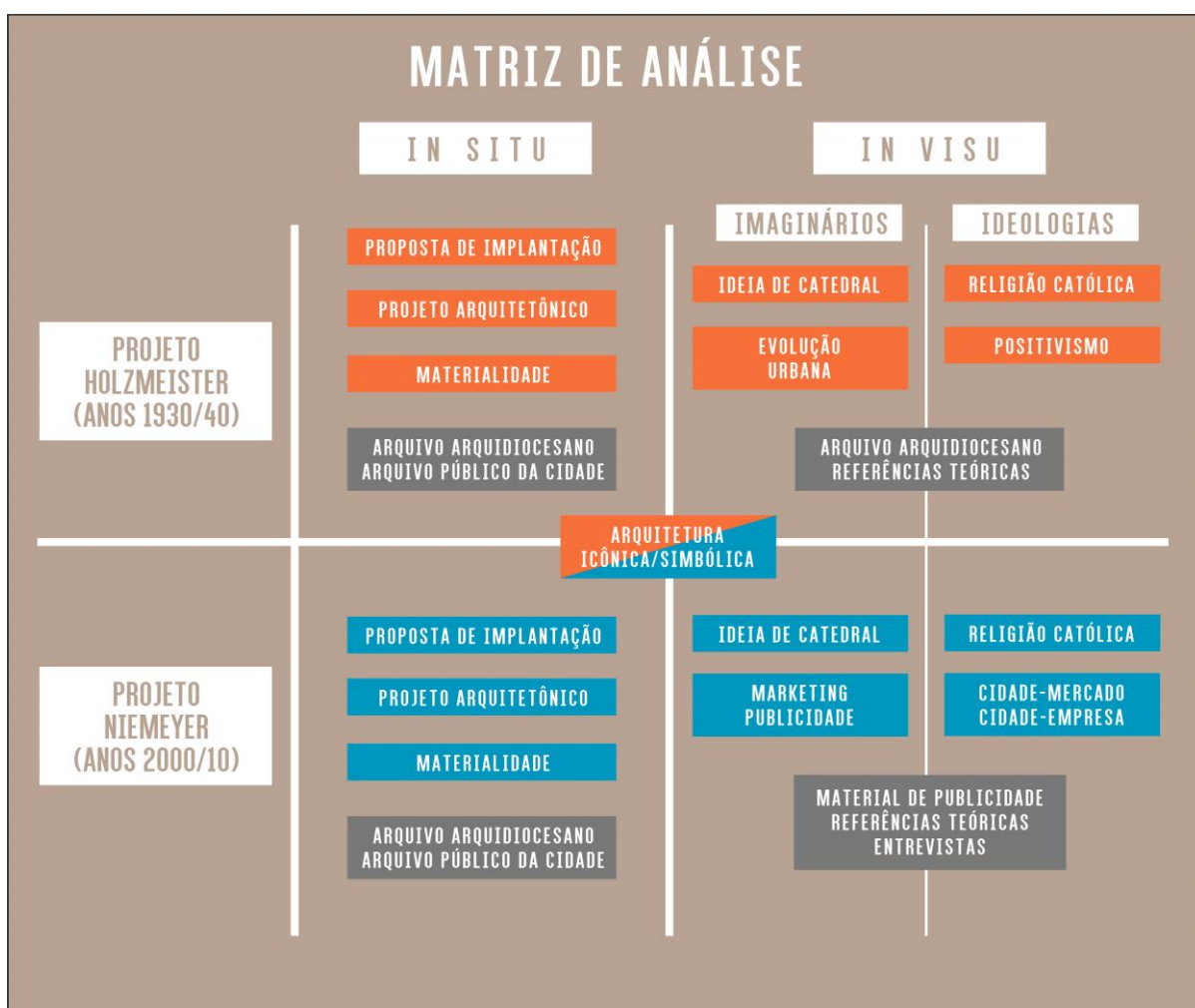
Dessa forma, catedrais cumprem o fundamental papel de se colocarem como espaços da santidade, locais incorruptíveis e sagrados, pois “Definitivamente, *é graças ao Templo que o Mundo é resantificado na sua totalidade*. Seja qual for seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários” (ELIADE, 1992, p. 56, grifo do autor). A monumentalidade desses ícones – especialmente a verticalidade das catedrais góticas – justifica-se, assim, na necessidade de alcançar o Céu, o alto, a morada dos deuses, aproximando o homem, o terreno e o celeste, o imaterial.

Percebe-se como as linguagens formal e simbólica dos edifícios religiosos foram inscrevendo, ao longo dos séculos, no imaginário coletivo, um código de interpretação que as associa sempre à monumentalidade e ao domínio paisagístico. E é desta maneira que o homem contemporâneo reconhece locais de culto nas paisagens. Este código universal denota a função religiosa e conota espiritualidade, poder, fé e outras dimensões da espiritualidade humana.

2.5 MATRIZ DE ANÁLISE

Ao longo de todo este capítulo, foi realizado um estudo teórico sobre a relação do homem com a paisagem e a operação de construção desta, especialmente a partir dos ícones urbanísticos e paisagísticos. O capítulo seguinte irá trazer o objeto de estudo deste trabalho, que consiste em dois projetos para a Catedral Cristo Rei. O primeiro, do arquiteto Clemens Holzmeister, data dos anos 1930 e 1940; o segundo, do arquiteto Oscar Niemeyer, dos anos 2000 à atualidade. A Matriz de Análise que se encontra na Figura 08 organiza as questões teóricas

Figura 08: Matriz de Análise.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Conforme a Matriz de Análise, observa-se que o desenvolvimento do próximo capítulo se dará através da compreensão dos elementos *in situ* e dos elementos *in visu* que fazem com que

ambos os projetos de Catedrais possam ser compreendidos como ícones arquitetônicos / urbanísticos.

Para os elementos *in situ*, serão apresentados, em ambos os casos, as propostas de implantações e os projetos arquitetônicos, esmiuçando-se a materialidade desses projetos e o modo como esta se relaciona diretamente com as questões que fazem de uma obra arquitetônica um ícone.

De modo semelhante, para os elementos *in visu*, os projetos serão contextualizados dentro de um processo histórico, social, político, econômico e cultural, procurando-se encontrar aqueles elementos desses contextos que possibilitam denominar a ambos de ícones arquitetônicos / urbanísticos.

A Matriz apresenta, ainda, nos campos em cor cinza, as fontes de onde se retiram as informações necessárias para se delinear as análises que serão feitas. Para o “Projeto Holzmeister”, utiliza-se prioritariamente documentação reunida no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, a constar: projeto arquitetônico completo; perspectivas e demais desenhos referentes à Catedral; documentação arquivística apresentando cartas, ofícios, estudos geotécnicos, reportagens e livro de ata. Do Arquivo Público da Cidade, utilizam-se alguns materiais de documentação fotográfica.

Já para o “Projeto Niemeyer”, do Arquivo Arquidiocesano, utilizam-se reproduções do projeto arquitetônico, material de propaganda, apresentações em meio digital, entre outros. Do Arquivo Público da Cidade, são aproveitadas reportagens diversas sobre a Catedral em construção. Além disso, foi coletado material de publicidade reunido a partir de diversas fontes. Enfim, foram realizadas entrevistas para investigar questões dos imaginários dos sujeitos em relação ao conceito de Catedral e o projeto de Niemeyer. Em ambos os casos, as referências teóricas apresentadas anteriormente são base fundamental para dar suporte e sustentar as análises que serão feitas a partir da documentação coletada.

É necessário enfatizar que o que se procura, com esta análise, é adquirir um entendimento de como ambos os projetos inscrevem-se como ícones arquitetônicos e urbanísticos a partir dos distintos imaginários e ideologias que emanam e se constroem através dos diversos sujeitos envolvidos no processo, desde os entes da Arquidiocese até os leigos e moradores do município.

3. CAPÍTULO 3: A IDEIA DE UMA CATEDRAL PARA BELO HORIZONTE

Este terceiro capítulo apresenta o estudo de caso com o qual se analisa a construção da paisagem através de um ícone arquitetônico e urbanístico: a Catedral Cristo Rei. Primeiramente, será feita uma breve revisão histórica da cidade de Belo Horizonte desde sua implantação em fins do século XIX até a década de 1940, de modo a, na segunda seção, apresentar o Projeto Holzmeister. Na terceira seção, será feita uma rápida discussão sobre questões pertinentes à Belo Horizonte do século XXI para, enfim, na última parte do capítulo, discorrer-se sobre o Projeto Niemeyer. Assim, serão apresentados os dois projetos dentro das questões da paisagem às quais se pretende este trabalho de modo a, na seção de “Considerações Conclusivas”, realizarem-se os alinhaves que esta análise permitir.

3.1 BELO HORIZONTE ATÉ A DÉCADA DE 1940

A cidade de Belo Horizonte surge, em finais do século XIX, como uma nova capital para o estado de Minas Gerais, em um contexto político de fim do período Imperial e início do que hoje é chamado pela História de Velha República, iniciada em 1889. Embora as discussões da ereção de uma nova capital mineira ocorressem desde as primeiras décadas do século XIX em propostas da Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais, foi com o advento de um governo com ideias positivistas e de uma República com o lema “Ordem e Progresso” que essa questão foi colocada em trâmites legais incorporados à legislação. No Decreto nº 7 de 20 de novembro de 1889, os republicanos “dão atribuição aos governadores dos estados para a ‘mudança de sua capital para o lugar que mais convier’” (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998, p.41).

Desse modo, em 15 de junho de 1891, a Constituição Política do Estado de Minas Gerais versa sobre a necessidade de se realizar uma “mudança da capital do Estado para um local que, oferecendo as precisas condições higiênicas, se preste à construção de uma grande cidade” (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998, p.41). Ouro Preto tornara-se uma cidade inoperante e decadente, em razão do esgotamento das minas e da desagregação econômica e social do Estado (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998), e, além disso, a ideia de uma capital que rememorasse a uma Minas Gerais colonial, barroca, de traçado português, já não mais condizia com os ideais republicanos positivistas.

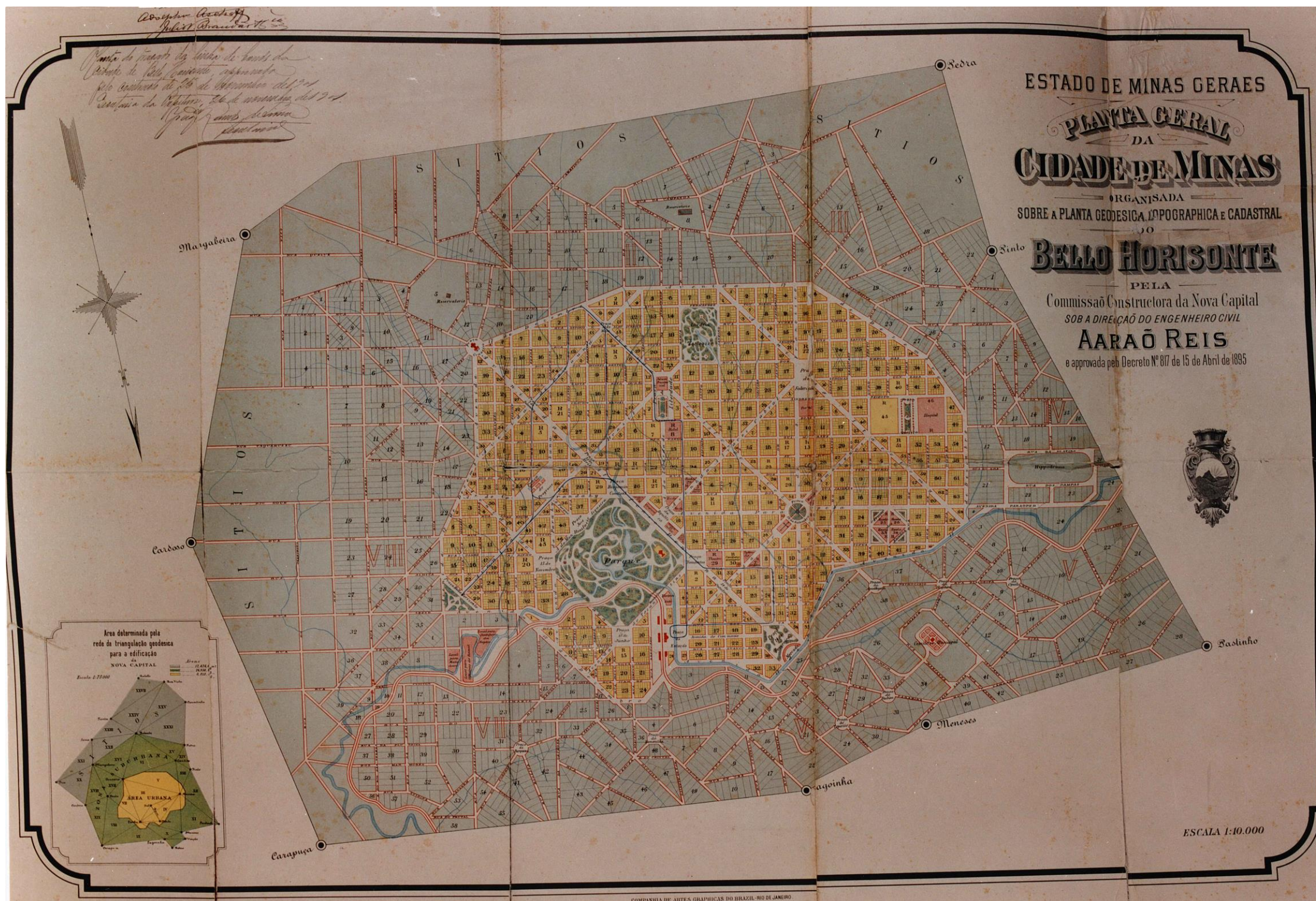
Nessa citação de 1891, observa-se claramente o uso do termo “condições higiênicas” para tratar do melhor local para a instalação da nova capital. Esse termo apresenta forte relação com os valores ideológicos e econômicos positivistas que regiam a Velha República. Esta estava baseada nas ideias de progresso, industrialização e vida moderna, e grande parte dessa modernidade estava na necessidade de se realizar a implantação de uma infraestrutura urbana (iluminação pública, saneamento básico, abastecimento de água, entre outros) condizente com o que vinha acontecendo, desde o início daquele século, através de projetos como a reforma do Barão de Haussmann em Paris ou a construção de cidades como Washington, capital dos Estados Unidos da América. Assim, as ideias de Haussmann chegaram ao Brasil, em um primeiro momento, tanto na constituição de novas cidades com “melhores condições higiênicas”, quanto através de reformas como a que Pereira Passos realizou na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX (LEMOS, 1998).

O projeto para a nova capital inicia-se já dentro de uma trama política conservadora, pois a busca principal dos grupos tradicionais era a de deslocar a capital para uma região mais central, na qual se pudesse instalar um plano futuro de exploração mineral. Na época, o Presidente do Estado de Minas Gerais era Afonso Pena, político moderado da oligarquia dominante, e é ele quem irá convidar o engenheiro Aarão Leal de Carvalho Reis¹⁴ (1853-1936) para realizar os estudos das melhores localidades de implantação da cidade. Este realizou, então, estudos comparativos nas localidades de Paraúna (Município de Diamantina), Barbacena, Várzea do Marçal (Município de São João del-Rei), Juiz de Fora e Belo Horizonte, localidade que já tinha trocado seu antigo nome de Curral d’El-Rei, desde 1890, para Arraial Bello Horizonte. Como se sabe, o Congresso decidiu por escolher este último, e é aí que será pensado o plano para a nova capital (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998).

O sítio escolhido para a implantação da Cidade de Minas desenvolve-se a partir das franjas da Serra do Curral e vai se estender, na direção norte, sobre a topografia ondulada do vale do Ribeirão Arrudas, lar de diversas outras nascentes (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998). Durante todo o desenvolvimento urbano de Belo Horizonte, será notável a presença da Serra do Curral como um forte marco paisagístico, o qual foi explorado até mesmo pelo plano da Comissão Construtora (Figura 09), como será verificado em seguida.

¹⁴ Aarão Reis nasceu em Belém, na então província do Pará, Formou-se engenheiro geógrafo e engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro na década de 1870, com formação fortemente positivista. Tinha em Belo Horizonte sua primeira e, pelo que se sabe, única experiência urbanística (GOMES; LIMA, 2005, p. 120).

Figura 09: Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

Já em 14 de fevereiro de 1894, com as determinações governamentais do Decreto nº 680, foi instituída a Comissão Construtora da Nova Capital de Minas, a qual foi dirigida pelo próprio Aarão Reis até o ano de 1895. Como já citado anteriormente, o plano do engenheiro apresenta-se pautado claramente pelos ideais positivistas, pois ele “buscou nos avanços da ciência e da técnica de seu tempo a baliza para a realização de seu trabalho” (GOMES; LIMA, 2005, p. 120). Entretanto, como não havia como recorrer a experiências nacionais de criação de novas cidades ou intervenções em cidades existentes, pois estas eram praticamente escassas, Reis irá tomar conhecimento de trabalhos como o da reforma de Haussmann em Paris, o do plano de Washington e o de La Plata na Argentina (GOMES; LIMA, 2005).

Estruturalmente, o plano de Reis previa uma divisão clara da cidade em três zonas: a urbana, a suburbana e a de sítios. A zona urbana trazia um traçado que conjugava duas tramas ortogonais – referência ao projeto de La Plata –, uma primeira malha mais fechada, com quarteirões de 110 m x 110 m (cento e dez metros por cento e dez metros), rasgada por uma segunda, deslocada 45 (quarenta e cinco) graus, formada por avenidas mais largas, diagonais, tendo a mais imponente delas, a Avenida Affonso Penna – conforme grafia da época –, 50 (cinquenta) metros de largura, a qual marcava o eixo norte-sul da cidade. Toda essa trama era circundada por uma Avenida do Contorno – referência à *Ringstrasse* de Viena, desenvolvida anos antes em um projeto de remodelação da capital austríaca –, a qual consistia de uma espécie de fronteira entre as zonas urbana e suburbana. No centro da zona urbana, estaria um parque de 800 m x 800 m (oitocentos metros por oitocentos metros), o qual era tangenciado, em um de seus lados, pelo eixo norte-sul. Na zona urbana, previa-se a instalação de todo o aparato arquitetônico que sustentasse os poderes do estado, tais como o Palácio do Governo, as Secretarias, bem como o bairro dos Funcionários, onde viveria toda a elite administrativa e o bairro Comercial, no qual estariam as praças do Mercado e da Estação, a municipalidade, os palácios do Congresso e da Justiça, um hotel, escolas, um jardim zoológico, hospitais, uma capela e toda uma sorte de serviços e comércios menores. No denominado Alto do Cruzeiro, localizado no ponto mais sul da Avenida Affonso Penna, exatamente no limite entre as zonas urbana e suburbana, estaria localizada a Igreja Matriz – voltaremos a este ponto, por ser de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho (GOMES; LIMA, 2005).

Por sua vez, a zona suburbana consistia de um traçado mais flexível de ruas, entremeado por lotes de maiores proporções. Nesta, estariam localizados os seguintes equipamentos: hipódromo, cemitério, matadouro, reservatórios de água, casas de máquinas dos esgotos e

oficinas do ramal férreo (GOMES; LIMA, 2005). Ou seja, a esta zona, foi legada toda a sorte de equipamentos de cunho higienista que, segundo os preceitos da época, não poderiam estar localizados na zona urbana. Por fim, a zona de sítios consistia em uma transição entre as zonas urbana/suburbana e a zona rural, e a esta competiria o abastecimento da cidade em gêneros alimentícios, através da instalação de pequenas propriedades que iriam se tornar colônias agrícolas nas quais se alojariam imigrantes europeus (GOMES; LIMA, 2005).

Paisagisticamente, a implantação do plano de Reis condizia com um conceito de modernidade que não se pautava apenas no desenvolvimento de projetos “transitórios e efêmeros”, mas que buscava também um outro lado mais “eterno e imutável”. O urbanismo de caráter moderno neoclássico de Reis previa, não inocentemente, uma organização estética e localizacional estratégica que pudesse, com primor, dar vazão a uma concepção sócio-política apuradamente técnica e higienista (LEMOS, 1998).

Como afirma Lemos (1998, p.83-84):

Aarão Reis conciliou e reinterpretou as concepções modernas do pré-urbanismo do século XIX, definindo um novo paradigma urbano no país. Neste contexto, é relevante destacar que a primeira referência urbanística evidenciada no plano vincula-se ao ideal perspectivo barroco restituído pelo neoclássico, já experienciado em Paris e Washington. A rede dupla de malhas ortogonais e radiais concretizava, no plano, a ideia de “natureza nova”, o qual poderia constituir-se numa nova dimensão social.

A releitura oitocentista e positivista do barroco, a partir do neoclássico, presente no projeto de Reis, irá trazer maior rigidez ao traçado, na busca pela ordem e pelo progresso na República recém nascida (LEMOS, 1998).

Na nova capital, a percepção da paisagem irá se constituir, em um primeiro momento, através da construção de visadas artificiais, de certo modo amparadas pela perspectiva natural (LEMOS, 1998). Essa percepção através de visadas para o infinito¹⁵ é a que se faz através da experiência do visual, como colocado por Collot (2012). O amparo dado pela perspectiva natural justifica-se na inserção de um eixo norte-sul – a já citada Avenida Affonso Penna – que faz direta referência à percepção da Serra do Curral, a qual emoldura o horizonte da cidade. A partir desse eixo, surgem em tridente as avenidas que acessam os lugares de maior

¹⁵ Entende-se, neste trabalho, o termo “infinito” utilizado por Lemos (1998), como uma referência aos estratos da paisagem mais distanciados do sujeito – “o espaço distante” – no conceito de “espaço perceptivo” utilizado por Collot (2012), baseado na teoria de Von Uexkül. O “finito”, então, diz respeito aos estratos apreendidos paisagisticamente pelo sujeito através dos sentidos, o “espaço profundo”.

expressividade: a Praça da Liberdade, onde está o Palácio do Governador, a praça que homenageia a Federação, na qual atualmente se localiza a Assembleia e a praça onde se localizaria a Municipalidade, atual Praça Raul Soares (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998). Ou seja, a partir das visadas possibilitadas pelo terreno natural, constituiu-se uma série de outras visadas, planejadas justamente para entronizar, na cidade, o poder laico.

Contudo, não é apenas através do infinito que se define a paisagem da Belo Horizonte da Comissão Construtora liderada por Aarão Reis. A arquitetura virá como complemento ao traçado, como objeto constituinte da paisagem *in situ*. “No contexto do neoclassicismo vigente, o traçado, a arquitetura, os monumentos, os espaços cívicos deveriam representar artefatos didáticos do processo de modernização, a serem contemplados com veneração” (LEMOS, 1998, p. 87). A arquitetura funcionará, então, como uma moldura para a paisagem, criando diferentes vistas da distante Serra do Curral – lembrando a metáfora da janela de Cauquelin (2007).

“Atuando” como ponto notório ou como modelo em série, a arquitetura passou a condicionar vistas distintas da montanha à distância, onde o artifício e a natureza convergiam para a formação de uma cenografia. A primeira dimensão foi criada através da geometria, da perspectiva linear e da proporção dos volumes [...]. A última dimensão era alcançada pela perspectiva dos micro-ambientes, onde o detalhe visual, perdido à distância, ganhava relevância. [...] A bidimensionalidade da cenografia encontra a terceira dimensão através da reversibilidade da profundidade. Esta, ao ser revelada, promove a inversão do ponto de vista ou do ponto notório, tornando-se cena [...] (LEMOS, 1998, p. 88-89).

Desse modo, o espaço da cidade foi pensado para ser experienciado em um percurso linear, em um processo deambulatório, mas que fosse conformado sistematicamente por paradas, pontos fixos, representados pela arquitetura neoclássica e eclética representativa do poder laico (LEMOS, 1998). Isto diz respeito, assim, ao “território perceptivo” apresentado por Collot (2012), o qual se faz como um prolongamento do corpo, como um resultado da experiência humana no espaço.

Entre estes “pontos de parada” definidos por Reis, estava, como já citado anteriormente, o local em que se propunha a edificação da Igreja Matriz da cidade de Belo Horizonte. Este consistia da Praça do Cruzeiro, no extremo sul do eixo norte-sul determinado pela Avenida Affonso Penna, já na confluência com o cinturão da Avenida do Contorno, em um local de transição entre a zona urbana e a zona suburbana (Figura 10).

Figura 10: Praça do Cruzeiro na Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016. Base: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

No plano da Comissão chefiada por Reis, a Praça do Cruzeiro estaria localizada em um dos pontos de maior cota altimétrica da zona urbana. Ela consistiria de um espaço circular, radial, do qual partiriam – em sentido horário, a partir da direção Norte – a Avenida Affonso Penna, a Avenida 17 de Dezembro (atual Avenida do Contorno) em sua direção leste, a Rua de Palmas, a Rua Palmira, a Rua Pirapetinga, a Rua Alfenas e, por fim, a continuação da Avenida 17 de Dezembro no sentido oeste.

O local de implantação do templo religioso no projeto de Reis constata que o mesmo desconsiderou a existência das igrejas que já haviam sido edificadas anteriormente em Curral d'El-Rei ainda no século XVIII: a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem e as Capelas de Nossa Senhora do Rosário e de Santana (ver Figura 14). A decisão tomada, quando da implantação do projeto, foi a de demolir essas edificações e construir outras mais condizentes com a linguagem e os interesses da época (BARRETO, 1996).

Em relação à Igreja da Boa Viagem, que fora edificada entre 1788 e 1793, seus valores histórico e de tradição, especialmente através de um apelo da população, fizeram com que o templo não fosse demolido em um primeiro momento, mas que o traçado previsto por Reis para a área se adequasse ao seu terreno de implantação, transformado em uma praça. Apenas no dia 3 de setembro de 1911 é lançada pedra fundamental da nova Matriz, de modo que esta foi sendo erigida aos poucos, enquanto a antiga edificação permanecia para dar lugar aos cultos. Enfim, no ano de 1921, a fim de que se desse espaço para continuar as obras do novo edifício, o velho foi completamente demolido (BARRETO, 1996).

Em 8 de dezembro de 1923, foi inaugurada a nova Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem. Embora tivesse sido sagrada Catedral Metropolitana, a igreja foi considerada, desde o início, como uma Catedral provisória, em razão de suas dimensões reduzidas para uma cidade que crescia em ritmos consideráveis e buscava alçar-se às condições da vida urbana moderna (TUPINAMBÁS, 2011).

Em relação à Capela de Santana, esta foi demolida, sem nenhuma edificação ter sido edificada em seu lugar. Já a Capela de Nossa Senhora do Rosário, pela sua importância por abrigar a Festa do Rosário, só foi demolida após construir-se um templo que a substituiria. Este foi erigido entre 1895 e 1897, porém, diferentemente do caso da Matriz da Boa Viagem, em local diferente da edificação antiga, qual seja o cruzamento da Avenida Amazonas com as ruas São Paulo e Tamóios (BARRETO, 1996).

Figura 11: Localização dos templos religiosos católicos em Curral d’El-Rei e na Planta da Cidade de Minas.



LEGENDA

- | | |
|--|---|
| A Igreja de N. Sra. da Boa Viagem (Curral d'El-Rei) | D Igreja de N. Sra. da Boa Viagem (Quadra em Belo Horizonte) |
| B Capela de N. Sra. do Rosário (Curral d'El-Rei) | E Capela de N. Sra. do Rosário (Quadra em Belo Horizonte) |
| C Capela de Santana (Curral d'El-Rei) | |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2016. Base: Arquivo Público Mineiro.

Até a década de 1920, então, a ideia da construção de uma Catedral no local proposto por Reis não se desenvolveu, em razão de resistência por parte da população local e do bispo de Mariana, a cuja Arquidiocese estava vinculada a Diocese de Belo Horizonte até o ano de 1921 (TUPINAMBÁS, 2011). É somente em 30 de abril de 1922 que chega a Belo Horizonte Dom Antônio dos Santos Cabral¹⁶ (1884-1967), com o objetivo de instalar a nova Arquidiocese que fora criada pelo Papa Bento XV em 11 de fevereiro de 1921 (WERNECK, 2013).

Em 1929, Dom Cabral contratou o arquiteto italiano Raffaello Berti¹⁷ (1900-72) para construir o Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei, localizado no complexo da Praça da Liberdade, justamente próximo ao já existente Palácio da Liberdade, sede do governo do Estado e símbolo do poder laico, edificado pela Comissão Construtora ainda no século XIX, em estilo eclético. O Palácio Cristo Rei ficou pronto no ano de 1937, em estilo Art Decó, bastante em voga nessa época. Seu projeto acabou sendo assinado pelo arquiteto Luiz Signorelli, sócio de Berti, devido a impedimentos legais do arquiteto estrangeiro. Já no início da década de 1930, o Arcebispo iniciou a criação do Seminário Arquidiocesano, o qual se transformou, em 12 de dezembro de 1958, no espaço físico da Universidade Católica de Minas Gerais, atual Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC-MG (CLÍMACO, 2016).

Durante o período da construção do Palácio, duas ondas de crescimento fizeram com que Belo Horizonte transpassasse a cidade projetada e se reconfigurasse completamente. A primeira onda consiste em um crescimento horizontal, a partir do surgimento de novos bairros não pensados pelo projetista e do crescimento da periferia. A segunda, diz respeito a um crescimento vertical, através da construção de arranha-céus na então denominada zona urbana, muitos dos quais se elevaram sobre os escombros das edificações da primeira fase construtiva da cidade.

¹⁶ Nasceu em Propriá, no Sergipe, em 08 de outubro de 1884 e estudou no Seminário de Salvador, na Bahia, sendo ordenado padre na mesma cidade. Antes de ser o primeiro Arcebispo de Belo Horizonte, atuou em sua própria cidade, em Aracaju, no Sergipe, e como bispo de Natal, no Rio Grande do Norte (TUPINAMBÁS, 2011).

¹⁷ Nascido em Colla Salvetti, província de Pisa, na Itália, Berti chegou a Belo Horizonte no ano de 1929 e viveu na cidade até o fim de sua vida. Participou da fundação da Escola de Arquitetura da UFMG, na qual lecionou desenho artístico, arquitetura paisagística e composição decorativa. Foi responsável por mais de 500 (quinhentos) projetos na capital de Minas e no interior do estado. A grande maioria de seus projetos exibe linhas Art Decó e, já em outra fase, traços modernistas (WERNECK, 2012).

Em relação ao espraiamento horizontal, o que se verifica é que, junto com a “ordem” proposta pelo projeto inicial de Belo Horizonte, vem a “desordem” do desenvolvimento de construções espontâneas e da proliferação de barracões e edificações de porte menos significativo ao daquelas pensadas e construídas para representarem o poder republicano. Dessa forma, já nos anos 20, grandes áreas das zonas de sítios, pensadas para se transformarem em zonas agrícolas, começaram a ser anexadas às zonas urbanas e passaram a ter seus lotes subdivididos para darem lugar a novos bairros periféricos. Assim, áreas não urbanizadas foram reparceladas, constituindo-se de vilas. “As vilas se incorporavam à paisagem da cidade como uma opção de moradia para as camadas mais pobres da população, estendendo-se os horizontes dos primeiros bairros populares” (GOMES; LIMA, 2005, p. 122).

Já nos anos 1930, a população da capital, que na década anterior consistia de 55.000 (cinquenta e cinco mil) habitantes, já ultrapassara a casa dos 140.000 (cento e quarenta mil) (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998). Nessa época, verificam-se os primeiros efeitos do crescimento fora da cidade projetada, sendo reivindicadas, com total razão, posturas governamentais a fim de que fossem tomadas as primeiras medidas de planejamento posteriores ao plano inicial. Desse modo, a grande questão desse período é a “normalização desses primeiros bairros que haviam se desenvolvido fora da área circunscrita pela avenida do Contorno e, de outro lado, a articulação entre essas duas ‘cidades’” (GOMES; LIMA, 2005, p. 122-123).

Logo, em 1933, um novo Plano Geral da cidade irá redefinir os limites das zonas urbana, suburbana e rural, a fim de estimular o adensamento da área central, criando um gabarito com um número mínimo de pavimentos para a Avenida Affonso Penna e outras vias de grande importância. Dois anos mais tarde, um decreto desenvolve medidas restritivas para novos loteamentos, que irão demandar aprovação legal, a fim de barrar o desenvolvimento da periferia (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998). Entre todas as medidas do período, provavelmente a criação da Comissão Técnica Consultiva da Cidade, no ano de 1934, – durante a gestão do prefeito José Soares de Mattos (1933-35) – tenha sido uma das mais significativas. A função deste órgão consistia de “orientar a execução do plano da cidade e zelar pelo seu fiel cumprimento” e era dividida em cinco setores, dentre os quais um de Arquitetura e Urbanismo (GOMES; LIMA, 2005, p.123).

No ano de 1935, sob a gestão de Otacílio Negrão de Lima (1935-38), a Comissão, com base em um documento de um de seus engenheiros, Lincoln de Campos Continentino¹⁸, apresenta proposta de um plano de expansão racional da cidade (GOMES; LIMA, 2005). Sua questão principal consistia de “centralização da cidade dentro do perímetro atual” (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 136) e, assim, o plano irá se articular, em um primeiro ponto, contra a subdivisão de terrenos suburbanos e dos novos loteamentos. Para isso, Continentino propõe modificações na forma dos quarteirões e no sistema de arruamento das áreas urbanas que ainda não haviam sido utilizadas (GOMES; LIMA, 2005). O plano definia, ainda, um zoneamento para a cidade, criando áreas especializadas com usos restritos, tais como os usos residencial, industrial, comercial, hospitalar e de parques. Além destas, havia “zonas mistas” ou “de transição” (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

Entre todas as medidas do plano, contudo, a que mais dizia respeito à compreensão do espraiamento horizontal da cidade correspondia a um audacioso “Plano das grandes avenidas”, o qual “configuraria ‘um sistema de artérias rádio-concêntricas, distantes entre si cerca de um quilômetro, prolongando-se algumas radiais da cidade e projetando-se uma segunda periférica, envolvendo a Avenida do Contorno’” (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 136).

Com sua proposta, Continentino trazia a possibilidade de se planejar a expansão da cidade de Belo Horizonte como um todo, a partir da compreensão do que ela se tornara para além dos ideais positivistas da Comissão Construtora. Em resumo, para ele, os princípios básicos para um plano urbanístico, diferenciando-se, em alguns pontos, do próprio plano de Reis eram: valorização da topografia local, o que facilita a drenagem e gera menores quantidades de movimentação de terra; aproveitamento das condições de beleza natural; zoneamento; atenção às questões do arruamento, parcelamento e arborização; descentralização do tipo “cidade-jardim satélite” (GOMES; LIMA, 2005).

Assim, o plano de Continentino compreendia e abarcava as mudanças que vinham ocorrendo na paisagem belorizontina. Mais que isso, o plano, de certa forma, inaugura na cidade um

¹⁸ “Nascido em 1900 e diplomado em 1923 pela Escola Livre de Engenharia de Belo Horizonte, ele [Lincoln Continentino] se pós-graduou em Engenharia Sanitária na Universidade de Harvard, EUA, entre 1927 e 1929. Desenvolveu intensa atividade como técnico e professor, particularmente na área do urbanismo e da engenharia sanitária, tendo ocupado diversos cargos públicos, inclusive de assessor técnico da prefeitura em várias gestões” (GOMES; LIMA, 2005, p. 124).

novo processo, o qual consiste em um gradual abandono da ideologia positivista e republicana das primeiras décadas e no desenvolvimento de uma outra, de caráter desenvolvimentista. Apenas algumas das proposições foram elaboradas, isoladamente, conforme os interesses das gestões desse período mais desenvolvimentista, a se saber: já na gestão de Otacílio Negrão de Lima (1935-38), José Oswaldo de Araújo (1938-40) e Juscelino Kubitschek (1940-45) (GOMES; LIMA, 2005). Entre as principais propostas que foram desenvolvidas estão o prolongamento da Avenida Amazonas no sentido oeste; o desenvolvimento também da Avenida dos Andradas, como uma espécie de “avenida parque”; o prolongamento da Avenida Affonso Penna, para sul, cortando a Serra do Curral através de um túnel em direção a Nova Lima, e para norte, em direção à Avenida Pedro I (atual Antônio Carlos); o alargamento e prolongamento das avenidas Pedro I e Pedro II e a criação da Avenida Santa Tereza (atual Francisco Sales) (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

Observa-se que o interesse desses governos perpassa principalmente pelos projetos de grandes infraestruturas rodoviárias que permitam o acesso à cidade em expansão, fazendo com que os bondes começassem a dar lugar paulatinamente aos ônibus. A Avenida Amazonas representou um eixo de crescimento no vetor Oeste, enquanto a Avenida Antônio Carlos, no vetor Norte. A primeira irá levar à futura Cidade Industrial e a segunda, à Pampulha (ANDRADE; MAGALHÃES, 1998).

A mesma década de 1930, que assistiu a esse espraiamento horizontal da cidade não planejada, a qual ultrapassou os limites da Avenida do Contorno, presenciou uma remodelação urbana da anteriormente dita zona urbana que levou a um crescimento vertical da mesma, o qual irá modificar substancialmente, nas décadas seguintes, a experiência da paisagem belorizontina. Essa possibilidade já fora prevista, desde a década de 1920, através de mudança de gabarito na legislação urbanística que culmina com as normas do Plano Geral de 1933:

os limites de altura máxima das edificações, que pelo Regulamento de 1901 era de três pavimentos, são elevados, passando-se a permitir edifícios com até 25 pavimentos nas vias de 25 metros de largura, 35 pavimentos nas avenidas de 35 metros e, na Avenida Afonso Pena, de 50 metros de largura, edifícios com até 50 pavimentos (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 142, grifo do autor).

A presença dos edifícios em altura na paisagem belorizontina – algo que já vinha ocorrendo nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro desde a década de 1920 – passa a ser celebrada

como um grande fator do advento da modernidade em uma cidade que convivera, por quase três décadas, com uma paisagem tomada basicamente por arvoredos, sobrados, casas térreas e edifícios institucionais com, no máximo, três pavimentos (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

No linguajar da época, falava-se de um “ciclo dos arranha-céus”, de um “vertiginoso crescimento” em todas as direções. A primeira leva desse ciclo, iniciada no final da década de 1920, inclui edificações como o Cine Brasil (Figura 12) e o Edifício Haas, ambos de um modelo tipológico limitado à altura de vinte metros ou cerca de sete pavimentos, ocupando praticamente toda a área de seus terrenos. Predomina, nesse período, o estilo Art Decó¹⁹, com esquemas compositivos classicistas de simetria e repetição de elementos. Estes edifícios que alçam um “estilo moderno” irão, pouco a pouco, substituir as primeiras construções residenciais propostas pelo plano de Reis (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

Figura 12: Edifício do Cine Brasil: Ângelo Murgel, 1932.



Fonte: Do autor, 2016.

¹⁹ O estilo Art Decó remete diretamente à “Exposição de Arte Industrial e Decorativa Moderna” ocorrida em Paris no ano de 1925. Abandonando o historicismo que tomara a Exposição de 1900 na mesma cidade, influenciada pelo Ecletismo e o Art Nouveau, os pavilhões apresentados visavam um estilo que visasse o futuro, sendo, ao mesmo tempo, moderno, industrial e artístico. Assim, era um estilo influenciado por algumas características das vanguardas modernistas, a se saber: ausência e até mesmo negação dos motivos clássicos, simplificação das formas, jogos de volumetria e ortogonalidade (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

No ano de 1935, com a construção dos dois primeiros edifícios que ultrapassaram o nível dos dez pavimentos – o edifício da Feira Permanente de Amostras, de Raffaello Berti, e o edifício de escritórios Ibaté, de Ângelo Murgel –, é então superada a tipologia anterior. Essa tendência irá se desenvolver, ao longo dos anos 1940, em direção a um modernismo mais sóbrio, “onde os volumes geométricos, despojados de ornamentos, são submetidos a uma composição com fortes valores clássicos, com a simetria e a hierarquia” a exemplo do Edifício Randrade (1941), projetado por Luiz Pinto Coelho, abaixo na Figura 13, e o Edifício IAPI (1945) (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 170).

Figura 13: Edifício Randrade: Luiz Pinto Coelho, 1941.



Fonte: Do autor, 2016.

Com o passar da década de 1940, a cidade de Belo Horizonte irá receber edifícios que alcançam cada vez um número maior de pavimentos, tornando-se ícones da paisagem da cidade. Dois exemplos destes são o Edifício Sulacap (1945), projetado por Roberto Capello e o Edifício Acaiaca (1947), por Luiz Pinto Coelho (ver Figura 14). O primeiro consiste em blocos dispostos simetricamente e que apresentam uma arquitetura mais sólida, lisa e simples. O mais interessante sobre esse edifício, no entanto, não está na edificação em si, mas na relação desta com a cidade, no modo como foi implantada. Atendendo a uma exigência da Prefeitura à época, o projeto cria uma praça entre os dois blocos da edificação, os quais formam entre si um ângulo de 45° (quarenta e cinco graus), emoldurando uma visada do

Viaduto Santa Tereza a partir da Avenida Affonso Penna – infelizmente, nos dias de hoje, foi edificado um anexo nessa área, e o efeito paisagístico conformado pela edificação não mais se verifica (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

Figura 14: Vista de parte do Edifício Acaiaca (à esquerda) e dos dois blocos de apartamentos do Edifício Sulacap (à direita) a partir da Igreja São José, sem data.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

Já o Acaiaca, quando construído, consistia do maior arranha-céu da cidade com seus 29 (vinte e nove) andares. Seu caráter icônico se faz tanto pelas suas dimensões quanto pelos elementos artísticos integrados à sua fachada: duas totêmicas carrancas indígenas na parte inferior e dois

pares de cilindros envidraçados de cima a baixo na parte superior. As carrancas correspondem a uma representação da tribo que dá seu nome ao edifício, em um tom claramente condizente com o imaginário nacionalista do período, evocando a identidade nacional e a unidade da nação, enquanto os cilindros de vidro remetem às conquistas técnicas da modernidade, como que remetendo à vitória da civilização coroando a edificação (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

O que se verifica, assim, com o crescimento vertical da cidade, é que aquela dialética entre visadas infinitas – inspiradas pelas perspectivas possibilitadas pelo sítio natural – e finitas – alcançadas pelos pontos de parada no movimento deambulatório do olhar, conformados pelas edificações ecléticas representativas do poder –, proposta inicialmente pela Comissão Construtora, irá, aos poucos, se diluindo na verticalidade dos arranha-céus que vão tomando conta da primeiramente chamada “zona urbana”. Enquanto o baixo casario é demolido, as linhas da Serra do Curral são deslocadas de foco para darem lugar e vazão às linhas de um horizonte conformado pelos topos dos edifícios.

Além disso, a presença dos edifícios em altura na área central da cidade irá modificar substancialmente a relação dos templos religiosos já existentes com a paisagem. Isso se verifica especialmente no caso da Igreja de São José. A Paróquia São José fora criada em 27 de janeiro de 1900 e entregue aos Missionários Redentoristas para que dela cuidassem. Em 20 de abril de 1902, foi lançada a pedra fundamental da construção da igreja, com projeto arquitetônico de Edgard Nascentes Coelho. As obras foram dirigidas pelo irmão redentorista holandês Gregório Mulders, e, tão pronto finalizadas, o templo passou a ser utilizado como Matriz a partir de 19 de março de 1904. (SÃO JOSÉ, 2016).

Logo, no período em que foi edificada, a Matriz dominava a paisagem em razão de suas dimensões e imponência, diante do casario mais baixo proposto pela Comissão Construtora. Contudo, com a ereção de prédios como o Acaiaca e o Sulacap, exatamente no entorno do templo, este começa a perder em altitude e grandiosidade em relação aos edifícios dos “tempos modernos”, deixando assinalar que os poderes do desenvolvimento tecnológico, do capital e do mercado imobiliário eram capazes de suplantar o poder religioso dentro do cenário da cidade. Era, enfim, necessário que algo fosse feito em relação a isso, retomando-se a ideia inicial do projeto da Cidade de Minas para a construção de uma Catedral em Belo Horizonte.

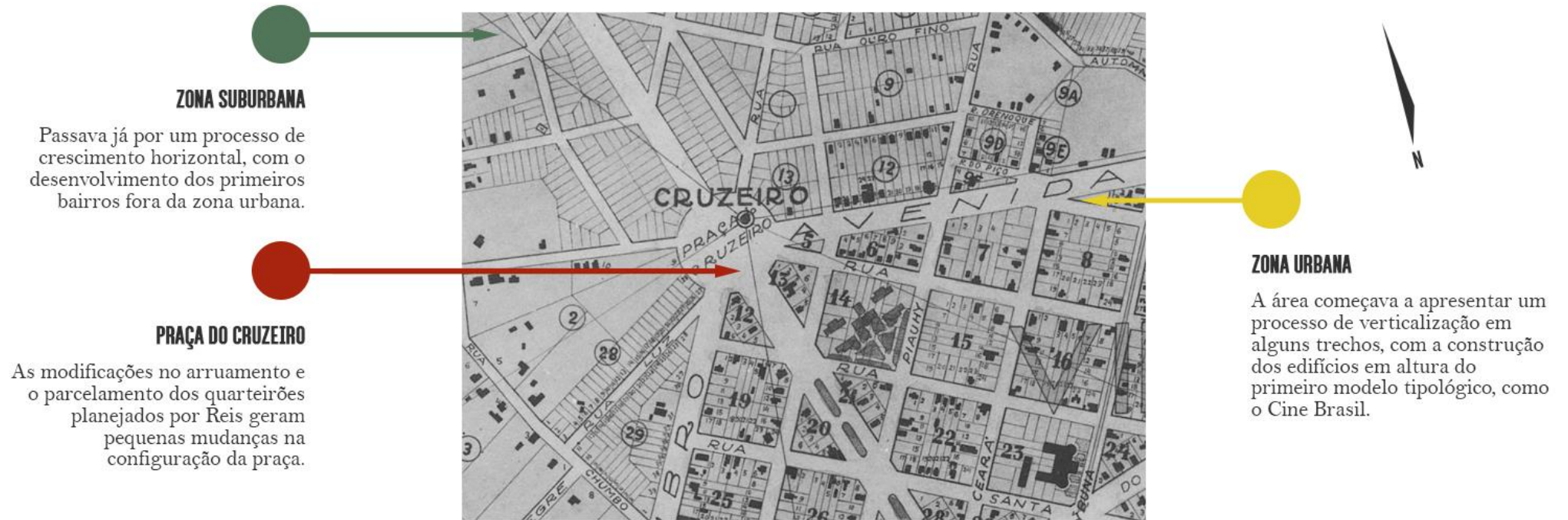
3.2 O PROJETO HOLZMEISTER

Foi em meados da década de 1930 que Dom Cabral decidiu desenvolver a ideia de projetar uma nova igreja para Belo Horizonte, porém de modo mais ousado do que já fora feito anteriormente com a construção da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem. Seu objetivo era edificar a maior igreja da América do Sul, que seria denominada Catedral Cristo Rei, em consonância com o título do Palácio preconizado anos antes. Aqui já se anuncia a utilização do ícone arquitetônico e urbanístico como uma estratégia de demonstração do poder da instituição da Igreja Católica na capital mineira. Mais que isso, com uma análise apurada, será possível verificar como este ícone é conformado pela paisagem belorizontina em sua concepção, ao mesmo tempo em que a conforma, gerando transformações e rebatimentos futuros tanto *in situ* quanto *in visu*.

Nessa época, a cidade já passara por modificações, no constante ao plano de Reis, em relação ao arruamento da zona suburbana e ao parcelamento dos quarteirões, processos que se iniciaram já na década de 1920. Isso ocasionou algumas pequenas alterações na configuração original da Praça do Cruzeiro (Figura 15). Já no final dessa década, o que se observa é que esta irá perder sua forma perfeitamente circular, achatando-se um pouco em sua direção mais ao norte. As ruas que partem de sua conformação radial – novamente em sentido horário, a partir da direção Norte – agora são as seguintes: Avenida Affonso Penna, Avenida 17 de Dezembro (direção leste), Rua Luz, Rua Palmira, logradouro sem identificação, Rua Albita e Avenida 17 de Dezembro (direção oeste).

É interessante verificar, ainda, que as avenidas principais configuram uma “*patte d’oie*” ou “pata de ganso”, estratégia advinda do desenho barroco, utilizada nos jardins de Vaux-le-Vicomte, e depois em Versalhes, ambos na França, e que consiste na irradiação de alamedas regulares e retilíneas que partem de um objeto arquitetônico principal, gerando visadas que convergem para este (PANZINI, 2013). É importante ainda assinalar que este tipo de desenho foi utilizado em outros planos urbanos, como o de L’Enfant para Washington, e que, como já comentado anteriormente, estes planos influenciaram no desenvolvimento do projeto da Comissão Construtora para a cidade de Belo Horizonte. Ou seja, não é uma coincidência o modo como as avenidas estão dispostas nesse trecho e, menos ainda, o interesse do Arcebispado de Belo Horizonte por utilizar essa área para a construção da Catedral. Afinal, a conformação do traço

Figura 15: Praça do Cruzeiro na Planta Geral de Belo Horizonte, 1929-29.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016. Base: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

urbano já se encontrava pronta para receber uma edificação de caráter icônico, respaldada em exemplos históricos.

O primeiro passo tomado pelo Arcebispo foi a contratação do arquiteto austríaco Clemens Holzmeister (1886-1983) para a elaboração do projeto arquitetônico do novo templo no ano de 1941 (TUPINAMBÁS, 2011).

Holzmeister nasceu em Fulpmes, região do Tirol, na Áustria, ainda no século anterior. Seu pai, Johann Holzmeister emigrou para o Brasil entre 1859 e 1876, período em que trabalhou no ramo de importações e exportações. Contudo, em razão de diversos problemas, voltou para a região do Tirol, na qual nascera, e onde acabou tendo seus quatro filhos com a segunda esposa, Maria Kirchstätter, entre eles Clemens. Todos os quatro foram registrados como cidadãos brasileiros, a fim de não terem que se alistar para o serviço militar (POSTIGLIONE, 2008).

Holzmeister estudou Arquitetura na Universidade Técnica de Viena entre 1906 e 1913. Em 1919, recebeu o título de Doutor na mesma Universidade, mesmo ano em que se mudou de Viena para Innsbruck. Nesta cidade, começou a lecionar na *Staatsgewerbeschule* e a trabalhar como arquiteto *freelancer*, abrindo um escritório. Em 1924, volta para Viena por ter recebido uma cadeira na Academia de Belas Artes da cidade, a qual mantém até 1938. Uma segunda cadeira lhe é destinada na Academia de Arte de Düsseldorf do ano de 1928 até 1933, período em que fica viajando entre as duas cidades (POSTIGLIONE, 2008).

Em colaboração com Max Fellerer, seu professor substituto em Viena e assistente de projetos, completou obras significativas no período tanto na Áustria quanto na Turquia. Em 1938, sua vida passa por uma importante guinada: com a anexação de seu país-natal por Hitler, o arquiteto exila-se na Turquia, lecionando na Universidade Técnica de Istanbul de 1940 a 1949. Volta, enfim, para Viena, onde leciona novamente na Academia de Belas-Artes de 1949 a 1961. Durante toda sua vida, Holzmeister esteve fortemente envolvido com a Igreja Católica, tanto na Áustria quanto na Renânia, tendo sido presidente, no ano de 1933, da Conferência Geral dos Católicos Falantes de Alemão (POSTIGLIONE, 2008). Tanto esse fator, quanto a cidadania brasileira do arquiteto podem justificar o interesse de Dom Cabral em encarregá-lo da construção da Catedral Cristo Rei.

No começo da década de 1940, então, foi instaurada a Comissão Construtora da Catedral Cristo Rei, cuja primeira reunião se dá no dia 26 de junho de 1941, conforme registrado em Livro de Atas. Neste encontro, estavam presentes o Arcebispo, o Governador de Minas Gerais Benedito Valadares, o prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitscheck, bem como alguns secretários e oficiais. Sendo o primeiro a falar, Dom Cabral trata de como lhe era pertinente a ideia de que deveria ser tarefa do primeiro Bispo, fundador da Diocese, a construção de uma Catedral Mineira. “Realmente, o projeto é de *enorme envergadura*, sabendo-se que o custo da construção deste templo está estimado em 27 mil contos” (DIRETORIA, 1941, f. 2, grifo nosso). Em seguida, o Arcebispo trata do local em que se pretende instalar a edificação: “Assim a Catedral se erguerá, dentro de poucos anos, na magestosa [sic] praça do Cruzeiro, lugar privilegiado, que a Comissão Construtora da Capital designara justamente para isto” (DIRETORIA, 1941, f. 3, grifo nosso). Verifica-se, então, que os anseios de Dom Cabral estavam de acordo com os ideias do projeto liderado por Aarão Reis, instalando a edificação religiosa no local estabelecido desde o surgimento da capital para tal função. Aqui, o Arcebispo parece querer justificar a construção dentro de um contexto histórico anterior que aludisse ao imaginário social idílico da Belo Horizonte planejada, como se, passadas mais de seis décadas, a evolução do tecido urbano já não tivesse ultrapassado os limites estabelecidos pelo projeto inicial, como apresentado no capítulo anterior. A Catedral é colocada como um “*monumento* que traduza a *pujança* da nossa fé” (DIRETORIA, 1941, f. 3, grifo nosso).

É fundamental observar como o projeto para a Catedral Cristo Rei surge como um ícone arquitetônico, conforme as questões que foram expostas no capítulo anterior. Primeiramente, busca-se que o templo ascenda ao caráter de “catedral”, ou seja, que nasça imbuído de todas as características que este termo já implica aos imaginários psíquico e social, com base em outros objetos edificados que sejam representados por este – a exemplo das catedrais góticas e das demais edificações de mesmo caráter que irão lhes suceder ao longo da história. Assim, denominar o edifício de Catedral Cristo Rei, implica tornar-lhe signo icônico com base na “percepção comum”, despertando, nos sujeitos – e, conseqüentemente, no corpo social – significados ou imagens correspondentes a “experiências adquiridas” pelos mesmos, considerando-se as colocações de Eco (2013) sobre este assunto.

É exatamente sobre isto que fala, ainda na primeira reunião, Francisco de Assis Magalhães Gomes, representante da Comissão Efetiva das obras da Catedral, quando retorna, em seu discurso, à Idade Média, para falar sobre como, nesse período incompreendido por muitos,

“nasceram as maiores realizações do espírito humano, como a Suma Teológica, a Divina Comédia, a Imitação de Cristo e a *Catedral Gótica*” (DIRETORIA, 1941, f. 6, grifo nosso). Francisco afirma que as catedrais não podem ser desenvolvidas como cópias de outros monumentos, mas que devem corporificar um estado de espírito específico. Para ele, o espírito daquele período moderno encontrava-se no concreto armado, capaz de facilitar as construções monumentais, em detrimento da pedra e do tijolo que eram utilizados nas obras dos períodos anteriores (DIRETORIA, 1941).

A Catedral Cristo Rei irá surgir, assim, na primeira metade da década de 1940, como um edifício para ser lido como ícone paisagístico e urbanístico. É fundamental para este trabalho analisar o projeto de Holzmeister com base nas características de uma edificação que devem causar impacto para ser considerada um ícone, conforme Hazan (2003), quais sejam – como já apresentado no capítulo anterior: localização estratégica, visibilidade, escala, forma, aparência e monumentalidade.

Para tanto, é interessante analisar a descrição que Francisco faz da Catedral, conforme registro em ata, naquela reunião de junho de 1941:

A nossa Catedral será o primeiro monumento da cidade e o primeiro grande monumento do Estado. Serão, de fato, grandiosas as suas proporções. Terá uma altura de 150 metros, da base à Cruz da Torre. Os arcos de cimento armado que formam o arcabouço externo se utilizam das grandes possibilidades que este material [o concreto armado] oferece ao artista moderno. Internamente terá uma enorme abóbada circular, com 70 metros de diâmetro [sic] interno e cerca de 40 metros de altura.

Comportará mais de 10 mil pessoas. O diâmetro externo do monumento, com suas colunas, atingirá a 90 metros (DIRETORIA, 1941, f. 7, grifo nosso).

O orador continua falando da disposição interna do edifício, que tem como ponto de partida um conceito “cristocêntrico” estabelecido por Holzmeister, que contaria com Cripta, Capela do Santíssimo Sacramento, altares internos e um coro suspenso ao redor de um altar-mor central. Esta disposição “cristocêntrica”, assim, estabelece uma planta de partido circular, na qual o presbitério e o altar-mor constituiriam o centro do vão da cúpula – a qual Francisco faz questão de enfatizar novamente que possui setenta metros de diâmetro, contra os cinquenta metros da de São Pedro do Vaticano (DIRETORIA, 1941). E continua:

Os numerosos altares laterais, a Capela batismal, os confessionários, as escadas acessórias, as escadarias da tribuna e a sacristia formam um ritmo uniforme a possante corva da cupula [sic], ao redor da qual corre uma tribuna interrompida apenas pela Capela do Santíssimo. Enquanto a coroa de

capelas e a tribuna recebem luz, farmisada através de vitrais variegados de 20 metros de altura e ao mesmo tempo distribuem luz suave aos mosaicos da face interior da cupula [sic], sobre o altar-mor, pelo contrario [sic], tomba a luz diurna em sua plenitude, da claraboia central de 16 metros de diametro [sic], situada a 44 metros de altura. Mais abaixo, a uma altura de 25 metros sobre o altar, paíra o coro dos cantores, em forma de anel e sustentado por *gigantescos anjos*. Aí ficarão os órgãos [sic] e haverá lugar para *grande côro* [sic] de cantores e músicos [sic] (DIRETORIA, 1941, f. 8, grifo nosso).

Em uma carta da empresa Alcasan, do engenheiro Alfredo Carneiro Santiago ao mesmo Francisco Gomes, datada de 1944, e cujo principal objetivo consiste em apresentar o relatório para o cálculo das cargas de fundação das obras da Catedral, lê-se o seguinte trecho, muito parecido com a própria descrição de Francisco:

A estrutura da Catedral mede *80 ms de diâmetro externo e 115,80 ms de altura*, medida no fecho da cupola [sic], sendo constituída por uma série de 16 semi-arcos em círculo [sic] e equidistantes de 15,70 ms. Os pilares possuem em toda a altura 3 contraventamentos laterais em arco de círculo [sic]. Servindo de teto ao recinto central da Catedral, existe uma cupola [sic] nervurada, que é utilizada [sic] também [sic], como via de acesso ao Côro [sic]. Na cota + 7,00 m existe uma galeria de contorno, com 73 m de diâmetro externo e 6,50 m de largura; essa galeria está apoiada nos pilares externos da estrutura e em pilares internos secundários, distantes entre si de 3,00 ms (SANTIAGO, 1944, f. 1, grifo nosso)

Os trechos anteriormente apresentados são descrições da estrutura do projeto de Holzmeister para a Catedral Cristo Rei (Figuras 16 e 17). O que mais se evidencia nestas descrições são as dimensões grandiosas do projeto – “altura de 150 metros”, “70 metros de diâmetro”, “80 ms de diâmetro”, “115,80 ms de altura”. Alguns artigos de jornais chegam a utilizar as seguintes frases e expressões para tratar do projeto: “Conforme os especialistas, o projeto da catedral era *grandioso, com espaço maior do que a Catedral de São Pedro, no Vaticano*. [...] Pelos desenhos [...], é possível ver uma *grande cúpula*, com anjos de pé, tendo no alto uma torre menor sob uma cruz. [...] O projeto *monumental* tinha capacidade para aproximadamente *12 mil pessoas* [...]” (WERNECK, 2011, p. 19, grifo nosso); “O edifício *monumental* teria capacidade para *12 mil pessoas* e uma torre com *150 metros de altura*” (TUPINAMBÁS, 2011, p. 26, grifo nosso).

Figura 16: Perspectiva externa da Catedral Cristo Rei: Clemens Holzmeister, 1942.



Fonte: Cópia do original, técnica lápis sobre acetato, arquivado no Arquivo do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 17: Perspectiva interna da Catedral Cristo Rei: Clemens Holzmeister, 1942.



Fonte: Cópia do original, técnica lápis sobre acetato, arquivado no Arquivo do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

O que se verifica nesses trechos é o uso repetitivo de palavras e expressões – “primeiro monumento da cidade”, “grandiosas as suas proporções”, “numerosos altares laterais”, “gigantescos anjos”, “grande côro”, “grandioso”, “grande”, “monumental”, “maior do que a Catedral de São Pedro” – que remetem a dois dos princípios dos ícones, segundo Hazan (2003): escala e monumentalidade. O uso desses termos deixa evidente o fato de que um projeto de catedral, qualquer que seja, instalou-se, no imaginário social, como um projeto de grandes magnitudes, próprio de um ícone. Importante destacar a comparação com a Catedral de São Pedro, um dos principais ícones da cristandade ocidental, a qual busca demonstrar o caráter icônico do projeto.

Analisando a perspectiva externa da Catedral, em desenho realizado por Holzmeister (Figura 16), verifica-se como se desenvolve a estrutura descrita na carta (SANTIAGO, 1944). Volumetricamente, o projeto consiste em um volume cilíndrico mais achatado na base, do qual parte um outro volume cilíndrico mais alongado, definido pela sucessão dos dezesseis arcos contínuos que se fecham em uma cúpula. Este segundo volume, contudo, não é maciço, mas definido apenas como uma ossatura pelos arcos, que aparentam resguardar o primeiro volume.

Destas observações, é possível inferir duas ideias. A primeira é a de que o projeto foi desenvolvido para que obtivesse uma forma que remetesse às catedrais góticas, ou ao imaginário instituído dessas catedrais – e, por isso mesmo, a referência de Francisco Gomes a estas em seu discurso. Isso se faz especialmente na volumetria gerada pela disposição dos arcos, remetendo ao alto, à verticalidade, ao alcance de um estrato superior, de uma divindade. Além disso, ao retirar as vedações nos interstícios dos arcos e deixar apenas a estrutura exposta, o projeto procura alcançar a leveza que as primeiras catedrais góticas expressavam – quando os construtores lhes retiraram as alvenarias em pedra e mantiveram apenas os pilares, entremeados por coloridos vitrais –, e ainda remeter à característica construtiva gótica de manter expostos os elementos estruturais, a exemplo dos arcobotantes.

A segunda ideia parte da primeira, pois está claro que o projeto apenas remete ao Gótico e não procura tomar o estilo para produzir um pastiche fora de época. De fato, muito do projeto se deve aos estilos Neoclássico e Romântico ainda do século XIX, estilos estes que, como mostrado anteriormente, influenciaram fortemente o traçado urbano da cidade de Belo Horizonte no plano da Comissão Construtora chefiada por Reis. Do Neoclássico, toma a

simplificação volumétrica, a simetria, a geometrização euclidiana das formas, e a referência aos elementos da Antiguidade Clássica, como os arcos plenos, as arcadas romanas, e a estrutura em tambor e cúpula semiesférica. Do Romântico, a edificação pega de empréstimo o interesse por uma estrutura que remeta ao pitoresco, à ruína, ao inacabado.

Voltando a Hazan (2003), as duas ideias inferidas a partir das perspectivas da edificação assinalam que, além da “escala” e da “monumentalidade”, também a “forma” e a “aparência” do projeto foram pensados para causar impacto. Entende-se, nesta análise, que a “forma” diz respeito mais à materialidade do edifício, a como se organizam seus elementos estruturais, de vedação, seus vãos, os elementos ornamentais e artísticos aplicados, ou seja, como o templo se apresenta *in situ*. Enquanto isso, a “aparência” relaciona-se ao que o edifício aparenta ser, ao que ele remete, a quais imaginários arquitetônicos ele se refere e quais outros ele irá alimentar; ou seja, refere-se à artealização *in visu*.

Ao analisar a imagem da perspectiva externa (Figura 16), falta tomar nota de outro elemento ainda não comentado: a paisagem em que a edificação se insere. Observa-se que a Catedral está implantada em um local no qual não se verifica a existência de nenhuma outra edificação nos arredores. Apenas está representado, no primeiro plano, um jardim com vegetação rasteira, arbustiva e espécimes arbóreas de palmeiras, no qual se abre uma via peatonal pavimentada, com pequena escadaria de acesso à entrada principal do templo; e, no segundo plano, encontram-se mais massas vegetativas, com destaque para algumas palmeiras, bem como uma cadeia de montanhas, conformando uma serra pouco acidentada.

Claramente, o que a perspectiva apresenta é uma edificação implantada de modo a dominar a paisagem circundante. Centralizado o templo na imagem, não há qualquer elemento da paisagem que possa competir com o mesmo, em razão de sua monumentalidade anteriormente expressa. Há de se imaginar que a paisagem apresentada diga respeito a uma implantação da Catedral Cristo Rei exatamente no local proposto inicialmente pela Comissão Construtora da Nova Capital, a Praça do Cruzeiro. Pois a ata da reunião de 26 junho de 1941 termina dizendo que esta praça é um “local que domina completamente a cidade, sendo que, em tempo algum, poderão os grandes edifícios que se constroem dia a dia na cidade obscurecer a majestade [sic] do magnífico Templo de Deus [...]” (DIRETORIA, 1941, f. 8).

Em uma carta de 1944, estas questões irão retornar de modo mais detalhado. Destinada ao Presidente da Associação Mineira de Proprietários, e escrita por Monsenhor José A. Bicalho,

vice-presidente da Comissão Construtora da Catedral Cristo Rei, a carta trata das “razões que nos levaram a escolher o alto do Cruzeiro para [...] localização [sic] [da Catedral]” (BICALHO, 1944, f. 1). O denominado alto do Cruzeiro corresponde, nesse caso, precisamente à Praça do Cruzeiro do plano de Reis. Monsenhor diz que “em nenhuma cidade do mundo se encontraria um *local* que *só apresentasse vantagens* para um *monumento* dessa natureza” (BICALHO, 1994, f. 1, grifo nosso). O projeto da Catedral é, assim, claramente descrito como um monumento, considerado por seu caráter de monumentalidade, e o que o autor da carta irá fazer é, a todo tempo, justificar a escolha de um local de implantação do projeto que valorizasse esse caráter específico.

Ele continua:

Salientamos, em primeiro lugar, que foi aquele o ponto escolhido, depois de minuciosa visita á [sic] cidade, pelo próprio autor do projeto que, melhor do que qualquer outro, está em condições de julgar onde melhormente estaria localizado [sic] o edifício que projetou, sendo também [sic] de notar a circunstância interessante de ter sido justamente aquele o local destinado pela Comissão Construtora da Capital para sua futura Catedral (BICALHO, 1944, f. 2).

São de se notar duas questões importantes a que esse trecho remete: primeiramente, conforme relato do Monsenhor, infere-se que Clemens Holzmeister passou um período analisando a cidade de Belo Horizonte, a fim de encontrar melhor local para a edificação da Catedral. Desse modo, já que fizera sua escolha antes de projetar, muito possivelmente a sua perspectiva externa realmente apresenta uma visada da Serra do Curral. Em segundo lugar, é possível verificar que tanto Monsenhor Bicalho, quanto, muito possivelmente, Holzmeister, tinham conhecimento dos planos da Comissão Construtora para a implantação de uma Catedral naquele local.

No parágrafo seguinte, Monsenhor Bicalho afirma:

Não se pode realmente contestar que o bairro em que ele [o projeto da Catedral] está situado está atualmente, não diremos decadente, *porque não há decadência em uma cidade nova e que se desenvolve como Belo Horizonte*, mas estacionário, mas é de se esperar que, em futuro não muito remoto, êle [sic] adquira o mesmo desenvolvimento que os bairros modernos, *para o que muito concorrerá a própria Catedral* (BICALHO, 1944, f. 2, grifo nosso).

Outros dois pontos significativos nesse trecho. Primeiro: Monsenhor Bicalho atesta que não é possível falar de “decadência” em relação à cidade de Belo Horizonte, pois esta era uma

cidade nova que estava se desenvolvendo. Essa afirmação possui forte respaldo no fato de, exatamente no período da década de 1940, Belo Horizonte estar passando por uma fase de crescimento horizontal – como apresentado no item 3.1 deste trabalho –, em direção aos seus vetores norte (Avenida Antônio Carlos / Pampulha) e oeste (Avenida Amazonas / Cidade Industrial). Em seguida, o autor afirma que a Catedral permitirá que o bairro da Serra desenvolva-se tanto quanto os “bairros modernos”. Isso deixa claro que havia um interesse do poder religioso de transformar a edificação em um projeto-âncora – embora esse tipo de termo possivelmente não fosse utilizado à época – para atrair o desenvolvimento urbano da região em que este fosse implantado, outro dos fatores apresentados por Hazan (2003) para que uma edificação seja considerada icônica.

Mais para frente em sua carta, Monsenhor Bicalho irá explicar:

Se é verdade que o efeito estético tem predominante influência na escolha do local para um edifício desta natureza, não foi, entretanto o panorama que dali [sic] se desfruta que influenciou na escolha do alto do Cruzeiro, mas a vista que o próprio monumento oferecerá, visível [sic] que será de quasi [sic] todos os pontos da Cidade e notadamente de sua principal e mais frequentada artéria, colocado que estará em sua mais alta extremidade (BICALHO, 1944, f.3, grifo nosso).

Se até o presente momento, dos seis pontos utilizados por Hazan (2003) para definir um ícone, quatro já haviam sido explorados neste trabalho – “escala”, “monumentalidade”, “forma” e “aparência” – com este fragmento da carta, fica estabelecido de vez o interesse em tornar a Catedral Cristo Rei um ícone também através do impacto gerado pelos outros dois pontos restantes: “localização estratégica” e “visibilidade”.

A localização estratégica aparece quando a edificação é pensada para ser instalada em um terreno que lhe permita ser fator atrator de desenvolvimento urbano, como analisado anteriormente. A visibilidade fica estabelecida pela escolha da extremidade mais alta da principal artéria da cidade, ou seja, a Avenida Afonso Pena, o eixo norte-sul do projeto de Reis. Posto isto, é possível afirmar que todas as seis características impactantes em um projeto arquitetônico, apresentadas por Hazan (2003), estão presentes no projeto de Clemens Holzmeister para a Catedral Cristo Rei.

Em continuação, a carta de Monsenhor Bicalho apresenta ainda o seguinte motivo para a escolha do alto do Cruzeiro:

Condição também de maior importância é a natureza do subsolo revelada pela sondagem, que inspirou ao técnico que a realizou a expressão de que “aquele terreno *parece ter sido emprestado por Deus* para a fundação de sua Catedral” (BICALHO, 1944, f. 3-4, grifo nosso).

Apesar de ser uma consideração de ordem técnica, que justifica a escolha pelas características geológicas do subsolo do terreno da Praça do Cruzeiro, é necessário destacar a presença da figura divina como facilitadora do processo de escolha do terreno. Certamente, um projeto advindo das maiores ânsias e devaneios da cúria eclesiástica, dos mais poderosos representantes da Igreja Católica na cidade de Belo Horizonte, não poderia surgir sem estar imbuído de uma ideologia religiosa específica. Com base nas explanações de Netto (2009) do que vem a ser ideologia – apresentadas no capítulo um –, a qual está sempre vinculada a um aspecto político, religioso, estético, etc. torna-se clara a compreensão de que o desejo de edificar um templo em Belo Horizonte consiste em um interesse previamente pensado e organizado – Netto (2009) lembra-nos que a diferença principal entre o imaginário e a ideologia é de que o primeiro é não-organizado, e o segundo se organiza conforme algum aspecto específico –, de atestar o poder da Igreja Católica (*in visu*) sobre a paisagem da cidade através da Catedral Cristo Rei (*in situ*).

Assim, a presença de uma Catedral como ícone arquitetônico, inserida dentro da zona urbana do plano de Reis, consiste em uma operação sobre a paisagem que atua pela heteronomia do sujeito e pela alienação social. Relembrando as discussões de Castoriadis (1982), sabe-se que a alienação é a manifestação de um discurso externo ao próprio sujeito, discurso este que está solidificado nas relações de poder, na economia, na política e nas ideologias. Ora, se o projeto da Catedral Cristo Rei, como confirmado acima, consiste em uma representação material da ideologia católica sobre a paisagem belorizontina, logo, ele trabalha sobre a alienação social, a qual permite a elevação desse tipo de edifício sobre a cidade, justificando-a não apenas dentro dos seis pontos elencados por Hazan (2003), como também dentro das normas, lógicas e processos que regem essa ideologia – como a presença de um “Deus católico” capaz de “emprestar um terreno para a fundação de sua Catedral”.

A última parte da carta de Monsenhor Bicalho irá apresentar os demais terrenos, apontados pelos outros membros da Comissão Construtora da Catedral de Cristo Rei, como possíveis para se assentar o templo, e suas desvantagens diante da Praça do Cruzeiro.

O primeiro é o terreno onde já se encontrava edificada a Matriz de São José, no Centro. Sobre este, Monsenhor afirma que “não tem as dimensões suficientes para comportar o edifício

projetado para a Catedral” (BICALHO, 1994, f. 4). Além disso, apresenta outros três inconvenientes caso o local fosse escolhido:

- a) O edifício *só seria visível [sic] de muito perto, o que impediria uma vista de conjunto*, o que muito prejudicaria, dadas suas gigantescas dimensões;
- b) Exigiria a construção de um novo templo e convento para os Revmos. Padres Redentoristas, o que acarretaria notável [sic] aumento de despesa;
- c) Em breve prazo, a Catedral *estaria cercada de arranha-céus*, o que muito a viria prejudicar, pois *um monumento daquelas proporções precisa estar isolado*, para seu completo realce (BICALHO, 1944, f. 4-5, grifo nosso).

Em relação ao primeiro inconveniente apresentado, observa-se mais uma vez o interesse em que a Catedral seja um edifício de destaque na paisagem, que possa ser vislumbrado em todo seu “conjunto”, exatamente como procede com os demais ícones arquitetônicos. O terceiro inconveniente complementa este primeiro, ao dizer que o edifício deve estar “isolado” e justificando a impossibilidade de dado terreno pelo crescimento vertical que se observava na região naquele período. De fato, os grandes edifícios em altitude de Belo Horizonte estavam sendo construídos naquele período, a exemplo dos já citados Sulacap (1945) e Acaiaca (1947), ambos situados em quarteirões próximos ao da Matriz (ver Figura 18).

Figura 18: Vista dos edifícios Sulacap e Acaiaca (ao fundo, à esquerda), sem data.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

Figura 19: Vista da Igreja São José (à direita), sem data.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

O segundo terreno pensado para a Catedral seria o da Praça Raul Soares²⁰, da qual Monsenhor Bicalho diz:

[...] a Praça Raul Soares, que só se recomendaria pelo fato de ser circular, como o é também a do Cruzeiro, está *situada em ponto baixo*, de modo que a Catedral só seria vista do alto, o que tiraria o maior de sua *majestade*, pois é justamente por sua altura que ela mais impressiona.

²⁰ Construída na década de 1930 em uma área de aproximadamente 15.000 m² (quinze mil metros quadrados), a Praça Raul Soares já estava prevista no plano de Aarão Reis e, anteriormente, era conhecida como Praça 14 de Setembro, um enorme descampado distanciado da região que à época era identificada como central (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016).

Além disto, o subsolo, naquele local, é de péssima qualidade, o que viria onerar sobremaneira a construção (BICALHO, 1944, f. 5, grifo nosso).

Aqui, mais uma vez, além da questão técnica geológica, verifica-se o desinteresse por um local que não permitiria à Catedral ser apreciada de um ponto de vista que valorizasse suas dimensões grandiosas (ver Figura 19).

Sobre o terceiro terreno, o Campo do Palestra, apesar do autor considerá-lo um dos mais adequados, afirma que este “está em situação inferior, sob no que diz respeito ao *efeito paisagístico*, pois não apresenta a mesma *visibilidade*, quer da Avenida Afonso Pena, quer de muitos outros pontos *de dentro e de fora da cidade*” (BICALHO, 1944, f.5, grifo nosso). Mais uma vez, aparece a questão da visibilidade da Catedral, a qual é associada com o que o autor chama de “efeito paisagístico” – referência direta à experiência paisagística.

Por último, Monsenhor cita o bairro Santo Agostinho, no qual apenas se prestaria à implantação da Catedral o terreno em que se localizava o Sanatório Belo Horizonte – possivelmente em terreno próximo ao que hoje se localiza o Hospital Madre Teresa. Entretanto, este é considerado distante da maioria dos bairros urbanos e suburbanos e de “efeito paisagístico” inferior ao do alto do Cruzeiro (BICALHO, 1944).

No ano de 1945, em nova carta, desta vez endereçada ao Arcebispo, quatro autores não identificados discorrem novamente sobre a localização da Catedral e, além disso, o projeto das fundações da mesma. Assim escrevem: “Estuda-se atualmente si [sic] ha conveniencia [sic] em adotar, em substituição ao local escolhido, a Praça do Cruzeiro, outro constituído [sic] pela Praça Carlos Chagas projetada nos terrenos altos da Universidade e muito ampliada” (COMISSÃO CONSTRUTORA, 1945, f. 1-2).

Buscavam os autores fazer um comparativo entre a localidade definida por Reis, por Holzmeister e também pela carta de Monsenhor Bicalho e a localidade da Praça Carlos Chagas, conhecida atualmente também como Praça da Assembleia (ver Figuras 20 e 21). Irão fazer o comparativo a partir de duas situações: topográfica e urbanística.

Em relação à situação topográfica, lê-se:

[...] a Praça do Cruzeiro com a altitude de 946 m é um dos pontos mais belos da Capital – *o local mais belo da cidade*, segundo o arquiteto Clemens Holzmeister – pois, além de sua *dominante altura*, recebe a principal avenida da Capital – a avenida Afonso Pena – e também [sic] por ela passa a Avenida do Contorno que circunda a Zona Urbana.

Figura 20: Reasfaltamento da Av. do Contorno com Olegário Maciel, 08 jul. 1966.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

A Praça Carlos Chagas com a altitude de 899 metros domina tambem [sic] uma grande area [sic] e nela vão ter as Avenidas Olegario [sic] Maciel, Alvares [sic] Cabral e Barbacena. *O horizonte* que se descortina é tambem [sic] *amplo e magnifico* [sic], embora *menos majestoso* e de menor ambito [sic] que o da Praça do Cruzeiro (COMISSÃO CONSTRUTORA, 1945, f. 2, grifo nosso).

O que se verifica é, outra vez, o interesse pela altitude e a amplitude do terreno a fim de se pensar a inserção da Catedral como uma edificação dominante na paisagem, ou seja, como um ícone. Analisando-se as fotografias da Praça Carlos Chagas – embora datem de cerca de três décadas depois – observa-se que sua localização à época realmente era favorável, pois o

Figura 21: Praça Carlos Chagas, fev. 1974.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH/ASCOM.

descampado encontra-se em uma altitude elevada, com uma boa vista da cidade e, além disso, as edificações do entorno eram de gabarito baixo, de modo a não prejudicar a visibilidade da Catedral. Em seguida, sobre a situação urbanística, discorrem:

[...] a Praça do Cruzeiro, situada no bairro da Serra, de *desenvolvimento urbanístico* [sic] *excessivamente lento*, está distanciando-se cada vês [sic] mais do centro da Capital em *marcha continua* [sic] *para o oeste*. A Praça Carlos Chagas, na *melhor zona residencial urbana e de grande futuro*, com os terrenos adjacentes já excessivamente valorizados, supera sobejamente a Praça do Cruzeiro sob este ponto de vista, fica mais central, proporcionando maior utilização da Catedral (COMISSÃO CONSTRUTORA, 1945, f. 2, grifo nosso).

Nesse caso, vê-se uma preferência pela Praça Carlos Chagas, pois considera-se que o bairro apresenta maior desenvolvimento urbano que o bairro da Serra, onde se localiza o alto do Cruzeiro. Nota-se a referência à expansão que a cidade sofria na direção oeste, justamente o eixo em que se localiza a Praça Carlos Chagas.

Ao final da carta, a conclusão dos autores é de que não é possível emitir um parecer definitivo, pois a Praça Carlos Chagas seria a mais adequada sob o ponto de vista urbanístico, enquanto, sob o ponto de vista topográfico e de resistência do solo para as fundações, a Praça do Cruzeiro seria mais indicada (CARTA, 1945).

Durante todo o processo de escolha do local em que seria instalada a Catedral, verifica-se um incessante trabalho da Comissão Construtora a fim de angariar fundos para a obra. Basicamente, isso era realizado de três formas: subsídios do governo, contribuições iniciais dos comissários e propagandas em busca da doação de terceiros.

Em relação à primeira forma, lê-se, em ata da 2ª Sessão da Comissão, datada de 28 de junho de 1941: “Disse o Sr. Arcebispo do entusiasmo do Senhor Governador que já neste ano mandou consignar no orçamento do Estado a importância de 500 contos, prometendo maiores auxílios em orçamentos vindouros [...]” (DIRETORIA, 1941, f. 9). Assim, em um momento inicial, o governo do Estado de Minas Gerais já se colocava a favor do projeto, destinando parte do orçamento estatal à obra. Ou seja, como já se verifica ao longo da história da construção da paisagem a partir dos ícones arquitetônicos, Igreja e Estado encontram-se, mais uma vez, alinhados em prol dos interesses de um dos lados.

Em relação à segunda forma, observa-se, já em ata da 4ª Sessão, de 14 de julho de 1941, a doação de alguns dos diretores da Comissão anteriormente nomeados. É apresentada uma lista na qual alguns destes doam cinco contos de réis e outros doam dez (LIVRO DE ATAS, 1941). Na ata da 8ª Sessão, de 11 de agosto de 1941, tem-se registrado: “Sua Excelência Reverendíssima informou haver determinado que [...] se reunam [sic] as diretorias de todas as associações católicas da Capital, afim de concertarem o modo pelo qual cada uma delas colaborará na grande obra da construção da Catedral” (DIRETORIA, 1941, f. 15). Já na nona e décima sessões, encontram-se listas com os nomes de diversos religiosos, entre padres, bispos e o próprio Arcebispo, que foram angariados para fazer doações variando de cinco a cem contos de réis (DIRETORIA, 1941).

Por fim, o terceiro modo de angariar fundos é explicado na ata da 5ª Sessão, de 21 de julho de 1941, na qual está registrada a criação da Comissão de imprensa e da Comissão de rádio, ambas criadas a fim de “levar a efeito sistemática e contínua propaganda, por meio de folhetos, notas, etc.” (DIRETORIA, 1941, f. 12). Assim, essas comissões receberam incumbências: “A esses elementos e às diretorias dos jornais, e emissoras foi determinado dirigir cartas no sentido de obter publicidade permanente e uma irradiação especial, umas vez semanalmente, pelo menos, às 5^{as} feiras” (DIRETORIA, 1941, f. 12). Além destes trabalhos, no mesmo ano de 1941 foi organizado um grande evento, chamado de 1ª Semana Pró Catedral, que culminou em uma cerimônia de transladação da pedra angular da Catedral, a partir da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem para a Praça do Cruzeiro:

Toda a população de Belo Horizonte acorreu ao notável acontecimento, apresentando a avenida Affonso Penna, repleta de fieis, empolgante aspecto de vibrante religiosidade.

Colocada a pedra fundamental sobre uma carreta, foi esta conduzida, desde a Matriz da Boa Viagem, pelos Congregados Marianos, participando do imponente desfile todas as divisões da Ação Católica, associações religiosas e sociais, com seus estandartes e ensignias [sic] e os colegios [sic] e instituições pias (LIVRO DE ATAS, 1941, p. 21)

Assim, a cerimônia parecia querer trazer, simbolicamente, aquilo que, desde quando assumira seu cargo na recém-criada Arquidiocese de Belo Horizonte, Dom Cabral afirmava: a Matriz da Boa Viagem consistia apenas de uma Catedral provisória, corroborando-se a necessidade de edificar o projeto por ele almejado.

No ano de 1947, após seis anos de trabalho para angariar fundos para a edificação da Catedral, é firmado contrato com a Companhia Alcasan Construtora para se dar início às obras da cripta da Catedral (COMPANHIA ALCASAN CONSTRUTORA, 1947), a qual seria “Destinada aos mortos ilustres [e] consistia, segundo jornais da época, ‘numa grande sala redonda com uma mesa de concreto no centro e aberturas na parede, que seriam mais tarde as sepulturas dos grandes homens’” (GOUTHIER, 2006, p. A8).

Seguindo a cronologia documental, no ano de 1948, em carta do então Secretário de Finanças de Belo Horizonte, José de Magalhães Pinto, destinada mais uma vez ao Arcebispo Dom Cabral, verifica-se a análise que aquele faz de uma “sugestão-plano” para o financiamento das obras da Catedral, este proposto por Álvaro Pereira. Apesar de considerar o plano interessante e bem esquematizado, o secretário afirma:

Permito-me, porém, a liberdade de ponderar ao bondoso amigo [Dom Cabral] que qualquer empreendimento nesse sentido, por mais bem estudado que se nos apresente, será de difícil execução, tendo-se em vista a *penosa situação atual*. [...] Não seria, realmente, aconselhável lançar-se em campo um plano de tal envergadura, *numa hora de crise*, como a que estamos atravessando. Melhor seria que V. Excia. Revma., na sua alta sabedoria, adiasse por mais um pouco o lançamento da campanha, contando assim com mais poderáveis motivos de êxito (PINTO, 1948, f. 1, grifo nosso).

As observações do Secretário deixam claro que o contexto econômico daqueles tempos não era o mais adequado para se erguer um edifício de tamanha envergadura. Certamente, a Arquidiocese não alcançaria todas as verbas necessárias para que se iniciassem e concluíssem as obras da Catedral. Sabe-se que as obras da cripta foram concluídas pela Alcasan, mas, em 1949, foram totalmente paralisadas por falta de recursos (GOUTHIER, 2006). Isso pode ser comprovado pelo fato de que o Livro de Atas, iniciado no ano de 1941, não está completo até a sua última página, sendo que a última ata, de número 205 (duzentos e cinco) data justamente de 2 de julho de 1949, dizendo que “estando concluído o serviço de desaterro em torno da Catedral, deverá iniciar-se ainda esta semana a cobertura provisória da cripta” (DIRETORIA, 1949, p. 192). Ou seja, estas obras nunca se completaram.

Três anos depois, em 1951, em uma correspondência entre Holzmeister e Dom Cabral, lê-se que aquele deixa incumbido um novo arquiteto, Adalberto Szilard, da tarefa de dar continuidade ao projeto na cidade de Belo Horizonte – visto que, nessa época, Holzmeister estava lecionando em Viena. Desse modo, Holzmeister solicita a Dom Cabral que Szilard deveria ser encarregado como arquiteto consultor e seu representante durante a execução das obras, pois queria que o projeto saísse perfeitamente conforme seus desenhos e “os especialistas do país [Brasil] tendem muito a executar pormenores diferentes dos desenhos, empregando a ‘lei do menor esforço’” (HOLZMEISTER, 1951, f. 3).

A existência deste documento – em que o arquiteto fala da continuidade do projeto –, bem como de uma carta de Arthur Eugênio Jermann, da empresa Serviços de Engenharia Emilio Baumgart Ltda. à Comissão Construtora da Catedral Metropolitana de Belo Horizonte, datada de 1952 – que trata do projeto de fundação da Catedral –, assinala que, ou a situação econômica melhorara significativamente, ou os alertas do Secretário não foram considerados pela Comissão Construtora e a Arquidiocese.

De todo modo, no ano de 1953, Monsenhor Bicalho envia uma carta a Américo Renê Gianetti, então prefeito da cidade, informando que em breve será feita a concorrência para as

obras da fundação, visto que o projeto elaborado pelos Serviços de Engenharia Emilio Baumgart já se encontrava nas mãos da Comissão Construtora. O documento solicita ainda, à Prefeitura, “que sejam retirados do local todas as rêsdes [sic] de eletricidade, água e esgotos que poderiam impedir o empreendimento” (BICALHO, 1953, f. 1). Vê-se claramente, nesse documento, a relação próxima que havia entre os poderes laico (Prefeitura) e religioso (Arquidiocese de Belo Horizonte) na cidade, como sempre foi de praxe ocorrer ao longo da história, a fim de se desenvolver as grandes obras que sejam do interesse de uma ou ambas as partes.

Em documento da Comissão Construtora do ano de 1954, enviado a Dom Cabral, disserta-se sobre os resultados das cartas-convites que haviam sido enviadas a doze firmas construtoras em 27 de agosto daquele ano. As empresas contempladas eram as seguintes: Conter S.A., Paulo Gontijo, Geraldo Silveira, Wady Simão, Companhia Alcasan Construtora, Conege, Construtora Adersy Ltda., Construtora Andrade e Campos S.A., Elmar, Construtora Rabello Ltda., Companhia de Engenharia e Arquitetura Assel Ltda. e Construtora Alcindo da Silva Vieira Ltda. Destas empresas, a Wady Simão e a Conter S.A. afirmaram não poder atender à solicitação (COMISSÃO CONSTRUTORA, 1954) – da primeira, sabe-se que por já estarem com grande quantidade de compromissos assumidos (SIMÃO, 1954); da segunda, não se encontrou informação. As empresas Alcindo da Silva Vieira, Geraldo Silveira e Paulo Gontijo não responderam à carta, e a firma Assel se desculpou por não apresentar proposta.

O documento continua fazendo um quadro comparativo em que apresenta os prazos para a execução da obra e as percentagens de administração das cinco empresas que haviam respondido, chegando à conclusão de que a Construtora Rabello Ltda. seria a melhor para ser contratada (COMISSÃO CONSTRUTORA, 1954).

Apesar de todos os trâmites legais, as obras da fundação da Catedral nunca chegaram a ser concluídas. Segundo notícias de jornais, “[a Catedral] até começou a ganhar forma, com a obra da cripta, mas acabou relegada ao esquecimento” (WERNECK, 2011, p. 19). Outra notícia diz: “Foram feitas várias campanhas para angariar recursos e a cripta chegou a ser visitada pelos fiéis, que faziam ali suas orações. Mas, depois da obra abandonada, o espaço, por ser destinado aos túmulos, ‘começou a ganhar fama de mal-assombrado’” (GOUTHIER, 2006, p. A8).

No ano de 1969, o então Arcebispo da Arquidiocese de Belo Horizonte, Dom João Resende Costa envia ao então prefeito da cidade, Luís Gonzaga de Sousa Lima, uma carta em que já afirma que, na Praça do Cruzeiro, pretendia-se construir a Igreja de Santana, pertencente à Paróquia da Serra. Ou seja, no novo arcebispado, já havia sido descartada a possibilidade de se elevar a Catedral Cristo Rei no local. Mais ainda, o texto afirma que já haviam sido feitas as plantas arquitetônicas da nova igreja e também realizada a demolição da cripta que permanecera no local, remanescente dos desejos de Dom Cabral. De todo modo, a Prefeitura suspendera as obras da Igreja de Santana, solicitara sua transferência para outro local e demonstrara interesse em manter a Praça do Cruzeiro livre de edificações (COSTA, 1969).

Esta atitude justifica a retomada das obras no local da Praça do Cruzeiro, já no início da década de 1970, porém a cargo da Prefeitura, que faria o prolongamento da Avenida Afonso Pena até a Praça da Bandeira e construiria no local a Praça Milton Campos. Em seu primeiro modelo, a praça foi conformada como uma rotatória que recebeu tratamento paisagístico de Burle Marx e um monumento em homenagem a Milton Campos – jurista e político mineiro reconhecido nacionalmente – esculpido por Ceschiatti. Na década de 1980, a praça passou por novas remodelações, realizadas pela METROBEL (Companhia de Transportes Urbanos da Região Metropolitana de Belo Horizonte), dentro do conjunto de intervenções previstas pelo Plano da Área Central – PACE/1977. O grande círculo foi cortado pela Avenida Afonso Pena, transformando-se num polígono irregular; foram acrescentadas calçadas e duas áreas de estar, com a instalação de semáforos para diminuir a velocidade do tráfego de veículos. O novo projeto paisagístico ficou nas mãos da arquiteta Marieta Cardoso Maciel. Por fim, no final da década de 1990, novas alterações foram feitas no sistema de circulação da praça, deixando-a com configuração mais próxima da que ela apresenta nos dias atuais (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2003).

Apenas como um exercício analítico, foi feita uma representação esquemática de como seria a região da Praça Milton Campos atualmente, caso o projeto de Holzmeister tivesse sido construído naquele local. A fotoinserção apresentada na Figura 22 demonstra como realmente, em razão de sua monumentalidade, a silhueta da Catedral dominaria visualmente o entorno e até mesmo encobriria a vista das camadas mais distantes da paisagem – que se estende até a Serra do Curral. De fato, mesmo considerando-se os edifícios mais altos presentes no entorno direto da praça, verifica-se que a grande maioria destes chega, no máximo, à média de 50,0 m (cinquenta metros) de altura, enquanto a Catedral teria cerca do

triplo desta medida. Deste modo, se mesmo com a não construção do templo religioso, a verticalização da região e a expansão da malha urbana em direção à Serra, a fotoinscrição demonstra o destaque que a Catedral teria, é possível inferir que este local para a sua implantação realmente consistia de uma escolha fundamental para os interesses do Arcebispo de Dom Cabral. A insistência de Monsenhor Bicalho, em sua carta de 1944, para que o projeto fosse realmente realizado na então Praça do Cruzeiro, especialmente considerando-se as extensões da malha urbana na capital mineira naquele período, é acertada a partir da prerrogativa de que este deveria ser um ícone arquitetônico e urbanístico para a cidade de Belo Horizonte.

Figura 22: Fotoinscrição da silhueta do projeto de Holzmeister no atual entorno da Praça Milton Campos.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Entretanto, este projeto nunca foi realizado, restando apenas as plantas, os documentos e o desejo não concretizado de que Belo Horizonte pudesse ter sua Catedral. Após o Arcebispo de Dom Antônio dos Santos Cabral (1924-67), nem Dom João Resende Costa (1967-86), nem Dom Serafim Cardeal Fernandes de Araújo (1986-2004) despertaram real interesse de reavivar os sonhos do primeiro arcebispo. Será com a chegada de Dom Walmor Oliveira de Azevedo (2004-) que a ideia de edificar uma Catedral Cristo Rei voltará a permear o imaginário da cidade.

3.3 BELO HORIZONTE NO SÉCULO XXI

Dando um salto no tempo, chega-se às últimas décadas do século XX e início do século XXI, quando a cidade de Belo Horizonte vem passando por uma expansão de suas fronteiras, constituindo uma Região Metropolitana expressiva geográfica, demográfica e economicamente. Esse processo de expansão tem sido conduzido pelos conceitos do planejamento estratégico, termo desenvolvido a partir das técnicas do planejamento empresarial, sistematizado pela *Harvard Business School* (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013). Neste tipo de planejamento, a cidade é considerada uma mercadoria, adentra um mercado global extremamente competitivo e é amparada por um *marketing* urbano que, antes de mais nada, gerencia a venda da cidade em função dos atributos mais valorizados pelo capital transnacional (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013).

É por esse motivo que os planos estratégicos são, geralmente, tão semelhantes quanto ao que propõem entre si. No fim das contas, buscam todos vender a mesma coisa – a cidade – aos mesmos vendedores – os capitalistas – com suas necessidades imutáveis – o lucro, a acumulação de capital. A cidade deve ser produtiva, competitiva, subordinar-se ao mercado: é a cidade-mercadoria que se torna cidade-empresa (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013).

Para competir, a cidade deve se utilizar de certos artifícios, sempre à guisa do que institui o *marketing* urbano. Ela deve sempre estar se “modernizando”, termo que corresponde menos à inovação social e mais à constituição de verdadeiras obras *high tech* que transpareçam uma atmosfera de vanguarda, de tecnologia de ponta, e possam ir gradativamente ofuscando as arquiteturas de outras localidades (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013). Esse empresariamento das cidades abarca a estratégia de instituição dessas parcerias público-privadas – como as que deram origem às obras belorizontinas anteriormente citadas – de modo a aumentar a competitividade destas no mercado, deixando à iniciativa privada a responsabilidade de inserir a mercadoria no eixo especulativo, jogando com ela ao seu bel prazer (BESSA, ÁLVARES, 2014).

Nas últimas décadas – após a Terceira Revolução Industrial, a internacionalização dos mercados, o desenvolvimento dos meios de transporte, de comunicação e da informática, gerando a diminuição das distâncias em todos os âmbitos –, os megaeventos tornaram-se um “símbolo máximo da expansão virtual do capital [e], quando momentaneamente

materializados e reterritorializados em algum local, assumem o papel de templo do consumo intangível de uma cultura cosmopolita” (BESSA, ÁLVARES, 2013, p. 19). Ou seja, as cidades passaram a ter sua estrutura e imagem urbanas constantemente criadas e recriadas para poder receber esses espetáculos que, embora efêmeros, são bastante lucrativos para as empresas, embora não o sejam necessariamente nem para os cofres públicos, nem para os interesses sociais, mitigados pelo jogo de interesses desbalanceado que se observa (BESSA, ÁLVARES, 2014).

Este é o contexto político-econômico em que a cidade de Belo Horizonte se encontra atualmente. A expansão para o Vetor Norte diz respeito a uma estratégia do município de se inserir no contexto de venda das cidades a nível global, especialmente com a recente figuração de Belo Horizonte entre as cidades-sede que alocaram jogos da Copa do Mundo da FIFA de 2014. Este diz respeito a um dos megaeventos da atualidade – tais como os Jogos Olímpicos de Verão, as Feiras Mundiais, entre outros – que, como afirmado anteriormente, mobilizam capital transnacional de fluxo rápido, sendo bastante almejados por diversos países que desejam sediá-lo.

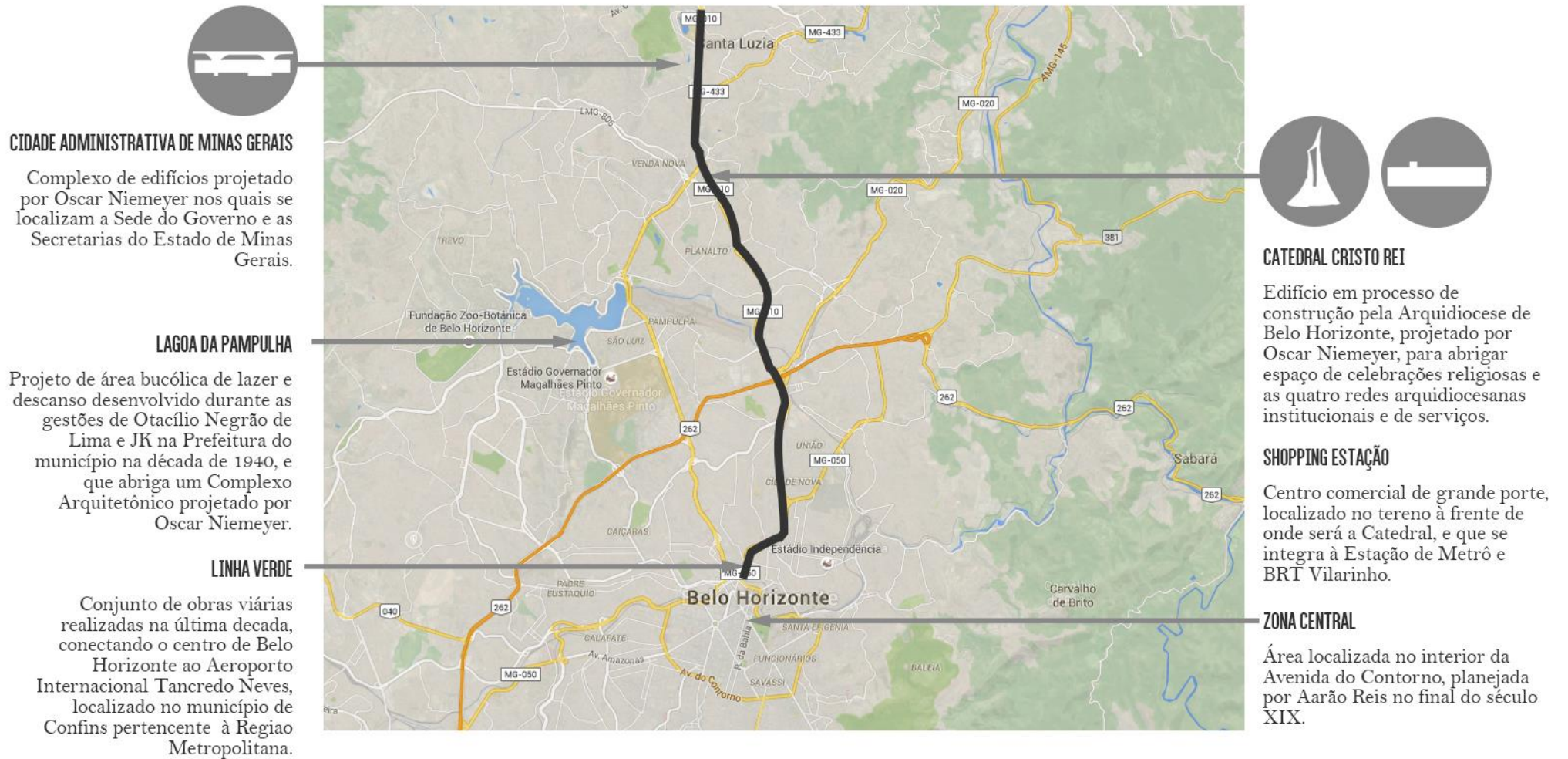
Em conjunto com a captação de megaeventos, a construção de ícones arquitetônicos para a cidade consiste em outra estratégia no processo de empresariamento das cidades. Hazan (2003, p. 2) afirma que:

[...] os ícones da contemporaneidade são construídos a partir de uma concepção política, que visa atingir objetivos próprios da realidade em que estão inseridos. Eles não surgem por acaso, e sim para alterar os espaços, causar polêmica, valorizar a área em que se situam, dinamizar a cidade em que se encontram. Se, em outros momentos, eles possuíam um significado e uma aparência condizentes com a sociedade local, eles agora pertencem à sociedade global [...].

Assim, nos primeiros anos do século XXI, vêm sendo realizadas muitas obras, especialmente com investimentos de parcerias público-privadas, que envolvem não apenas Belo Horizonte, mas grande parte da Região Metropolitana. Entre estas obras, tem-se a Linha Verde, os edifícios da Cidade Administrativa Tancredo Neves, o Shopping Estação, entre outros empreendimentos (Figura 23).

A Linha Verde é um projeto lançado pelo Governo do Estado de Minas Gerais no dia 24 de maio de 2005, durante o governo de Aécio Neves. Considerado o maior conjunto de obras viárias realizado no estado nas últimas décadas, o projeto previu o desenvolvimento de

Figura 23: Localização das grandes obras no Vetor Norte de Belo Horizonte.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2015. Base: Google Maps, 2015.

uma via de fluxo rápido, com 35,4 km (trinta e cinco quilômetros e quatrocentos metros) de extensão, ligando o Centro de Belo Horizonte ao Aeroporto Internacional Tancredo Neves. O principal objetivo da obra consistiu de requalificar a área próxima à Rodoviária e ao Parque Municipal, bem como desafogar o trânsito ao longo da Avenida Cristiano Machado, um dos principais acessos às Regionais Nordeste, Venda Nova e Norte do município.

As obras foram feitas em três fases: a cobertura do Ribeirão Arrudas, entre alameda Ezequiel Dias e rua Rio de Janeiro, numa extensão de 1,4 km (um quilômetro e quatrocentos metros); a intervenção na avenida Cristiano Machado, entre o túnel Tancredo Neves e o término da rodovia MG-010, numa extensão de 12 km (doze quilômetros); e a duplicação e restauração da pista da rodovia MG-010 entre o viaduto sobre a avenida Pedro I (Belo Horizonte) e o acesso ao Aeroporto Internacional Tancredo Neves, em extensão de 22 km (vinte e dois quilômetros). Os investimentos totais foram de R\$ 483.000.000,00 (quatrocentos e oitenta e três milhões de reais) de recursos exclusivos do Tesouro Estadual (DEPARTAMENTO, 2016).

A Cidade Administrativa diz respeito a um projeto inaugurado em 4 de março de 2010 pelo Governo do Estado de Minas Gerais, durante o mandato de Aécio Neves, tendo sido encomendado por este ao arquiteto Oscar Niemeyer ainda no ano de 2003. O centro institucional conta com 265.000 m² (duzentos e sessenta e cinco mil metros quadrados) de área construída em um lote com dimensões superiores a 800.000 m² (oitocentos mil metros quadrados) de extensão, em local antes pertencente ao Jockey Club de Minas Gerais. O complexo é constituído pelo Palácio Tiradentes, pelos edifícios Minas e Gerais (que abrigam as Secretarias do Estado), por um centro de convivência, pelo Auditório Juscelino Kubitschek e demais instalações de apoio. Com custo estimado de R\$ 1.200.000.000,00 (um bilhão e duzentos milhões de reais), a obra não apresenta apenas grandes números em suas cifras: com uma arquitetura monumental, o Palácio Tiradentes possui o título de maior prédio suspenso do mundo, com seu vão medindo 147,0 m (cento e quarenta e sete metros) de comprimento por 26,0 m (vinte e seis metros) de largura (MELENDEZ, 2016).

Enfim, o Shopping Estação é um projeto dos escritórios Ivan Rezende Arquitetura, Botti Rubin Arquitetos e Projeto Alpha Engenharia de Estruturas Ltda., consistindo de fruto de uma concessão da Companhia Brasileira de Transporte Urbano (CBTU) vencida pelas empresas BR Malls e Cyrela Commercial Properties (CCP). Inaugurado em 23 de maio de 2012, o

Shopping consiste em um complexo com duzentas opções de compras, lazer e serviços que se interliga à estação de metrô e terminal de ônibus Vilarinho. Apresenta uma área total de 36.000 m² (trinta e seis mil metros quadrados), com quatro pavimentos de shopping mais outros seis níveis para estacionamento (COMPLEXO, 2016).

São estes, assim, alguns dos projetos que irão compor essa nova configuração de uma Belo Horizonte conurbada com seus municípios vizinhos, e em cujos moldes não se pode mais pensar em uma expansão urbana municipal, porém metropolitana. E é nesse contexto que, novamente, a ideia de uma Catedral para a cidade de Belo Horizonte irá ressurgir, durante o atual Arcebispado de Dom Walmor. Será notável o fato de que algumas das premissas pensadas para a construção do projeto de Holzmeister irão se manter – como ecos de uma paisagem que se construiu *in visu* – enquanto algumas questões novas irão despontar, alinhadas com o desenvolvimento metropolitano da região mineira.

3.4 O PROJETO NIEMEYER

Dom Walmor Oliveira de Azevedo foi nomeado Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte por João Paulo II no ano de 2004, tendo iniciado o seu ministério no dia 26 de março deste ano, sucedendo a Dom Serafim (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016). Recém chegado da Bahia, o novo Arcebispo desconhecia a realidade da nova cidade em que iria viver, como conta em uma palestra realizada no dia 20 de agosto de 2015, durante o 10º Encontro Nacional de Arquitetura e Arte Sacra ocorrido no Campus Coração Eucarístico da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), assistida e transcrita pelo autor deste trabalho.

No início de sua fala, Dom Walmor afirma que não sabia que a cidade não possuía uma catedral e explica como começou a consultar as pessoas sobre esse interesse.

[...] quando eu fui, há onze anos atrás, nomeado Arcebispo de Belo Horizonte, me fizeram essa pergunta... várias pessoas, diferentes pessoas: “O senhor vai construir a catedral em Belo Horizonte?” A minha resposta era sempre: “Eu nem tô sabendo que Belo Horizonte não tem catedral...” (AZEVEDO, 2015).

Diante do seu desconhecimento, o Arcebispo começou a procurar formas de entender o interesse dos religiosos e da população local sobre a questão de se edificar uma Catedral para Belo Horizonte. É possível acreditar que, até este momento, ele desconhecia a empreitada mal sucedida realizada por Dom Cabral com o projeto de Holzmeister:

Mas como essa pergunta permaneceu, e de lá e de cá me faziam essa pergunta, eu fiz uma pergunta então... ao então Vigário Geral: “O que que você acha? Me perguntam... Qual é a sua opinião?”. E comecei também a devolver a pergunta ao invés de respondê-la naturalmente. E foi interessante porque ele me deu a seguinte resposta: “Eu acho que se for pra construir a catedral pra ter algumas celebrações de vez em quando [...] Se for pra isso, eu não vejo nenhum sentido de construir Catedral” (AZEVEDO, 2015).

A partir das considerações dos membros da Arquidiocese, o Arcebispo passou a estudar formas de conceber o projeto de uma nova Catedral: [...] Mas como a pergunta continuou, então eu mesmo quis começar a responder dizendo assim: “Se for pra fazer, eu acho que ao menos dois critérios devem ser determinantes”. Um deles: *que seja no epicentro do território da Arquidiocese* (AZEVEDO, 2015, grifo nosso). Para Dom Walmor, o primeiro critério dizia respeito a uma necessidade de que o local de implantação da Catedral tivesse em consideração a nova realidade urbana, espacial e social da Belo Horizonte que se apresenta nessas primeiras

décadas do século XXI, qual seja a de uma cidade com cinco milhões de habitantes e uma Região Metropolitana superando os sete milhões, apresentando cidades conurbadas entre si. Não bastava considerar o epicentro da cidade de Belo Horizonte, como fora feito com a implantação do projeto de Holzmeister no ponto mais alto do cinturão de contorno da zona urbana estabelecida por Aarão Reis. Agora, seria necessário trabalhar com uma realidade que considerasse a Região Metropolitana como um todo, assim como o território da Arquidiocese de Belo Horizonte²¹. Além disso, segundo o Arcebispo, este local de implantação do templo deveria ser um ponto que permitisse “uma força de irradiação [...] e congregação” (AZEVEDO, 2015).

Diante dessa questão, o Arcebispo diz ter encontrado o local ideal para implantação “não porque eu consultei este ou aquele, mas confesso que foi, como dizem os italianos, *secondo il mio naso*. O meu nariz apontou o lugar que depois era de fato o epicentro da Região Metropolitana, com a possibilidade de acesso de pessoas de todos os lugares” (AZEVEDO, 2015, grifo nosso). Esta fala de Dom Walmor mostra um ponto interessante na escolha do local: uma intuição acertada – conforme os interesses do próprio arcebispado – na leitura da paisagem, feita “segundo o meu nariz”.

O segundo ponto considerado na fala do Arcebispo diz respeito a:

[...] que fosse uma construção de uma Catedral desse tempo, não apenas um templo, o templo na sua importância, mas que a gente pudesse *resgatar o sentido genuíno de catedral*. Portanto, catedral como lugar da espiritualidade, da celebração, da fé, mas a catedral como lugar do cuidado social, da cultura, da arte, da formação, da educação e, nesse tempo, da comunicação e também da tecnologia da informação. Então, é nessa perspectiva que pensamos esse projeto (AZEVEDO, 2015, grifo nosso).

Assim, o seu interesse era de resgatar os conceitos de catedral que remetessem às primeiras ideias, ou a um primeiro signo icônico que se conectasse à palavra “catedral”, o que nos rememora a fala de Eco, apresentada na parte 2.3, e que versa sobre como um signo icônico reproduz “algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos

²¹ Atualmente, a Arquidiocese de Belo Horizonte conta com 277 (duzentas e setenta e sete) paróquias localizadas em 28 (vinte e oito) municípios, dos quais 23 (vinte e três) pertencentes à Região Metropolitana de Belo Horizonte (Belo Horizonte, Betim, Brumadinho, Caeté, Confins, Contagem, Esmeraldas, Ibité, Lagoa Santa, Mário Campos, Nova Lima, Nova União, Pedro Leopoldo, Raposos, Ribeirão das Neves, Rio Acima, Rio Manso, Sabará, Santa Luzia, São José da Lapa, Sarzedo, Taquaraçu de Minas e Vespasiano) e 5 (cinco) fora da mesma (Belo Vale, Bonfim, Crucilândia, Moeda e Piedade das Gerais). A Arquidiocese é dividida em 4 (quatro) Regiões Episcopais, cada uma com seu Vigário Episcopal, sendo que os limites destas não coincidem com os limites municipais (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016a).

normais” (ECO, 2013, p. 102).

É fundamental assinalar como esses dois pontos estão intimamente ligados – assim como verificamos no projeto Holzmeister – às características elencadas por Hazan (2003) para considerar uma edificação um ícone. Pois não seria o primeiro uma outra forma de falar no primeiro ponto (localização estratégica) e o segundo uma forma de agregar os outros quatro pontos (visibilidade, escala, forma, aparência e monumentalidade)?

Para compreender o primeiro critério elencado por Dom Walmor, é necessário assinalar o contexto em que se encontra Belo Horizonte nos primeiros anos do século XXI. Durante esse período, a cidade vem passando por uma expansão em direção ao seu Vetor Norte, com a edificação de diversas obras, como foi apresentado no item 3.3. Desse modo, não é de todo inocente a especulação de Dom Walmor para que o projeto para uma catedral se fizesse no epicentro da Arquidiocese. De fato, essa escolha alinha plenamente os interesses da Igreja com os interesses do Estado, que já vinha investindo fortemente nas citadas obras ao longo da Linha Verde, especialmente com os dois mandatos do governador Aécio Neves. A nova Catedral Cristo Rei, assim, é, antes de tudo, um projeto de concepção política, que diz respeito a esse novo significado que atingem os ícones arquitetônicos no século XXI: se os ícones da Antiguidade Clássica, as catedrais medievais, os edifícios do renascimento e do barroco atendiam a contextos locais, estes dizem respeito a um contexto global, justamente relacionado ao planejamento estratégico.

Antes de lidar com o segundo critério elencado por Dom Walmor em sua fala, é necessário considerar uma outra questão intimamente ligada ao atual contexto de desenvolvimento dos ícones arquitetônicos. Em um trecho de seu texto, Bessa e Álvares discorrem que (2014, p.50): “Eles [os ícones] são desenhados, geralmente, por arquitetos de renome internacional [...] A própria escolha do nome do arquiteto antecede todo o processo e funciona como catalisador do projeto, criando um frisson antes mesmo de sua concepção [...]”. Hazan (2003, p. 2), na mesma linha de raciocínio, diz: “Os ícones da contemporaneidade chamam atenção, não apenas por sua escala e monumentalidade, mas também por agregarem [...] o fato de serem projetados por arquitetos conceituados mundialmente, que [...] ajudam a mitificar essas construções desde a sua concepção”.

Nesse momento, faz-se necessário transcrever outro trecho da fala de Dom Walmor:

[...] Quando essas duas coisas estavam em perspectiva [referindo-se aos dois

critérios citados anteriormente] discutindo, pensando... aí tive essa indicação: “Olha, Belo Horizonte é uma cidade jovem... é uma cidade jovem de cento e quinze anos de história. A Arquidiocese de Belo Horizonte também é uma arquidiocese jovem, ainda estamos caminhando para o centenário da Arquidiocese”. [...] Pois bem, então disse: “Olha, o Oscar Niemeyer... ele...”, resgatamos isso, “ele começou a sua... o seu caminho de arquiteto aqui com Juscelino Kubitschek... que é exatamente a projeção da Igreja de São Francisco na Pampulha... e ele começou aqui. Então, quem sabe, poderia convidá-lo a fazer o projeto” (AZEVEDO, 2015, grifo nosso).

Não poderia ser diferente que, para o novo projeto da Catedral Cristo Rei, fosse escolhido o nome de Oscar Niemeyer (1907-2012). Maior expoente da arquitetura modernista brasileira, Niemeyer nasceu no Rio de Janeiro em uma família patriarcal de tradições pré-modernas, vivendo grande parte da infância em um casarão colonial no bairro Laranjeiras. Ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes, em sua cidade natal, no ano de 1930, período em que a arquitetura como profissão mal existia no Brasil, pois os construtores e engenheiros civis dominavam os projetos e processos construtivos. Assim, a arquitetura, nessa época, era vista mais através do viés da arte, distante de questões técnicas e sociais (UNDERWOOD, 2010).

Foi já em 1940, durante o mandato de Juscelino Kubitschek como prefeito de Belo Horizonte, que Niemeyer foi incumbido de projetar um bairro de lazer para a classe ascendente do município, gerando o que hoje é conhecido como Conjunto Moderno da Pampulha. O complexo de lazer é composto do Iate Tênis Clube, da Casa do Baile, do Cassino – que futuramente transformou-se no Museu de Arte da Pampulha –, de uma casa de férias para o prefeito – atual Casa Kubitschek, que funciona também como museu –, um hotel não executado no projeto e a Igreja de São Francisco de Assis (UNDERWOOD, 2010).

Embora, após a realização da Pampulha, Niemeyer tenha alcançado prestígio nacional com obras de grande porte – como o projeto dos edifícios para o Plano Piloto de Brasília de Lúcio Costa, feito no final da década de 1950 – e, em seguida, um enorme prestígio internacional – chegando a realizar obras em Caracas (Venezuela), Constantine (Argélia), Milão (Itália), Paris (França), entre outras cidades –, é a Igreja de São Francisco que Dom Walmor irá invocar em sua fala. Apesar de ter procurado um arquiteto de renome internacional – fazendo com que o projeto da Catedral, ao empunhar o nome de Niemeyer, já se torne uma arquitetura icônica (operação *in visu*) antes mesmo de sua existência material (operação *in situ*) –, a fala de Dom Walmor procura assinalar que esse mesmo arquiteto, sua biografia e suas obras, estão imbuídos de uma pertença à paisagem belorizontina. De certa forma, não pareceria estranho que o arquiteto que “iniciou sua carreira” em Belo Horizonte, pudesse também “terminá-la”

nesta cidade²². O que o discurso do arcebispo parece querer é trazer o contexto do global para o local, a fim de justificar a escolha por Niemeyer além das questões políticas e econômicas, apelando para o imaginário, o afeto e os sentimentos da população.

Em um outro trecho de sua fala, Dom Walmor afirma:

E foi interessante, porque no dia em que ele me apresentou o projeto, ele disse: “O de dentro eu não entendo nada. É por conta naturalmente de vocês”. O que nos deu uma chave muito interessante e um poder muito interessante de dar ao projeto, no conjunto da Catedral, a nossa dinâmica, o nosso ritmo [...]. E não tem nada a ver com Niemeyer, ele não projetou, ele mesmo disse “Eu não entendo nada disso”, etc. Ele apenas fez uma concepção do conjunto do que nós estamos construindo, pensando e trabalhando (AZEVEDO, 2015, grifo nosso).

Ou seja, o tipo de discurso adotado pela Arquidiocese mascara falhas significativas na escolha feita. Afinal, que cliente contrataria um arquiteto que dissesse: “O de dentro eu não entendo nada” e considerasse isso um fator positivo? Realmente a justificativa para esse tipo de atitude parece se assentar no renome adquirido pelo profissional, o qual agrega valor icônico ao projeto, “mitificando-o desde sua concepção”, como diz Hazan (2003) ou “criando um frisson”, como colocam Bessa e Álvares (2014).

Eco (2013) trata da persuasão arquitetônica de uma forma que parece caber muito bem nessa análise. Ele diz que “a Arquitetura parece ter as mesmas características das mensagens-massa” (p. 224) e, dentre as que mais importam para este trabalho:

- 1) O discurso arquitetônico é *persuasivo*: parte de premissas adquiridas, coliga-as em argumentos conhecidos e aceitos, e induz a determinado tipo de consenso [...].
- 2) O discurso arquitetônico é *psicagógico*: com suave violência, que me passa, aliás, totalmente despercebida, sou levado a seguir as instruções do arquiteto, o qual não apenas significa funções, mas as promove e induz [...].
- 3) O discurso arquitetônico é *fruído na desatenção*, como se fruem o discurso fílmico e televisional, as estórias em quadrinhos, os romances policiais (ao contrário de como se frui a arte propriamente dita, que requer

²² O uso das aspas nestas colocações diz respeito ao fato de que o início e o fim da carreira de Niemeyer em Belo Horizonte são apenas parte de um discurso imaginário local, em razão da grandiosidade que adquiriram tanto o projeto da Pampulha quanto o projeto da Catedral Cristo Rei. De fato, antes da Pampulha, Niemeyer já trabalhara em outros grandes projetos, como o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto com Le Corbusier, Lucio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy e Ernani Vasconcelos no Rio de Janeiro, em 1936; e o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, com Lucio Costa, em 1939. E, no fim de sua vida, o escritório do arquiteto tinha diversos outros projetos em curso além da Catedral.

absorção, atenção, devoção à obra que se vai interpretar, respeito pelas supostas intenções do remetente).

[...]

7) A Arquitetura move-se numa *sociedade de mercadorias*, está sujeita a determinações de mercado, mais do que as outras atividades artísticas e tanto quanto os produtos da cultura de massa (ECO, 2013, p. 224-225, grifo do autor).

Eco (2013) coloca claramente a arquitetura como um produto da cultura de massa, o qual deve apresentar um forte discurso persuasivo – o autor alinha-se, assim, com as questões colocadas por Hazan (2003) em relação às características de um ícone arquitetônico, bem como com as falas de Bessa e Álvares (2014). Quando ele diz que “sou levado a seguir as instruções do arquiteto” e que “o discurso arquitetônico é fruído na desatenção”, ele disserta de outro modo sobre a questão da alienação social de Castoriadis (1982) anteriormente discutida. São essas características do discurso persuasivo da arquitetura que justificam as escolhas feitas por Dom Walmor e por Niemeyer, ambos junto com suas equipes, e que resultaram no projeto que será apresentado a seguir.

Inserido dentro do contexto da cidade-mercadoria e do discurso da persuasão, o projeto de Oscar Niemeyer para a Catedral Cristo Rei desenvolveu-se conforme descreve Dom Walmor:

Esse caminho que nós estamos fazendo é um caminho longo. Tem onze anos que nós estamos construindo essa Catedral. Estamos agora na fase de... terminamos todas as fundações profundas e começamos agora a levantar. Mas eu digo que tem onze anos porque, de 2004 até 2011, nós trabalhamos numa perspectiva de consenso do que ser, do que fazer etc. E como é natural e não é muito diferente do contexto de pessoas e também de clero, tem quem era contra e ficou a favor, quem era a favor e ficou contra, quem permanece sempre a favor. Então, é um pouco esse caminho. (AZEVEDO, 2015, grifo nosso).

O caminho entre 2004 e 2011 a que o arcebispo refere-se diz respeito ao processo entre sua posse e o momento em que o projeto foi trazido ao conhecimento público. Segundo linha do tempo apresentada em reportagem do Jornal Estado de Minas (WERNECK, 2013), as conversas de Dom Walmor junto ao clero iniciaram-se já em 2004. Em 2005, escolheu-se o terreno em frente à Estação de Metrô Vilarinho, nas franjas da Avenida Cristiano Machado – no mesmo período em que se inauguraram as obras da Linha Verde. Nesse mesmo ano, Niemeyer foi chamado para fazer o projeto, tendo-o apresentado, a portas fechadas, apenas para os membros da Arquidiocese, em maio do ano seguinte.

Mas foi apenas cinco anos depois, no dia 2 de julho de 2011, que o projeto foi apresentado

para a sociedade belorizontina. Em um artigo publicado no dia 1º de julho de 2011, Dom Walmor escreve:

O projeto da Catedral Cristo Rei está em pauta. Neste sábado, 2 de julho, no Mineirinho, ocorre a cerimônia de lançamento oficial, com momento de espiritualidade e artístico. [...] Este lançamento oficializa, publicamente, o projeto e convoca a sociedade toda, nos diversos segmentos, com envolvimento especial das instâncias eclesiais, a participar dessa importante tarefa.

[...]

O lançamento oficial do projeto Catedral Cristo Rei, além de ser uma retomada desse capítulo, importante na história, na vida e na missão da arquidiocese [referindo-se à empreitada iniciada por Dom Cabral com o projeto de Holzmeister], está precedido de cinco anos de reflexões e escutas, incluindo, com privilégio, os foros eclesiais e pastorais, bem como segmentos importantes do mundo católico e da sociedade em geral. Estes cinco anos de escuta [...], incluíram a aquisição de um terreno para executar um projeto dessa magnitude e a solicitação de uma concepção arquitetônica (AZEVEDO, 2011).

O lançamento do projeto, como não poderia ser diferente para uma edificação desenvolvida para ser um ícone arquitetônico e paisagístico, produto midiático e persuasivo, foi acompanhado do desenvolvimento de grandioso aparato publicitário, constando de folhetos, vídeo, site, encarte, entre outros. Em todos estes, um dos principais destaques são as imagens da maquete tridimensional desenvolvida para apresentar a Catedral (Ver Figuras 24, 25, 26 e 27).

Em algumas destas imagens, foi realizada fotoinserção, técnica computadorizada que consiste em uma montagem na qual o modelo tridimensional é inserido dentro de uma fotografia, como uma “colagem”, a fim de se contextualizá-lo urbanística e paisagisticamente. Nestas imagens, verifica-se sempre o interesse de assinalar a localização estratégica da Catedral, marcando a presença da Avenida Cristiano Machado (parte da Linha Verde), bem como a presença da Estação Vilarinho e do Shopping Estação no terreno em frente ao do templo – no período de realização das fotografias, o segundo ainda estava em construção, o que se verifica pelas estruturas inacabadas nas Figuras 24 e 25.

Figura 24: Fotoinserção da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2015.

Figura 25: Fotoinserção da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2015.

Figura 26: Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016b.

Figura 27: Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, Belo Horizonte.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016b.

Em relação à escolha deste terreno para a localização da Catedral, o arcebispo escreve:

A revitalização do aeroporto de Confins e a construção da Cidade Administrativa, e de consequentes outros grandes e importantes empreendimentos no vetor norte, como é do conhecimento de todos, valorizou milionariamente os terrenos da região. O projeto Catedral Cristo Rei chegou bem antes dessa nova concepção, com empreendimentos de grande estatura, como referidos, o que possibilitou, naquele momento, uma facilitada aquisição nas condições pecuniárias da Mitra Arquidiocesana. É uma convicção de que a mão de Deus conduziu nesta direção, com a motivação de que a Catedral Cristo Rei é para Belo Horizonte, sede da capital mineira e da arquidiocese metropolitana; mas desafiada, diferentemente da consideração daquela cidade que estava, enquanto centros importantes no perímetro da Avenida do Contorno. Influenciou a decisão dessa aquisição a consideração importantíssima e futurista quanto à região metropolitana que cresce, e já é referência respeitada no cenário nacional, com uma população de cinco milhões de habitantes no território imaginário que define a Arquidiocese de Belo Horizonte (AZEVEDO, 2011).

Dom Walmor deixa clara, nesse trecho, a relação entre a escolha do terreno e a questão do desenvolvimento da cidade em direção ao seu vetor norte. Porém, assinala que a valorização de terras na região ocorreu posteriormente à aquisição do terreno pela Mitra, de modo que os gastos foram contidos. De todo modo, os interesses do arcebispado de edificarem a Catedral no epicentro da Arquidiocese – e não mais no centro da cidade de Belo Horizonte, como ele diz, ao citar o perímetro da Avenida do Contorno – alinharam-se muito bem com o contexto político, fundiário, imobiliário e urbano em que a Região Metropolitana de Belo Horizonte se inseriu nos últimos anos.

Observando novamente as imagens veiculadas do projeto de Niemeyer para a Catedral, verificamos um outro aspecto fundamental: em todas elas, o templo aparece dominando a paisagem, tanto em relação às edificações e equipamentos urbanos em seu entorno – espaço profundo, segundo a teoria de Von Uexkül exposta por Collot (2012) –, quanto no horizonte afastado definido pelas montanhas – espaço distante, conforme a mesma teoria.

Não surpreende então que estas imagens revelem a mesma relação assimétrica que historicamente marcou as relações entre o edifício religioso e o seu entorno. Embora se localize em área urbanizada, as dimensões da construção superam as de qualquer edificação do entorno, mesmo aquelas de grande porte, como o Shopping Estação.

Se fizermos uma comparação entre a Catedral Cristo Rei e a Catedral Metropolitana de Nossa

Senhora Aparecida em Brasília, projetada também por Niemeyer na década de 1950²³, observaremos que, esta, “construída fora dos esquemas tipológicos habituais, [...] remetia a uma codificação iconográfica arcaica (a flor, o desabrochar das pétalas, o encontro dos dedos de uma mão em prece e até – esta era a intenção – o feixe como símbolo de união entre vários estados)” (ECO, 2012). Essa referência também é encontrada na forma como a torre da Catedral Cristo Rei se projeta para o alto, buscando representar duas mãos em prece. Não obstante as diferenças formais, ambas as catedrais, apesar da distância espacial e temporal, possuem seu corpo principal constituído basicamente de concreto e vidro.

Entretanto, uma diferença principal distancia os dois projetos: os contextos em que se inserem. Ao falar da Catedral de Brasília, Toynbee (2012, p. 163) disserta: “A relação entre a Catedral e a torre de televisão [da cidade de Brasília] é simbólica. Tecnicamente, a televisão é o elemento predominante na vida humana do presente; a religião está retrocedendo, outras vez, às catacumbas”. Já Bacon (2012, p. 165-166) nos diz que “[...] os tons quentes do Teatro Nacional em forma de pirâmide, à esquerda [dos edifícios do Senado e da Câmara], e a Catedral em curvas, à direita, contrastam com o exterior branco dos edifícios do governo”.

Ou seja, a Catedral de Brasília é sempre colocada dentro do contexto de uma cidade que foi planejada e concebida em conjunto, de modo que o edifício apresenta relações, quer seja formais, quer paisagísticas, com os outros edifícios em seu entorno, de modo que todos estes constituem o que se logrou chamar de conjunto arquitetônico. No caso da Catedral Cristo Rei, esta se impõe sobre um contexto urbano já existente – embora sempre em processo de transformação –, não buscando qualquer tipo de relação com as edificações do entorno, não fazendo parte de um conjunto. Ao se tratar desta, não se fala “do edifício em relação a”, mas “do edifício consigo mesmo”.

Se a experiência da paisagem se faz, em um primeiro momento, através de uma compreensão da totalidade que se estabelece entre o homem, os elementos da natureza e os elementos construídos pelo homem (SIMMEL, 2009); se as imagens utilizadas para representar a Catedral são como a metáfora da janela (CAUQUELIN, 2007), realizando um enquadramento de um determinado fragmento do mundo em volta do sujeito – ou seria melhor dizer cliente?

²³ A Catedral de Brasília faz parte do complexo arquitetônico construído para integrar o Plano Piloto de Brasília – cidade planejada para ser a nova capital do Brasil, a partir do governo de Juscelino Kubitschek –, resultado de um concurso de projetos vencido por Lúcio Costa em 1957.

–; e se estes fragmentos são dominados por este elemento único, alvo, pontiagudo, definidor da cena; então, o que se procura deste sujeito não é que ele experiencie ou perceba sinestesticamente a paisagem. Muito pelo contrário, o que se verifica é uma violência simbólica sobre o sujeito, procurando interferir na sua subjetividade, no seu pensamento consciente, e atingir justamente no inconsciente, realizando uma operação ideológica em prol da heteronomia deste sujeito, a fim de sustentar a alienação social, tão alimentada pelas instituições (como a Igreja Católica) como colocou Castoriadis (1982).

Para amalgamar todo o discurso em torno deste projeto – a fim de concebê-lo como ícone paisagístico e arquitetônico –, no qual já se alinharam os contextos sócio-político-econômico global e local, os interesses da Arquidiocese e sua localização estratégica, falta chegar ao segundo critério elencado por Dom Walmor em sua primeira fala transcrita nesse capítulo: o resgate do sentido genuíno de catedral. Esse resgate é feito na concepção arquitetônica do projeto. Segundo depoimento de Niemeyer (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2014, grifo nosso), a Catedral Cristo Rei

tem tudo que um arquiteto pode querer: aspectos relacionados à estrutura, luz, contraste da forma e da natureza. É uma arquitetura rica, complexa e abrangente [...]. O acesso começa no terreno, no jardim. Ainda na área externa há um lugar concebido para a prece. Logo depois surge a Catedral como *monumento*. [...] Um *grande espaço* foi aberto onde ele será construído, todo feito de concreto armado, que é dócil, atento aos desejos do arquiteto. [...] Por isso, procurei idealizar as formas com mais liberdade e projetar uma catedral diferente. É *alta*, muito completa para o fim que se destina. Uma obra importante.

A própria fala do arquiteto reúne termos que remetem à imagem que o projeto busca passar: o edifício pretende ser um “monumento”; sua implantação preconiza a abertura de um “grande espaço”; uma de suas principais características formais diz respeito a ela ser “alta”. Niemeyer não camufla os desejos de que a edificação consista de uma arquitetura icônica e simbólica para a cidade de Belo Horizonte e para o país ao afirmar que “A Catedral Cristo Rei foi a maneira que encontramos de chegar ao resultado desejado e fazer uma obra tão importante para os católicos, não só da Arquidiocese de Belo Horizonte mas de *todo o Brasil*” (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2014, grifo nosso).

Assim, voltando às características de impacto para um ícone definidas por Hazan (2003), já foi definido que o projeto de Niemeyer apresenta localização estratégica, segundo o primeiro critério pensado pelo arcebispo. Com esta fala do arquiteto, bem como a análise das imagens do modelo tridimensional veiculadas, verifica-se que o bem também impacta nos outros cinco

critérios: destaca-se do seu entorno, pela sua “monumentalidade”, a qual permite-lhe grande “visibilidade”; apresenta-se com grandes dimensões, em “escala” superior à das demais edificações do entorno; e, para tanto, contribuem também sua “forma” e aparência”. Estas questões serão abordadas na próxima seção.

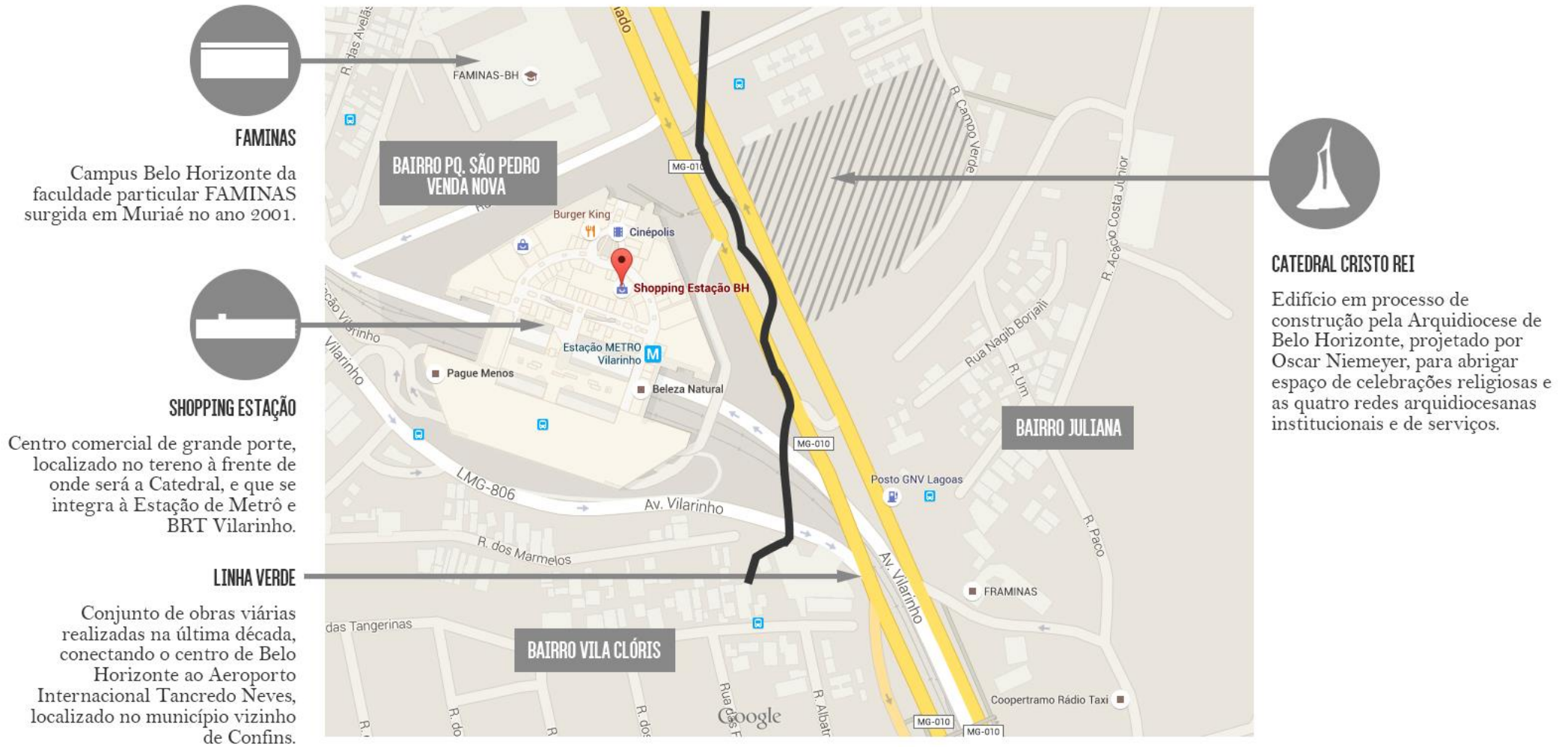
Uma descrição formal e funcional do projeto

Em se tratando do entorno da edificação (ver Figura 28), verifica-se que o terreno da Catedral está localizado, como dito anteriormente, às margens da Linha Verde, MG-010, no lado do Bairro Juliana, de quem está indo sentido Aeroporto. Via asfaltada, com três pistas em cada direção e canteiro central gramado largo, a Linha Verde, neste trecho, consiste em uma continuidade da Avenida Cristiano Machado, que leva até a região central do município. A sul do trecho destacado, encontra-se uma trincheira no encontro da Avenida Vilarinho – que dá acesso à Região de Venda Nova – e a Avenida Cristiano Machado. Ainda neste trecho, observa-se a presença de passeios cimentados largos, porém o caráter desta via não prioriza o pedestre, e sim o trânsito rápido de veículos, o que se verifica pela alternativa à travessia de pedestres em nível dada pela passarela metálica instalada a norte do terreno em estudo.

Em relação às edificações do entorno, verifica-se que, a sudoeste, no Bairro Vila Clóris, está implantado o complexo que reúne a Estação Vilarinho – intermodal na qual chegam e da qual partem diversas linhas de ônibus e a linha única de metrô do município – e o Shopping Estação. Já a nordeste, no Bairro Parque São Pedro, tem-se estabelecido o Campus Belo Horizonte da FAMINAS, faculdade particular com diversos cursos a nível de graduação, pós-graduação e extensão.

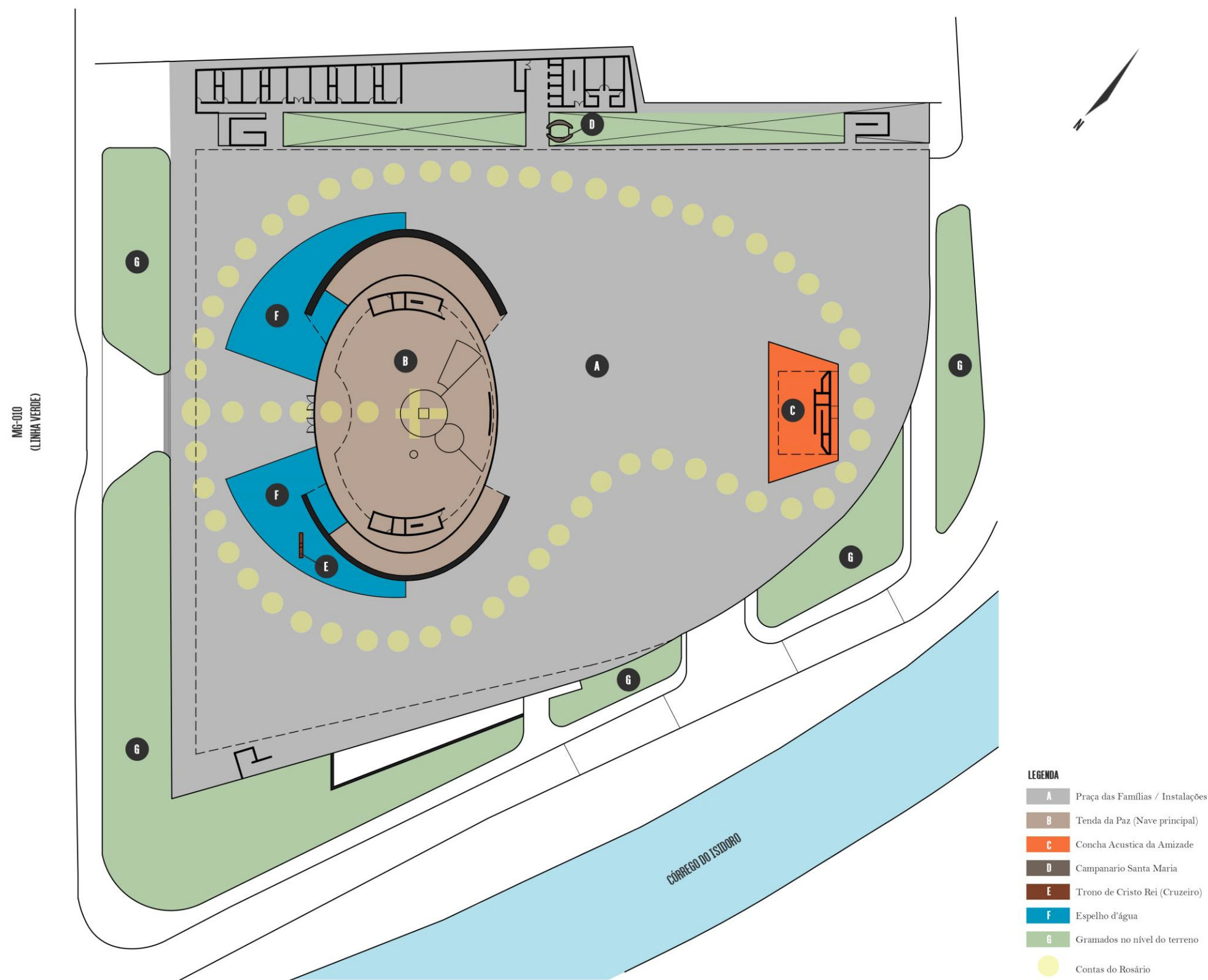
Já as demais edificações do entorno são, em sua maioria, de menor porte, consistindo, no geral, de edificações residenciais uni ou multifamiliares, com no máximo dois a quatro pavimentos – à exceção de um prédio residencial em altura, um posto de gasolina e um edifício comercial – com destaque para os conjuntos habitacionais, como os que se avizinham ao terreno da Catedral a norte, e às residências autoconstruídas. Encontram-se, ainda, muitos lotes vagos, especialmente nas ruas Joaquim Clemente e Campo Verde, as quais circundam o terreno. Alguns destes terrenos, inclusive, estão sendo utilizados como canteiros de obras para a edificação do projeto.

Figura 28: Mapa do entorno da Catedral Cristo Rei.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2015. Base: Google Maps, 2015.

Figura 29: Planta do projeto da Catedral Cristo Rei, Praça das Famílias, 2016.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016. Base: Arquivo do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Formalmente, com uma composição típica das obras de Niemeyer, o projeto consiste em um grande platô concretado (ver planta na Figura 29), no nível da Linha Verde, sobre o qual estão assentadas as principais volumetrias, todas realizadas em concreto armado: uma concha acústica aos fundos; uma torre sineira de seção retangular no canto esquerdo; e o volume principal, composto por uma concha convexa, formando uma cúpula de 60 m (sessenta metros) de diâmetro, sob a qual se desenvolve a nave principal do templo, com planta elipsoidal e altar central, e uma outra casca formada por segmentos parabólicos, os quais se elevam até uma altura de 100 m (cem metros), representando mãos postadas em posição de oração que se elevam para os céus.

Figura 30: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista externa.



ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Sob esse platô, e aproveitando o desnível do terreno, desenvolvem-se três pavimentos destinados às mais diversas atividades funcionais. Para compreender melhor o programa arquitetônico, utilizou-se da descrição de um vídeo, veiculado no Youtube a partir de 8 de julho de 2016, e desenvolvido com base em maquete eletrônica da Catedral. O texto começa falando justamente da localização do projeto no “epicentro geográfico da Arquidiocese de Belo Horizonte” (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d). Em seguida, fazendo um sobrevoo pelo espaço externo, fala da Praça das Famílias que

[...] com dezesseis mil metros quadrados, foi projetada para grandes e

importantes celebrações, apresentações culturais, momentos de oração e convivência de todas as famílias. Seu piso reproduzirá o desenho de um Rosário, e, em cada uma das contas, estarão os nomes de todos que ajudaram a edificar a Catedral Cristo Rei, oportunidade para homenagear a família, as pessoas especiais (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d).

Esta praça está diretamente ligada à “Campanha Faço Parte”, inaugurada juntamente com o lançamento do projeto de Niemeyer. Esta consiste basicamente em uma campanha de doações e arrecadação de verbas por parte dos fiéis, através de um carnê mensal ou de débito em conta corrente. Sobre esta campanha, o Jornal O Tempo trouxe as seguintes informações: “Os fiéis poderão doar por meio de cotas de R\$ 3.000,00. O valor poderá ser dividido em até 60 vezes. A nossa expectativa é com essa campanha alcançar 50% do que precisamos para a construção da catedral, com a adesão de 15 mil famílias’, afirmou Dom Walmor” (MIRANDA, 2014). E a recompensa que os doadores obtêm é justamente terem seus nomes gravados no piso da praça (ver Figura 31). Justifica-se, assim, a necessidade de toda uma campanha publicitária em torno do projeto da Catedral, ratificando a colocação de Eco (2013) sobre o discurso persuasivo da arquitetura.

Figura 31: Praça das Famílias. Destaque para a conta do rosário com marcação dos nomes de doadores na paginação do piso.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016c.

Figura 32: Cartaz para a Campanha Faço Parte.



Mais informações:
(31) 3269.3100 ou 3269.3082
www.catedralcristoreibh.com.br



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016c.

A descrição continua, tratando ainda da concepção do exterior da edificação:

Na área externa da Catedral Cristo Rei, estará marcante a *imagem de Nossa Senhora da Piedade, a padroeira de Minas Gerais*, e de São José, escolhido por Deus para guardar a Sagrada Família, patrono das obras da Catedral Cristo Rei. Ainda na Praça, ficará a Concha Acústica da Amizade, o Campanário Santa Maria e a Cruz, Trono de Cristo Rei (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d, grifo nosso).

Nesse contexto, é importante verificar a importância dada a Nossa Senhora da Piedade, cuja imagem será colocada na entrada da Catedral, pois, além do projeto deste templo, outra linha forte de atuação da atual gestão da Arquidiocese é no Santuário de Nossa Senhora da Piedade, localizado na serra de mesmo nome, no município de Caeté, Região Metropolitana de Belo

Figura 33: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista frontal.

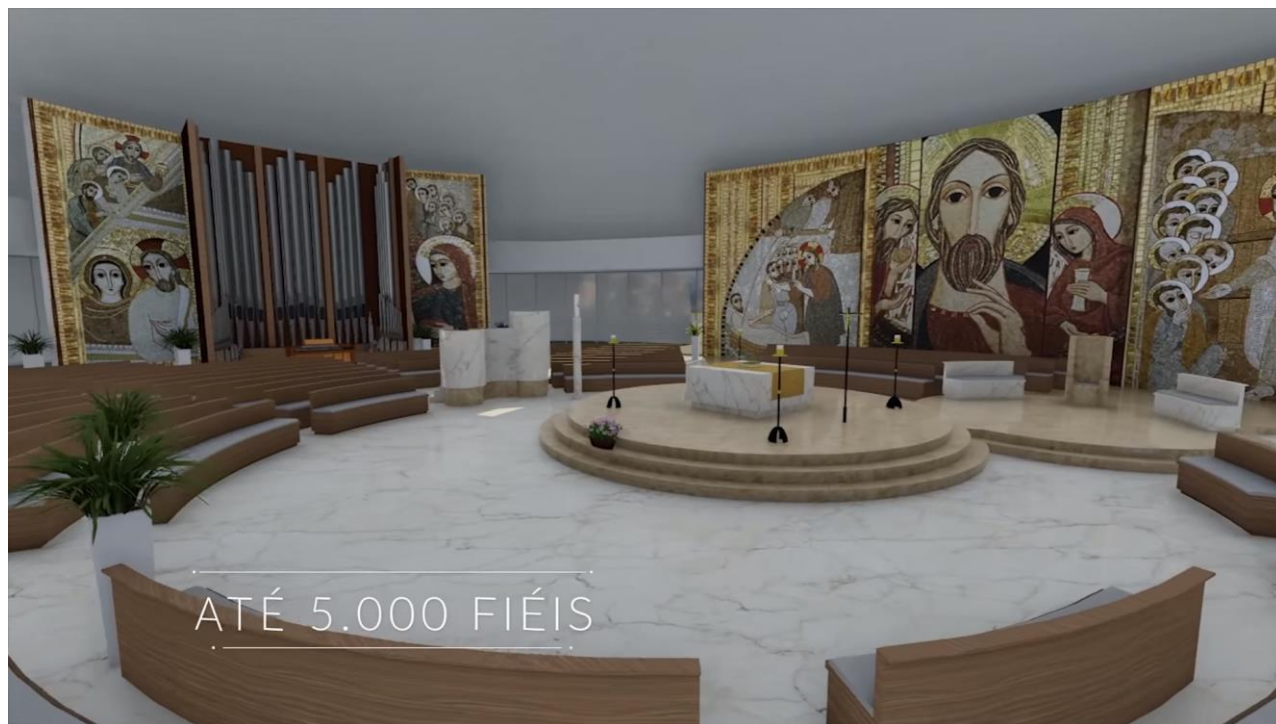


Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Horizonte, e distante cerca de 48 km (quarenta e oito quilômetros) da capital. Em 1956, o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Santuário Nossa Senhora da Piedade foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Voltando à descrição do programa arquitetônico do templo, fala-se da Tenda da Paz, que consiste no corpo da nave principal, e que poderá abrigar até cinco mil pessoas. As parietais interiores serão revestidas com mosaicos consistindo de cenas que narram passagens do Evangelho (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d). Essa característica da edificação remonta à própria constituição das catedrais, desde o período gótico, cujas paredes eram trabalhadas com todo tipo de elemento artístico, representando cenas bíblicas, a fim de educar a população iletrada e analfabeta. Embora esse tipo de estratégia não seja mais necessária nos tempos atuais, sua utilização permanece, provavelmente por ainda fazer parte do imaginário do que seja uma catedral.

Figura 34: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista interna da Tenda da Paz.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Em seguida, a descrição trata dos ambientes que se desenvolvem nos três pavimentos inferiores à esplanada. Em relação aos espaços dedicados às celebrações eucarísticas e às orações dos fiéis, tem-se: a Capela Santa Teresinha; a Capela do Santíssimo Sacramento; a Capela da Reconciliação; a Cripta Jesus Ressuscitado, também revestida com mosaicos em estilo bizantino, e que consiste em um Memorial Arquidiocesano, onde estarão os restos mortais dos sacerdotes, bispos e arcebispos da Arquidiocese, bem como painéis interativos nos quais será contada a história da mesma (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d). Conforme imagens do projeto, estes restos mortais serão inseridos em ossários consistindo de gavetas organizadas nas paredes e colunas da Cripta.

Porém, o texto deixa claro que “além de ser a casa da espiritualidade, que alimenta o sentido da vida, a *Catedral* também será o local do encontro, da prestação de serviços para a comunidade e dos diálogos” (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d). Desse modo, o trecho destacado retorna ao interesse do arcebispo de que, com o projeto, fosse resgatado um sentido genuíno de catedral. Para tanto, dentro do programa da edificação, foram pensadas quatro redes, que conectam as diversas instituições e serviços prestados pela Arquidiocese: Rede Catedral de Solidariedade, Rede Catedral de Cultura, Rede Catedral de Comunicação e Rede Catedral de Servidores.

Figura 35: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Cripta Jesus Ressuscitado.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Figura 36: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Vista interna da Cripta Jesus Ressuscitado.

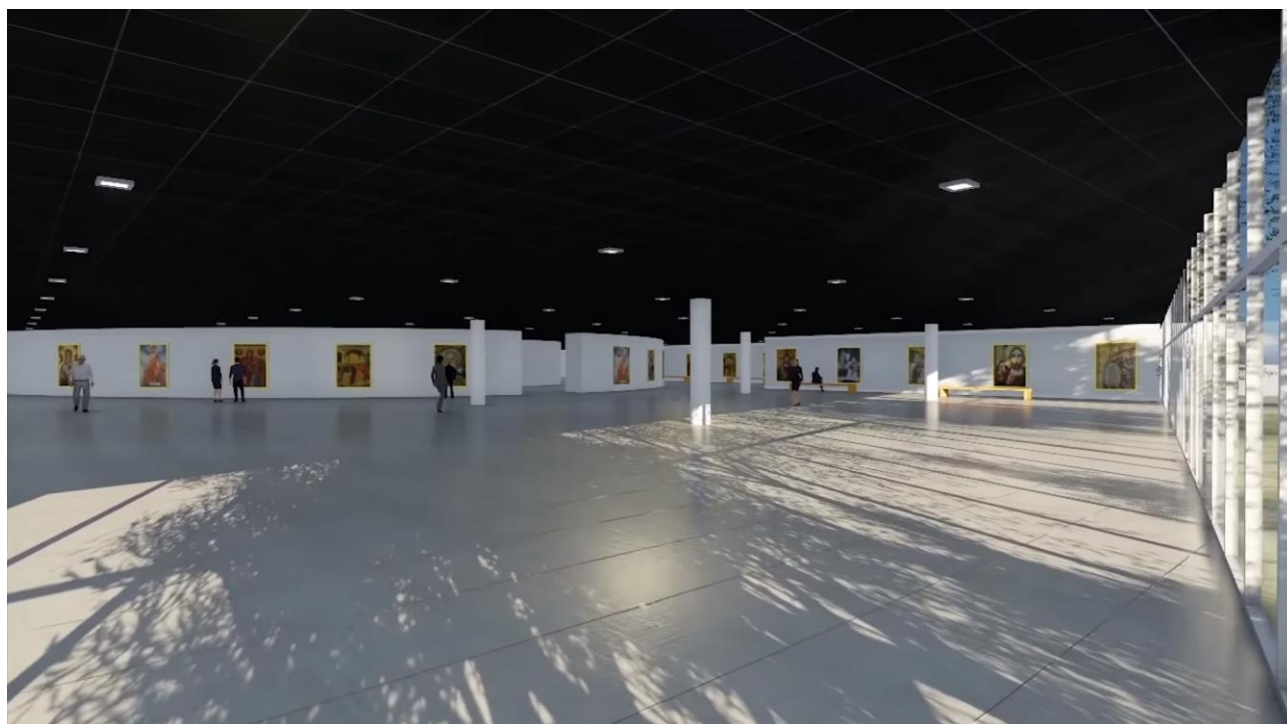


Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

A Rede Catedral de Solidariedade é dividida em várias frentes, ocupando partes do primeiro e do terceiro pavimentos. A Acolhida Solidária Dom Luciano localiza-se no primeiro pavimento e, como o próprio nome diz, consiste em um espaço com infraestrutura para acolher famílias de outras regiões do estado de Minas Gerais que vêm para a capital realizar tratamentos de saúde e não têm local para descanso, alimentação e higiene pessoal. A Cidade da Gente, no terceiro pavimento, é estruturada em espaços para atendimento psicossocial, cursos e oficinas artísticas e culturais, dividida em cinco espaços: Casa do Idoso, Casa da Juventude, Casa da Criança, Casa da Inclusão e Praça da Amizade. Neste mesmo pavimento, estarão setorizadas as pastorais sociais, como a Pastoral da Criança, Pastoral da Sobriedade, Pastoral da Saúde, Pastoral do Menor, Pastoral do Idoso, Pastoral da AIDS, dentre outros serviços sociais e comunitários realizados (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d).

Por sua vez, a Rede Catedral de Cultura, localizada no terceiro pavimento, organiza-se através de espaços dedicados a cursos, oficinas e apresentações artísticas e culturais. Apresenta a seguinte setorização: Santa Maria Escola de Música, com cursos de ensino de música, para

Figura 37: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Espaço expositivo da Rede Catedral de Cultura.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

formar regentes, corais, orquestras e organistas; auditório com oitocentos lugares; Santa Maria Ars Pulchra, escola para qualificação de artesãos com cursos de mosaicos e técnicas de restauro; Rede de Museus, que abrigará o Museu da Arte Sacra, o Museu da Liturgia, o Museu da Música Sacra, o Museu Minas Negra Brasil e o Museu da Construção da Catedral Cristo Rei; espaço de convivência com infraestrutura adequada (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d).

A Rede Catedral de Comunicação é composta por: TV Horizonte, Rádio América, sites e publicações digitais da Arquidiocese e Vicariato Episcopal para Comunicação e Cultura. Haverá infraestrutura de estúdios de TV e rádio e demais ambientes necessários para a realização das atividades desta rede (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d).

Por fim, a Rede Catedral de Servidores é composta pela Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, a Cúria da Região Episcopal Nossa Senhora da Conceição, o Vicariato para Ação Pastoral e será a sede de instituições ligadas à arquidiocese, tais como a Mitra Arquidiocesana, a Sociedade Mineira de Cultura e a Central de Tecnologia da Informação e da Fundação Mariana Resende Costa – FUMARC (ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d).

Figura 38: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Espaço de convivência da Rede Catedral de Cultura.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Figura 39: Captura de tela do vídeo “Conheça a Catedral Cristo Rei”. Sala da Rede Catedral de Servidores.



Fonte: ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016d.

Quando Dom Walmor apontou o critério de resgatar o verdadeiro sentido de catedral, seu interesse não parecia residir no campo estritamente formal, ou seja, em construir uma edificação que aflorasse os imaginários de obras icônicas construídas desde o período Gótico – não obstante o projeto de Niemeyer, com uma leitura própria de seu estilo, remonte a essa tradição. Mais que isso, o interesse do arcebispo parece consistir em tornar a Catedral Cristo Rei um local de encontro, diálogo e prestação de serviços para a comunidade. Na descrição do projeto feita anteriormente, verifica-se como o programa arquitetônico do projeto, ao integrar as quatro redes de serviços, atende a esta demanda do arcebispo.

Mais que um espaço destinado a orações, espiritualidade e rituais da fé católica, o projeto da Catedral busca ser um complexo, um polo centralizador para agregar, em um único espaço, todos os (ou a grande maioria dos) setores e instituições nos quais a Arquidiocese foi se ramificando ao longo das décadas. Interessante verificar como que essa premissa assemelha-se às questões colocadas pelo projeto para a Cidade Administrativa do Estado de Minas Gerais, anteriormente citado, no qual o programa diz respeito a um complexo de edifícios para unir a sede do governo e as secretarias estaduais, as quais se distribuíam esparsamente entre prédios da região central de Belo Horizonte – como acontece com grande parte dos

setores da Arquidiocese.

Mais uma vez, a construção paisagística *in situ* do poder religioso encontra interseções com as relações paisagísticas *in situ* do poder laico. E são essas relações – mesmo arquiteto renomado, mesmas condições de concepção, programa e projeto arquitetônico, mesmas áreas de localização estratégica – que desenvolvem uma experiência paisagística *in visu*. Ou seja, elas desenvolvem uma percepção de valorização do vetor norte, de desenvolvimento do cenário local belorizontino para o mercado global e, ancoradas na alienação social instituída, concretizam-se em projetos aplaudidos por uma grande parcela da população, em razão de sua monumentalidade, iconicidade e alcance midiático.

Os imaginários dos cidadãos e o Projeto Niemeyer

Para se construir uma compreensão mais ampla de como a Catedral se insere paisagisticamente na cidade de Belo Horizonte, foram feitas entrevistas com diversos moradores de Belo Horizonte, frequentadores ou não de cultos religiosos, leigos ou técnicos, alguns moradores e frequentadores do entorno do terreno em que se construirá a Catedral, outros não. Assim, este trabalho, além de trazer as questões colocadas pela Arquidiocese e pela mídia, explora também, com base no exposto por Silva (2014), como se articulam os imaginários dos cidadãos desta cidade em relação do projeto da Catedral.

Estas entrevistas foram de categoria semiestruturada, ou seja, baseou-se em um questionário (Apêndice A) que misturava perguntas abertas e fechadas, sendo assim que o entrevistador trabalhou com perguntas previamente estabelecidas, mas o contexto de realização das mesmas aproximou-se mais de uma conversa informal (BONI; QUARESMA, 2005). O questionário foi dividido em duas etapas: na primeira, com sete questões abertas, procurou-se entender a que imaginários remete a palavra “catedral” para o entrevistado. Assim, foram realizadas as seguintes perguntas: “1. Belo Horizonte precisa de uma nova catedral? Qual a importância desse tipo de edifício para a cidade? E para a sua fé?”; “2. Como seria uma catedral para você (cor, material, estilo etc.)?”; “3. A que sentimento(s) uma catedral remete?”; “4. Que sensação(ões) você gostaria de ter ao adentrar uma catedral?”; “5. Qual deve ser a relação entre a catedral e sua vizinhança?”; “6. Que tipo de equipamentos urbanos devem estar próximos a uma catedral?”; “7. Assim, em que local da cidade de Belo Horizonte (região, bairro, referência espacial) você acredita que uma catedral deveria ser implantada?”.

Já na segunda etapa, com uma questão fechada, e realizada após mostrar ao entrevistado

imagens do projeto de Niemeyer para a Catedral Cristo Rei, buscou-se compreender em que medida este projeto atenderia às expectativas daquele. Nesta etapa, o entrevistado deveria marcar, em uma escala de 1 a 5²⁴, respondendo à seguinte questão: “8. Em que medida você acredita que a Catedral Cristo Rei irá atender às suas expectativas em relações às seguintes questões: ‘8.1 Responde às exigências da sua fé?’; ‘8.2 Manifesta o poder da igreja?’; ‘8.3 Está adequada à cidade?’; ‘8.4 Expressa o que uma catedral deve significar?’; ‘8.5 O arquiteto escolhido te agrada?’; ‘8.6 O estilo te agrada?’; ‘8.7 O local é o mais adequado?’”. Por fim, após responder a pergunta, deixava-se um espaço aberto para a anotação de observações ou demais comentários feitos ao longo da entrevista.

Em relação à primeira pergunta, sobre a necessidade de Belo Horizonte ter uma nova Catedral, houve divergência entre as respostas. 53,0% disseram que não há necessidade e 47,0% disseram que sim. Importante verificar, neste caso, que a grande maioria dos que responderam “sim” é de católicos praticantes. Sobre a importância desse edifício para a cidade, houve entrevistados que não dão nenhuma importância à construção de um templo religioso e outros que consideraram “importância política”, “investimento desnecessário”, “mais um cartão-postal católico”, “referência de símbolo religioso”, além de menções a atração de dinheiro, fluxo turístico e cultura.

Em relação à segunda pergunta, que trata de como seria uma catedral para o entrevistado em questões formais e materiais, algumas palavras e expressões de caracterização se destacaram nas conversas, especialmente as seguintes: “estilo gótico”, “gigante”, “pomposa”, “luxuosa”, “igrejas clássicas”, “alta”, “monumental”, “ostentação”, “rústica”, “branca”, “pedra”, “mármore”, “granito”, “madeira”, “ferro” e “vidro”. Além destas adjetivações, foram citados termos que dizem respeito a outras referências arquitetônicas, tais como: “torres”, “igrejas clássicas”, “palácio”, “vitrais” e “pinturas no teto”. É fundamental destacar, ainda, que, em diversas entrevistas, apareceram referências ao fato de que uma catedral deveria ter características semelhantes às da “Igreja” ou “Catedral (o nome aparece de ambas as formas) de Nossa Senhora da Boa Viagem.

Na terceira pergunta, que questiona sobre a que sentimentos remete uma catedral, os entrevistados divergiram entre palavras e expressões como: “amor”, “grandiosidade”, “imposição de valores morais”, “tristeza”, “acolhimento”, “arte”, “opressão”, “fé”,

²⁴ Nesta escala, os números atendem à seguinte ordem: 1 – não; 2 – pouco; 3 – indiferente; 4 – sim; 5 – muito.

“serenidade”, “paz”, entre outros. Na quarta, que disserta sobre as sensações que o entrevistado gostaria de ter ao adentrar uma catedral, também há respostas conflitantes entre si, tais como: “aceitação”, “paz”, “humildade”, “harmonia”, “serenidade”, “deslumbre”, “fé”, entre outros.

Com relação à quinta pergunta, que diz respeito às relações entre a catedral e sua vizinhança, a grande maioria dos entrevistados citou a necessidade de que uma catedral possa se integrar com seu entorno de diversos modos: “a vizinhança deve fazer parte da catedral e não apenas ser seu entorno”; “a catedral deveria estar integrada à realidade local”; “[a catedral] não [deveria] ser uma coisa destacada do meio”; “[a catedral deveria] trazer a comunidade para dentro dela”; as relações deveriam ser “iguais à de paróquia”; “comunicação com a comunidade”. Outros citaram que o entorno da catedral deveria ser voltado para ela mesma, com estruturas de apoio.

Já em relação à sexta pergunta, sobre os equipamentos urbanos que devem estar próximos a uma catedral, 82,0% dos entrevistados citaram equipamentos de mobilidade urbana (“acessibilidade”, “transporte”, “estação de metrô”, “pontos de ônibus”, “pontos de táxi”, entre outros) e 35,0% citaram equipamentos de comércio (“shopping”, “lojas”, “lanchonete”, “padaria”, “livraria”, entre outros). Houve também uma expressiva presença de 17% de entrevistados citando a necessidade de uma praça, de jardins e áreas verdes, e uma outra pequena porcentagem ou que se ateuve a mobiliários urbanos (“postes de luz”, por exemplo) ou que acredita que não deveria haver nada, pois consideram uma obra de grande envergadura, que deve estar isolada na cidade.

Em seguida, a sétima pergunta, sobre o local em que deveria ser implantada uma nova catedral para Belo Horizonte, gerou opiniões diversas: 35,0% disseram que ela deve ser implantada na Região Central de Belo Horizonte; 23,5%, em qualquer local da cidade; outros 23,5%, que deve ser colocada onde vai ser construído o projeto de Niemeyer (estas pessoas já conheciam o projeto previamente), enquanto 12,0% afirmaram que não deve ser construída em nenhum local.

Em relação a essa primeira parte da entrevista, é possível inferir algumas questões importantes. Primeiramente, verifica-se um número expressivo de entrevistados que acreditam que uma nova catedral não é uma necessidade premente para a cidade de Belo Horizonte. Muitos destes ainda compreendem que um edifício de tamanha envergadura não

possui expressão apenas para a fé, mas o relacionam também a interesses de ordem econômica, política e turística.

Em um segundo momento, é notável como muitas das características relacionadas a uma catedral elencadas pelos entrevistados perpassam diversas questões apresentadas neste trabalho. “Estilo gótico” e “igrejas clássicas²⁵” explica como o imaginário de catedral está muito relacionado ainda às grandes construções realizadas no período medieval; ou seja, as catedrais góticas são um “código icônico”, um “modelo arquitetônico” (como coloca Eco, 2013, citado na p. 34 deste trabalho) que, embora não se encaixe funcionalmente no contexto contemporâneo, consiste em um apelo emocional, um primeiro estímulo à ideia deste tipo de templo religioso. Já termos como “gigante”, “alta” e “monumental” relacionam-se às questões colocadas por Hazan (2003) sobre um ícone arquitetônico e suas características de monumentalidade, visibilidade e escala. “Pomposa”, “luxuosa”, “ostentação” trazem as questões da forma e da aparência colocadas pela mesma autora.

Por sua vez, as questões sobre o entorno de uma catedral apontam para o interesse dos entrevistados em um edifício que dialogue e se insira no contexto local – especialmente que dialogue com a comunidade –, ao mesmo tempo em que considera a necessidade de a edificação estar localizada em local com acessibilidade bem estruturada para os mais diversos meios de transporte – o que se relaciona com a questão de “localização estratégica” de um ícone arquitetônico em Hazan (2003). Desse modo, uma catedral parece ser um espaço de encontro entre as questões locais e comunitárias e as questões globais e urbanas, uma edificação na qual estão imbricados diferentes interesses e discursos, os quais convergem para si mesma.

Em relação à segunda parte da entrevista, os resultados foram os seguintes: 40,0% acreditam que o projeto de Niemeyer não atende às exigências de sua fé, enquanto 30,0% acreditam que atende muito; 77,5% acreditam que o projeto atende muito à manifestação do poder da Igreja; 30,0% avaliam que o projeto está pouco adequado à cidade de Belo Horizonte, enquanto 23,5% acreditam que não está adequado; 30,0% consideram que o projeto não expressa o que uma catedral deva significar, outros 30,0% são indiferentes a esta questão e 23,5% acreditam

²⁵ Nas entrevistas realizadas, o termo “igrejas clássicas” surgiu em falas de leigos em relação às questões teóricas da Arquitetura. Assim, entende-se que “clássico” aqui não deve ser interpretado como o “estilo clássico” ligado à Antiguidade Clássica ou ao período Renascentista, mas sim em uma conceituação mais geral do termo, no sentido de “antigo, costumeiro, tradicional”.

que expressa muito; 61,0% estão muito satisfeitos com o arquiteto escolhido para o projeto; 41,0% estão satisfeitos com o estilo do projeto; 58,0% consideram que o local é inadequado para uma catedral.

Considerando as maiores porcentagens, verifica-se que o projeto de Niemeyer para a Catedral Cristo Rei manifesta o poder da instituição pela qual foi encomendado e, ao mesmo tempo, não é adequado à cidade de Belo Horizonte e está localizado em local impróprio. A questão do local pode dizer respeito ao fato de muitos entrevistados considerarem que um projeto destes deveria ser implantado na Região Central de Belo Horizonte. Pode-se inferir que o imaginário da maioria dos belorizontinos ainda não considera a região do Vetor Norte como uma “nova centralidade” da Região Metropolitana, como tentam incutir as ações estatais (construção da Cidade Administrativa do Estado de Minas Gerais, desenvolvimento da Linha Verde, entre outros) e privadas (especulação imobiliária, construção de condomínios fechados, entre outros) que se desenvolvem nesse sentido.

Além disso, uma grande porcentagem considerar que o projeto não expressa o que uma catedral deve significar pode dizer respeito a duas questões colocadas pelos entrevistados na primeira parte da entrevista. A primeira é o fato de muitos deles relacionarem o edifício de uma catedral a um estilo mais “clássico”, “gótico”, “rústico”, enquanto o projeto de Niemeyer é um projeto de linhas modernistas. A segunda é o interesse de que um projeto de catedral possa integrar o entorno e a comunidade, ao passo que este projeto, como ícone arquitetônico que busca ser, destaca-se e sobrepuja consideravelmente o seu entorno. Sobre a considerável porcentagem de entrevistados que consideram que a Catedral de Niemeyer expressa muito o que deve ser uma catedral, uma explicação possível está no fato de que, para estas pessoas, o imaginário de uma catedral como algo “monumental” e “luxuoso” encontrou suficientes respaldos neste projeto.

Independente disto, a grande maioria dos entrevistados está muito satisfeito com o arquiteto escolhido para o projeto, o que corrobora as colocações de Bessa e Álvares (2014) e de Hazan (2003), presentes na seção 3.3.1 deste trabalho, e que falam da importância de um ícone arquitetônico da contemporaneidade ser encomendado a um arquiteto de renome.

Com estas últimas colocações, possibilitadas pelas entrevistas, é possível alcançar uma visão mais completa do que vem a ser um projeto de Catedral para Belo Horizonte conforme os imaginários instituídos da sociedade local e as ideologias que sobre ela recaem, a partir das

diversas vozes e instrumentos que a constituem e que interessam a este trabalho: a Arquidiocese, a mídia, os técnicos, a Prefeitura / a legislação e a população local / leiga. Assim, considerando as falas de Dom Walmor e de Niemeyer, os produtos publicitários e as questões colocadas pelas entrevistas, é possível compreender como se dá a construção de um ícone arquitetônico e paisagístico.

4. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Ao chegarmos às considerações finais deste trabalho, nas quais pretende-se trazer à luz as diversas relações arquitetônicas e paisagísticas que se possa encontrar entre os projetos de Holzmeister e de Niemeyer para a Catedral Cristo Rei, gostaria de começar com a seguinte colocação de Moraes (2006):

O olhar contemporâneo, ao voltar-se para o passado (porque é esse o olhar e o tempo de onde partem as nossas perquirições!!), não enxerga mais sustentação apenas na ideia de sucessão –uma coisa após a outra, em estreita articulação causal – e passa a buscar a horizontalidade, ou seja, as direções multilaterais de uma teia urdida na “simultaneidade e extensão dos acontecimentos e das possibilidades”.

Pois não seria este trabalho, em toda sua extensão, uma exploração do passado que não se faz apenas como um fio narrativo sequencial, mas que busca encontrar as “horizontalidades”, as “direções multilaterais” que conectem esse passado com o que se vivencia no presente? E não seriam as teorias de leitura da paisagem aqui apresentadas instrumentos que puderam ser trabalhados tanto para se fazer a leitura de um projeto que nunca foi construído, perdido no passado – se tomado por um olhar desatento – e de outro que está sendo construído no presente?

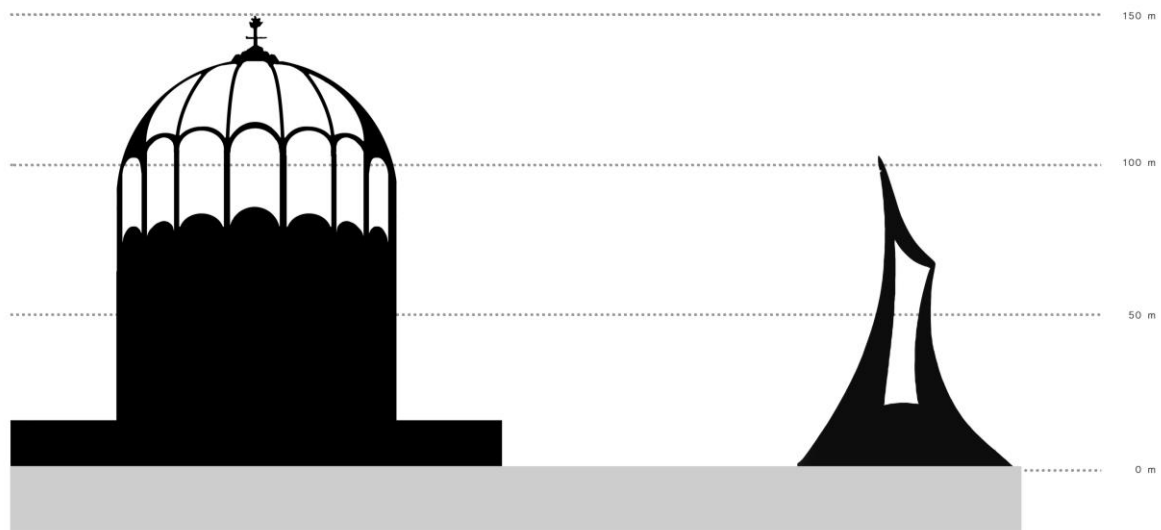
Se tomado por um olhar desatento sim. Afinal, no processo de construção da paisagem belorizontina, o projeto de Holzmeister não pode ser considerado apenas como uma edificação que nunca saiu do papel, encarcerado e resumido apenas à documentação arquivística que o contém como desenho. O processo contemporâneo de idealização da Catedral Cristo Rei consiste em reminiscência clara do projeto não realizado de Holzmeister, de modo que o atual projeto de Niemeyer está embebido de referências a este, arquitetônica e paisagisticamente.

De certo modo, o que se verifica com este trabalho é que a cidade do tempo se sobrepõe à cidade do espaço. Foi o que o projeto destas Catedrais fez, considerando-se essa necessidade de uma catedral para Belo Horizonte, desde os anos 1920 – ou mesmo desde a fundação da cidade, se interessante for escavar ainda mais o passado –, de modo que o tempo retorna para trazer uma espécie de espacialidade do passado – o edifício da Catedral – a uma temporalidade do presente – o contexto de expansão do Vetor Norte.

Embora não seja possível delinear limites claros entre até onde se realiza uma análise arquitetônica e onde começa uma análise paisagística, para efeitos deste trabalho, o início destas considerações se dará por aquelas, até chegar a estas por um decurso natural das palavras.

Retomando-se os dois projetos (Figura 40), verifica-se que, apesar de cada um deles estar ligado a diferentes contextos e estilos arquitetônicos, suas volumetrias básicas consistem em um mesmo sistema: uma base circular e um elemento vertical. Nos dois casos, a base circular representa, formalmente, a projeção telúrica do edifício, ou seja, aquela que está vinculada à terra, ligada aos conceitos de massa, sólido, humano; funcionalmente, essas bases representam as plantas de partido circular, seguindo o modelo “cristocêntrico”, com altar centralizado. Já os elementos verticais consistem, formalmente, na projeção tectônica dos edifícios, isto é, sua conexão com o céu, a luz, o desmaterializado; funcionalmente, estas partes dos edifícios são completamente descartáveis – o que significa dizer que o conjunto de arcos em Holzmeister e o conjunto de cascas em Niemeyer não correspondem a nenhum uso específico segundo o critério de “forma segue função” proferido por Louis Sullivan e utilizado como premissa pelo modo de projetar funcionalista da primeira metade do século XX.

Figura 40: Esquema comparativo dos projetos de Holzmeister (à esquerda) e de Niemeyer (à direita).



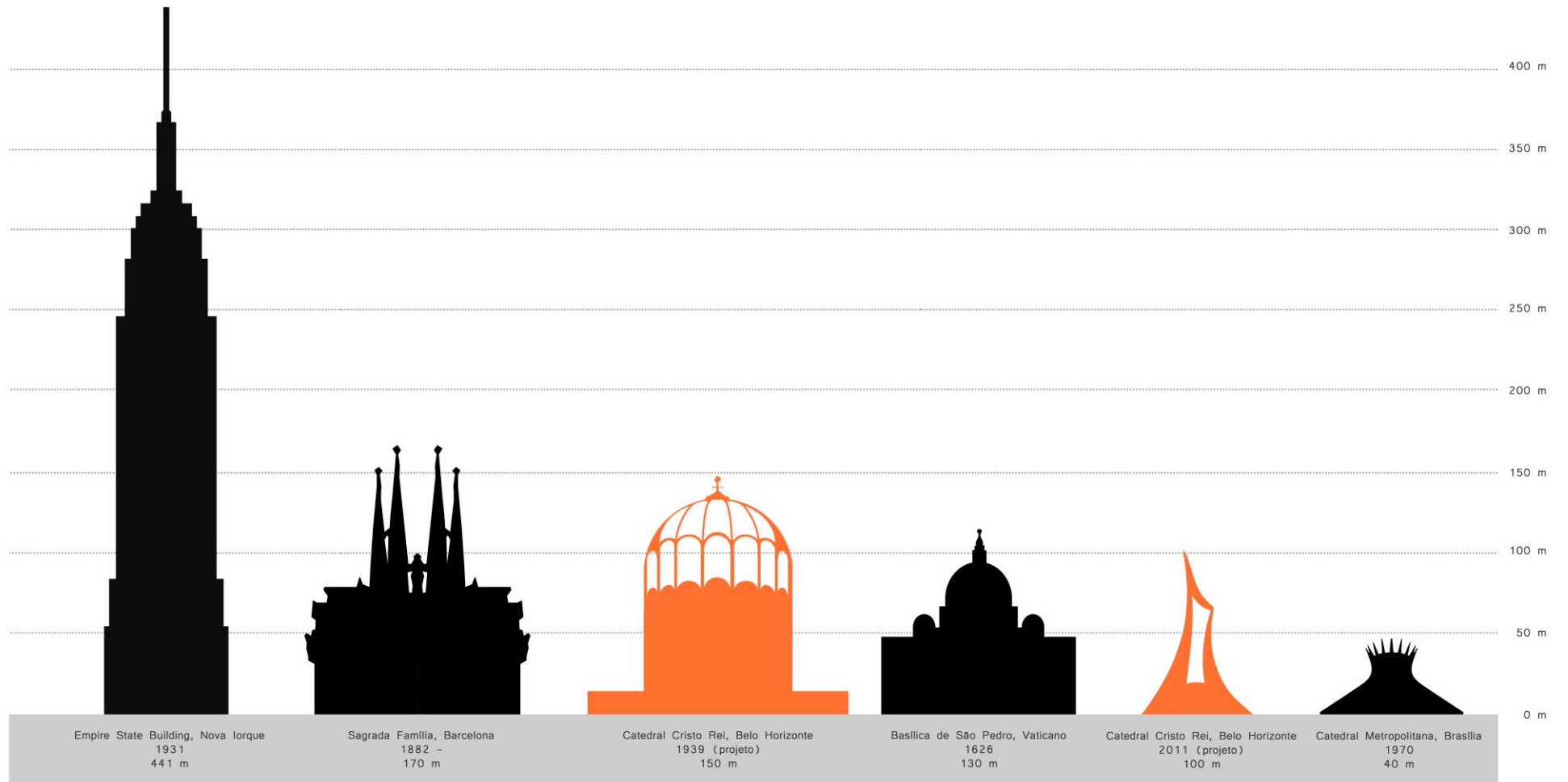
Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Assim, seguindo uma análise puramente funcionalista, poderia optar-se pelo descarte destes elementos verticais. Entretanto, eles se tornam, provavelmente, segundo a análise deste trabalho, as partes fundamentais destes projetos. Afinal, são estes elementos dos edifícios, como significante, que geram, a partir do sujeito, significados que, conforme as ideologias e imaginários, colocam-nos como catedrais e, mais que isso, ícones arquitetônicos e paisagísticos.

Um signo icônico não possui as propriedades do objeto representado, porém é capaz de reproduzir condições da percepção comum. Quando são inseridos elementos verticais nestes projetos, não apenas eles dizem respeito a um imaginário das catedrais góticas, como também reforçam estes imaginários nos sujeitos, tal qual é possível ler a partir das entrevistas realizadas. Além disso, estes elementos atendem aos interesses das instituições ligadas aos projetos de que este seja monumental, grandioso, entre outras adjetivações que apareceram diversas vezes ao longo da pesquisa.

Ao citar estas características sobre as grandes dimensões dos ícones arquitetônicos, é interessante fazer um exercício de relação entre as dimensões dos projetos para a Catedral e outros projetos que também são considerados ícones (Figura 41). Em ordem decrescente de altura, o primeiro edifício apresentado é o Empire State Building em Nova Iorque, projeto de Shreve, Lamb & Harmon Associates, inaugurado em 1931, que foi, por muitos anos, um dos edifícios mais altos do mundo, com seus 441,0 m (quatrocentos e quarenta e um metros). É considerado um ícone não apenas por suas dimensões, mas pelas tecnologias construtivas em aço utilizadas na mesma década em que, na cidade de Belo Horizonte, estava sendo trabalhada a tecnologia do concreto, inclusive no projeto de Holzmeister. O segundo edifício mais alto nesta relação é a Sagrada Família, projeto do arquiteto catalão Antoni Gaudí de 1882, e que se encontra em construção ainda nos dias de hoje, possuindo uma altura de 170,0 m (cento e setenta metros), dimensão pouco maior que a do projeto de Holzmeister. Logo, aparece esta Catedral, com seus 150,0 m (cento e cinquenta metros) de altura, seguida pela Basílica de São Pedro no Vaticano com seus 130,0 m (cento e trinta metros). Apesar de ter sido inaugurada no período do Barroco, ainda em 1626, após seu projeto e suas obras terem sido destinados a grandes nomes da arquitetura renascentista e maneirista como Bramante, Rafael Sanzio e Michelangelo, ela foi inserida aqui por ter sido citada no Livro de Atas (1941). Realmente, suas dimensões gerais são menores que as do projeto de Holzmeister, mas

Figura 41: Esquema comparativo de alturas entre diversos ícones arquitetônicos.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

maiores que as do de Niemeyer – o quinto nessa lista, com seus 100,0 m (cem metros). Por fim, a Catedral de Brasília, ícone da cidade planejada e moderna, outro projeto de Niemeyer inaugurado em 1970, apresenta dimensões muito mais modestas que seus precedentes, com uma altura da nave de 40,0 m (quarenta metros).

Mais que uma questão de forma, função e dimensões, a percepção do sentido em relação aos dois projetos se faz através de uma constância do símbolo e uma mutabilidade do significado. Essa constância diz respeito à constante referência formal e estilística às catedrais medievais e a um imaginário estabelecido do que vem a ser uma catedral. A mutabilidade ocorre de duas formas: primeiro pela diferença entre os contextos socioeconômicos, culturais e históricos, os atores e locais de implantação no caso dos dois projetos; segundo, pelos diferentes significados que estes projetos têm nas diversas visões apresentadas ao longo deste trabalho, quer seja pela Arquidiocese, pelos arquitetos e técnicos envolvidos, pela mídia, pelos moradores e frequentadores locais, pelos fiéis ou pela Prefeitura.

E, possivelmente, o que aqui se verifica é que são todas estas percepções em conjunto que constroem os projetos para a Catedral Cristo Rei como ícones arquitetônicos e paisagísticos, ao mesmo tempo que este caráter icônico alimenta e desperta nos sujeitos estes imaginários e significados. Em se tratando destes, foram encontradas as inscrições do inconsciente / psíquica, social / coletiva e tecnológica a partir dos diversos atores relacionados aos dois projetos.

No projeto de Holzmeister, a inscrição do inconsciente surge no desejo particular de vários atores, entre eles Dom Cabral, Francisco Gomes e Monsenhor Bicalho, de edificarem uma catedral para a cidade de Belo Horizonte. A inscrição social aparece em concepções da época que justificavam a necessidade de um templo religioso daquele porte, a se saber: a ideia de que a Praça do Cruzeiro fora planejada pela Comissão Construtora para receber uma catedral há décadas, de modo que aquele seria o melhor lugar para sua implantação; e o pressuposto entendimento de que a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, embora consista de um edifício com valor histórico e cultural inegável, sempre fora uma Catedral provisória para a capital mineira. Por fim, a inscrição tecnológica passa a existir quando são criados mecanismos para promover a construção e divulgação do projeto, quer seja por doações estatais, de pessoas jurídicas ou físicas, quer pela criação das comissões de imprensa e de rádio. O que se verifica é que esta última inscrição diz respeito a um amálgama fortíssimo, a

partir do qual toda a sociedade é conclamada a se reunir em prol de um ato que partiu do interesse de indivíduos bem específicos.

Já no projeto de Niemeyer, a inscrição do inconsciente encontra-se, como anteriormente, no interesse de alguns atores de construir a Catedral, a exemplo de Dom Walmor e alguns clérigos, e também nos resultados das entrevistas realizadas individualmente. A inscrição social faz-se no interesse em retomar o projeto nunca finalizado de Dom Cabral – o coletivo retomando o passado –, o qual é endossado pelo apoio da grande maioria dos clérigos e fieis, bem como do Estado. E a inscrição tecnológica consiste nos modos de conquista da opinião e do imaginário desse coletivo, através da mídia, dos elementos de publicidade apresentados, folhetos e campanhas de doação.

Aqui, é fundamental que sejam feitas considerações sobre os elementos de representação e divulgação destes projetos apresentados ao longo do trabalho. Quando tratou-se, ainda no primeiro capítulo, das questões da descoberta da paisagem pelo homem ocidental e de sua artealização a partir da Era Moderna, foram apresentadas algumas obras pictóricas, e como a paisagem vai, ao longo das décadas, surgindo nestas, até consistir da própria temática dos quadros. As representações dos projetos para a Catedral podem ser consideradas a partir das questões que foram colocadas também para as obras.

Se a experiência da paisagem se faz através de um processo de seleção de fragmentos pelo sujeito, complementação dos fragmentos não visíveis e interpretação com base no contexto de inserção do sujeito e do objeto na paisagem, o que se verifica é que as imagens que representam estes projetos constituem-se apenas a partir da primeira etapa. De fato, quando Holzmeister e sua equipe realizam o desenho a mão das perspectivas internas e externas de seu projeto, ou quando Niemeyer e sua equipe produzem as imagens renderizadas do modelo virtual tridimensional da Catedral, eles estão realizando, com base em percepções e imaginários próprios, uma seleção daquilo que é fundamental apresentar aos técnicos e leigos para os quais estes trabalhos se destinam.

Ocorre então um desaparecimento da participação do sujeito na experiência desta paisagem, pois já lhe são apresentadas as principais vistas ou perspectivas desejadas. E, em todas estas imagens, o que se verifica é a predominância – em dimensão, escala, materialidade, etc. – da edificação sobre o humano e o entorno. As relações existentes entre sujeito e objeto nas representações destes dois ícones são muito mais assimétricas – obviamente, tendendo em

favor do objeto – do que as que se construam nas obras pictóricas dos primeiros paisagistas, onde homem e paisagem conformavam uma unidade.

Além disso, a escolha de pontos de vista dos projetos – especialmente no caso das imagens do de Niemeyer – que se fazem de sobrevoos, apesar de serem necessárias para a compreensão do edifício como um todo, quando são apresentadas apenas desta forma, não permitem uma experiência da paisagem. Afinal, não é do alto que se alcança a dimensão verdadeira das coisas, mas em uma experiência que se faz pelo caminhar, pelo sentir, pelas escolhas e sensações do sujeito no espaço. Perder a capacidade de sensibilização do sujeito com o espaço que o circunda, generalizar esse sujeito, diminuí-lo, são ações que podem causar um esvaziamento da dimensão da paisagem.

O que estas imagens parecem querer afirmar, além do simples fato de assinalarem o caráter icônico dos projetos, é justamente a heteronomia do sujeito diante das grandes instituições. Isto se faz, graficamente, pelo modo como a escala humana é apresentada ou de forma diminuta nestas imagens (isto quando aparece), ou como uma grande multidão. É importante lembrar que aqui trata-se da presença virtual (*in visu*) destes projetos, pois o primeiro não chegou a ser construído, e o segundo ainda não foi finalizado. Entretanto, antes mesmo de edificadas, esta presença virtual delas já delinea o apagamento que fazem do real que ali existe (*in situ*), de suas vizinhanças.

Chega-se ao equívoco de algumas imagens de veiculação do projeto de Niemeyer desconsiderarem completamente o entorno da edificação, apresentando-o apenas como uma superfície acinzentada, na qual as vias são diferenciadas das quadras por um tom de cinza mais escuro. Estas imagens parecem dizer: “Esta edificação basta por si só! Não necessita de seu entorno, não se preocupa em dialogar com ele e não foi feita para a vizinhança!” E este modo de operar sobre a paisagem é um contrassenso ao que se verificou nas entrevistas realizadas, através das quais compreendeu-se o interesse de que um projeto de catedral pudesse integrar a comunidade e interagir com seu entorno.

É assim perceptível o quanto o caráter de um edifício icônico desconsidera a escala do humano e a presença do sujeito. *In situ*, esta desconsideração faz-se pelas características de monumentalidade, escala, forma e aparência deste edifício. *In visu*, faz-se a partir da imposição do “discurso do Outro”, como colocado por Castoriadis (1982). Este outro está representado aqui pela Igreja Católica, pelo Estado e pelas forças de mercado, os quais, como

se viu ao longo de todo este trabalho, regulam os discursos das forças menores, heterônomas, alienadas. Se o ato de experienciar a paisagem deveria ser um ato de autonomia, então, estas forças maiores podem estar tomando dos sujeitos menores, a partir do discurso alienante, a possibilidade de experiência da paisagem. Assim, o que ocorre, mais que um apagamento do sujeito, é a mistura do discurso deste Outro ao anonimato coletivo, de modo que ficam indistinguíveis as ideias que partem do inconsciente individual e aquelas que são processo de manipulação das massas. Um processo que se faz com os produtos publicitários, a veiculação na mídia e as campanhas de doação, como falado anteriormente.

Deste modo, esta manipulação feita pelas instituições pode vir a ser violência simbólica sobre o sujeito, interferindo no seu pensamento consciente, atingindo-o no inconsciente em busca de sua heteronomia e realizando uma operação ideológica que legitima a alienação social. Constata-se, então, que os projetos para as Catedrais são claras demonstrações de poder: o poder católico emanando da Arquidiocese de Belo Horizonte encontra entrelaçamentos com o poder político, e estes são respaldados pelas forças de mercado e pela mídia. Em Holzmeister, o poder da Arquidiocese encontrou o aval da Prefeitura para utilizar o terreno que, dentro do imaginário de construção da cidade, já estava destinado à edificação de uma Catedral. Entretanto, com seu projeto, o arcebispado de Dom Cabral esbarrou em questões de ordem econômica e jamais conseguiu erguer o templo tão sonhado. Atualmente, por outro lado, o arcebispado de Dom Walmor encontrou forças contextualmente maiores ao utilizar-se de um plano que já vinha sendo desenvolvido com o Governo do Estado de Minas Gerais, com seus projetos de expansão do Vetor Norte.

Neste sentido, um projeto como este deve levar ao aquecimento do mercado, dentro da lógica imobiliária e fundiária capitalista, elevando o preço da terra, propiciando a verticalização e a renovação urbana. Além disso, o que se observa, especialmente a partir das entrevistas, é que a possível “centralidade” defendida com a implantação da Catedral às margens da Linha Verde é uma centralidade imposta, forjada nos moldes do caráter desenvolvimentista deste modelo de atuação sobre a cidade. Nota-se que uma grande porcentagem dos entrevistados consideram que a Região Central do município de Belo Horizonte ainda é uma “centralidade” mais significativa. Assim, a construção paisagística *in situ* realizada pelo poder religioso, encontrando inter-relações com as questões paisagísticas *in situ* do poder laico, acabam desenvolvendo uma experiência paisagística *in visu* que acaba por artificializar esta ideia de desenvolvimento do Vetor Norte.

O que o caminho para a construção da Catedral de Niemeyer parece trazer à tona é a possibilidade da religião entrando em um processo de disputa de mercado. No cenário brasileiro atual, não é possível falar em hegemonia de uma única religião. Pesquisas realizadas na última década mostram que o percentual de católicos vem diminuindo, enquanto o de evangélicos aumenta.

Deste modo, se é possível inferir que o projeto de Holzmeister foi aceito pela Arquidiocese puramente como um edifício que pudesse ratificar a hegemonia da Igreja Católica em Belo Horizonte – e, mais que isso, inserir um símbolo do poder religioso na trama urbana de uma cidade criada ante os moldes positivistas, os quais valorizavam os edifícios do poder republicano –, pode-se entender que o projeto de Niemeyer surge em um contexto mais complexo nesse sentido, não apenas para assinalar o poder católico, porém muito mais para marcar território neste velado jogo de disputa entre católicos e evangélicos neopentecostais. Se a Igreja Universal já possui sua Catedral da Fé instaurada no coração de Belo Horizonte, por que a Igreja Católica não poderia ter sua tão almejada Catedral Cristo Rei no epicentro de toda a Arquidiocese?

E, desta maneira, voltando às questões da cidade mercadoria, corrobora-se, mais uma vez, o caráter icônico dos projetos para a Catedral, especialmente o de Niemeyer, neste caso. Afinal, o projeto vem como estratégia de empresariamento da cidade, justamente em um contexto de planejamento estratégico, o qual parece ser uma disputa, nesse caso não apenas entre cidades, mas também um combate entre religiões.

Em suma, o que se procurou realizar neste trabalho foi um estudo dos dois projetos para a Catedral Cristo Rei, e, embora cada um tenha seu contexto, tratou-se de fazer um alinhamento entre os dois a partir de suas simultaneidades e relações horizontais, que transpassam o tempo linear e os conectam no espaço urbano. Essas relações, por sua vez, foram aqui preponderantemente apresentadas a partir de um viés paisagístico, analisando a experiência paisagística *in situ* e, muito mais importante para a compreensão do que aqui se propõe, a paisagem *in visu*, ou seja, os imaginários e ideologias que constituíram cada um destes projetos e que, ao mesmo tempo, cada um deles incita e produz.

Compreende-se, enfim, que ambos os projetos consistem em ícones arquitetônicos, de modo que operam ideologicamente nos imaginários e nas subjetividades daqueles a quem se destinam. São projetos pensados pela elite eclesiástica e estatal e que, para serem construídos,

necessitam do aval e apoio de uma grande parcela da população. E é por isso que se utilizam de tantos artifícios para se fazerem necessários, embora não fundamentalmente o sejam, na grandiosidade com que são apresentados. De Holzmeister a Niemeyer, vem sendo traçado um caminho que, tomado como exemplo, assinala de que modo, prioritariamente, é construída a paisagem na cidade de Belo Horizonte: através da alienação e da própria negação desta aos sujeitos de menor força. Mais que isso, com a Catedral Cristo Rei, a paisagem que se edifica *in situ* reflete, como no espelho de Claude, toda uma construção anterior *in visu*, embasada nos imaginários e ideologias que sustentam o poder religioso e suas edificações ao longo dos séculos.

É compreensível que as considerações que aqui foram realizadas são resultado de um processo de desenvolvimento desta dissertação que inclui, em seu início, uma tomada de decisão a nível epistemológico. Os estudos dos projetos para a Catedral Cristo Rei poderiam – e podem – ser feitos a partir de outras abordagens, mas esta procurou considerá-los dentro do escopo de um caminho específico tomado ao longo destes anos de Mestrado. Neste caminho, as compreensões sobre o que vem a ser paisagem, e quais fatores influem na operação de sua construção alteraram-se completamente, enriquecendo-se com a gama de referências utilizadas para se realizar o embasamento teórico desta pesquisa.

A categoria da paisagem foi escolhida por ser fundamental para explicar importantes fenômenos que dizem respeito ao espaço urbano na contemporaneidade. O fato deste trabalho sustentar-se com uma base teórica ligada aos estudos da paisagem permitiu que, a todo tempo, os corpos físicos que os projetos das Catedrais representam fossem transpassados por outras questões da ordem do imaterial, irradiadas a partir dos diversos sujeitos que deram voz à pesquisa. Por isso foi fundamental que os estudos se desdobrassem sobre autores de outras disciplinas tão diversas como a filosofia, a arte, a história e a geografia, e que esbarraram em questões de linguística, psicologia, sociologia, entre outros. Apenas com as indagações suscitadas por estas incursões, muitas vezes complexas, mas sempre muito intrigantes, foi possível ampliar os questionamentos e o caminho para que esse trabalho de desenvolvesse.

Deste modo, esta pesquisa se coloca como uma modesta contribuição ao estudo da paisagem a partir de uma aproximação de termos inicialmente desconexos, como “imaginário”, “sentido”, “ícone”, “ideologia” e “catedral”, mas que, ao longo da tessitura deste texto, foram encontrando laços entre si para trazerem à tona relevantes informações sobre a paisagem imaginada dos projetos para a Catedral Cristo Rei. Mais que isso, este trabalho assinalou uma

paisagem belorizontina que se constrói em uma trama de aproximações e distanciamentos entre imaginários do presente, do passado e de um futuro a se construir. Para quem é feita esta Belo Horizonte do futuro? Quais imaginários ela suscitará? Isto, possivelmente, apenas o tempo poderá dizer: não apenas o tempo do porvir, mas, muito mais, o tempo horizontal, que encontra respaldos no que se faz aqui e agora e no que já se consolidou no ontem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Rodrigo Ferreira; MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. A Formação da Cidade. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 37-78.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2013.

ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE. **A Catedral Cristo Rei**. Disponível em: <<http://www.catedralcristoreibh.com.br/catedral.php>>. Acesso em 17 jul. 2015.

_____. **Catedral Cristo Rei**. Belo Horizonte: Fumarc, 2014.

_____. **Arquidiocese**. Disponível em:

<<http://www.arquidiocesebh.org.br/site/arquidiocese.php?menu=Par%C3%B3quias&id=159>>. Acesso em 18 jul. 2016a.

_____. **A Catedral Cristo Rei**. Disponível em:

<<http://www.catedralcristoreibh.com.br/catedral.php>>. Acesso em: 20 jul. 2016b.

_____. **Praça das Famílias**. Disponível em: <<http://www.catedralcristoreibh.com.br/praca-das-familias.php>>. Acesso em: 20 jul. 2016c.

_____. **Conheça a Catedral Cristo Rei**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=GMjQY5QN_xU>. Acesso em: 15 jul. 2016d.

AZEVEDO, Dom Walmor de Oliveira. **Palestra**. 10º Encontro Nacional de Arquitetura e Arte Sacra. Belo Horizonte, 20 ago. 2015.

_____. **Catedral em pauta**. 1 jul. 2011. Disponível em:

<<http://www.catedralcristoreibh.com.br/artigos-do-arcebispo.php>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

BACON, Edmund Norwood. A grande obra - Brasília. In: KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto (orgs.). **Brasília -Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 165-169.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte memória histórica e descritiva: história média**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. v.2. 913 p.

BARTALINI, Vladimir. Petrarca é o culpado. **Vitruvius**, ano 1, Dez. 2007. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/01.010/1386>>. Acesso em: 27 fev. 2009.

BESSA, Altamiro Sérgio Mol; ÁLVARES, Lúcia Capanema. **A construção do turismo: megaeventos e outras estratégias de venda das cidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

BESSE, Jean-Marc. Nas dobras do mundo. Paisagem e filosofia segundo Péguy. In: **Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 1-15.

_____. Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada. In: **Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 97-108.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, Florianópolis, v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan./jul. 2005.

BRASIL. **Estatuto da Cidade**: Lei 10.257/2001. Estabelece diretrizes gerais da política urbana. Brasília, Câmara dos Deputados, 2001, 1ª edição.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. O “Estilo Moderno”: Arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 127-179.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Disponível em: <<http://www.nhu.ufms.br/Bioetica/Textos/Livros/O%20QUE%20C3%89%20IDEOLOGIA%20-Marilena%20Chaui.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

CLÍMACO, Maria Beatriz Ribeiro. **Belo Horizonte**: Praça da Liberdade. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/component/content/article/3322-guia-dos-bens-tombados-iephamg/1331-belo-horizonte-praca-da-liberdade>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012, p.11-29.

COMPANHIA ALCASAN CONSTRUTORA. **Contrato de construção, que entre si fazem**: de um lado, a Arquidiocese de Belo Horizonte [...]; de outro lado, a Companhia Alcasan Construtora [...]. Contrato. Belo Horizonte, 4 set. 1947.

COMPLEXO Moderno. **Revista Arquitetura & Aço**, Rio de Janeiro, n. 34, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.cbca-acobrasil.org.br/site/publicacoes-revistas.php?codDestaque=100867>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

DEPARTAMENTO DE ESTRADAS DE RODAGEM DE MINAS GERAIS. **Linha Verde**. Disponível em: <<http://www.der.mg.gov.br/component/content/article/176>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

DIRETORIA DA COMISSÃO EFETIVA DAS OBRAS DA CONSTRUÇÃO DA NOVA CATEDRAL DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas 1**. Arquivo do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 1941-1949, 200 f.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo, Perspectiva, 2013.

_____. Os Códigos Externos – O exemplo de Brasília. In: KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto (orgs.). **Brasília -Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 221-225.

ELIADE, Mircea. Templo, basílica, catedral. In: **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Marco Aurélio Andrade de Filgueira; LIMA, Fábio José Martins de. Pensamento e prática urbanística em Belo Horizonte, 1895-1961. In: LEME, Maria Cristina da Silva (Org.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 120-139.

GOUTHIER, Juliana. Projeto ousado. **Jornal Pampulha**, Belo Horizonte, p. A8, 9 a 15 dez. 2006. APCBH.

HAZAN, Vera Magiano. O papel dos ícones da contemporaneidade na revitalização dos grandes centros urbanos. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 041.02, Vitruvius, out. 2003. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/645>>.

LEITE, Maria Ângela Faggin. **Criar paisagens: expressão artística ou instrumento civilizatório**. São Paulo: Mimeogr, 2014.

LEMONS, Celina Borges. A cidade republicana. Belo Horizonte, 1897-1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 79-125.

MELLENDEZ, Adilson. **Oscar Niemeyer, Cidade Administrativa, BH**. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/oscar-niemeyer-complexo-institucional-28-07-2010>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

MIRANDA, Bernardo. Igreja vai parcelar doações para obra em até 60 vezes. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, p. A8, 26 abr. 2014. APCBH.

MORAES, Fernanda Borges de. In: **A rede urbana da Minas coloniais**: na urdidura do tempo e do espaço. 3 v. São Paulo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, desenvolvimento e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PANZINI, Franco. Paisagem *versus* jardim: o campo como parque. In: **Projetar a Natureza**: Arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. São Paulo: Senac, 2013, p. 433-482.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. A Invenção do Brasil. O nascimento da paisagem brasileira

sob o olhar do outro. **Revista de História e Estudos Culturais**, ano 1, v.1, 2004, p. 1-34.

PEVSNER, Nikolaus. Crepúsculo e Aurora: Do século IV ao século X. In: **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 5-44.

POSTIGLIONE, Genaro (Ed.). **100 Houses for 100 Architects**. Colônia: Taschen, 2008.

ROGER, Alain. Naturaleza y cultura. In: **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 15-30.

SANTIAGO, Alfredo Carneiro. [Carta] 25 jul. 1944, Rio de Janeiro [para] GOMES, Francisco Magalhães. Belo Horizonte 1 f. Apresenta relatório sobre cálculo das cargas de fundação da Catedral de Belo Horizonte.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Paisagem e ambiente: uma distinção conceitual**. Barcelona: Enrahonar. Quaderns de Filosofia 53, 2014.

SILVA, Armando. **Imaginários: estranhamentos urbanos**. São Paulo: SESC, 2014.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Tradução: Artur Morão. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf>. Acesso em 15 set. 2012.

TOYNBEE, Arnold Joseph. O que Brasília Representa. In: KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto (orgs.). **Brasília -Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 159-165.

TUPINAMBÁS, Glória. 90 anos de um sonho. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 26, 02 jul. 2011. APCBH.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WERNECK, Gustavo. Ideia que atravessou século. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 19, 25 jun. 2011. APCBH.

_____. Os arquitetos e suas marcas em Belo Horizonte. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 16 dez. 2012. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/12/16/interna_gerais,337295/os-arquitetos-e-suas-marcas-em-belo-horizonte.shtml>. Acesso em: 31 mai. 2016.

_____. A catedral dos sonhos. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 21, 07 abr. 2013. APCBH.

WUNENBERGER, Jean-Jacques. Funções do imaginário. In: **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 53-66

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

ENTREVISTA

MESTRADO NPGAU/UFMG
LUIZ FELIPE CÉSAR MARTINS DE BRITO
ORIENTADOR: ALTAMIRO SÉRGIO MOL BESSA

DADOS DO ENTREVISTADO

NOME:

IDADE: () 0 A 14 ANOS () 15 A 24 ANOS () 25 A 39 ANOS
 () 40 A 64 ANOS () 65 ANOS OU MAIS

SEXO: () M () F

RESIDÊNCIA: (BAIRRO, CIDADE)

RENDA: () ATÉ 2 SM () 2 A 4 SM () 4 A 10 SM
 () 10 A 20 SM () ACIMA DE 20 SM

ESCOLARIDADE: () SEM INSTRUÇÃO () ENSINO FUND. INCOMPLETO () ENSINO FUND. COMPLETO
 () ENSINO MÉDIO () ENSINO SUPERIOR () PÓS-GRADUAÇÃO

RELIGIÃO:

PRIMEIRA ETAPA

(FAZER AS PERGUNTAS DIRETAMENTE A CADA ENTREVISTADO, SEM MOSTRAR-LHES NENHUMA REFERÊNCIA DO PROJETO DA CATEDRAL)

1. BELO HORIZONTE PRECISA DE UMA NOVA CATEDRAL? QUAL A IMPORTÂNCIA DESSE TIPO DE EDIFÍCIO PARA A CIDADE? E PARA A SUA FÉ?

2. COMO SERIA UMA CATEDRAL PARA VOCÊ (COR, MATERIAL, ESTILO, ETC.)?

3. A QUE SENTIMENTO(S) UMA CATEDRAL REMETE?

4. QUE SENSAÇÃO(ÕES) VOCÊ GOSTARIA DE TER AO ADENTRAR UMA CATEDRAL?

5. QUAL DEVE SER A RELAÇÃO ENTRE A CATEDRAL E SUA VIZINHANÇA?

6. QUE TIPO DE EQUIPAMENTOS URBANOS DEVEM ESTAR PRÓXIMOS A UMA CATEDRAL?

7. ASSIM, EM QUE LOCAL DA CIDADE DE BELO HORIZONTE (REGIÃO, BAIRRO, REFERÊNCIA ESPACIAL) VOCÊ ACREDITA QUE UMA CATEDRAL DEVERIA SER IMPLANTADA?

SEGUNDA ETAPA

(APÓS APRESENTAR IMAGENS DA CATEDRAL CRISTO REI AO ENTREVISTADO)

8. EM QUE MEDIDA VOCÊ ACREDITA QUE A CATEDRAL CRISTO REI IRÁ ATENDER ÀS SUAS EXPECTATIVAS EM RELAÇÃO ÀS SEGUINTESS QUESTÕES: (1 - POUCO, 5 - MUITO)

8.1 RESPONDE ÀS EXIGÊNCIAS DA SUA FÉ?	1	2	3	4	5
8.2 MANIFESTA O PODER DA IGREJA?	1	2	3	4	5
8.3 ESTÁ ADEQUADA À CIDADE?	1	2	3	4	5
8.4 EXPRESSA O QUE UMA CATEDRAL DEVE SIGNIFICAR?	1	2	3	4	5
8.5 O ARQUITETO ESCOLHIDO TE AGRADA?	1	2	3	4	5
8.6 O ESTILO TE AGRADA?	1	2	3	4	5
8.7 O LOCAL É O MAIS ADEQUADO?	1	2	3	4	5

OBSERVAÇÕES