

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Alba Nélida de Mendonça Bispo

Patrimônio e Paisagem em Brasília

Belo Horizonte

2022

Alba Nélida de Mendonça Bispo

Patrimônio e Paisagem em Brasília

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade
Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção
do título de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Altamiro Sergio Mol Bessa

Belo Horizonte

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

B621p

Bispo, Alba Nélida de Mendonça.

Patrimônio e paisagem em Brasília [manuscrito] / Alba Nélida de Mendonça Bispo. - 2022.

272 f. : il.

Orientador: Altamiro Sérgio Mol Bessa.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio - Teses. 2. Paisagens - Teses. 3. Modernismo - Teses. 4. Brasília (DF) - Teses. 5. Diamantina (MG) - Teses. I. Bessa, Altamiro Sérgio Mol. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 351.80981



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




FOLHA DE APROVAÇÃO

Patrimônio e paisagem em Brasília

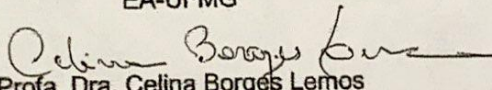
ALBA NÉLIDA DE MENDONÇA BISPO

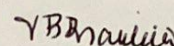
Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

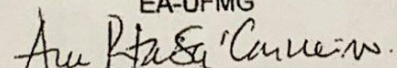
Aprovada em 14 de dezembro de 2022. pela Comissão constituída pelos membros:

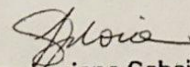
 Documento assinado digitalmente
ALTAMIRO SERGIO MOL BESSA
Data: 14/12/2022 11:19:50-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

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


Profa. Dra. Celina Borges Lemos
EA-UFMG


Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro
EA-UFMG


Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro
UFPE


Profa. Dra. Luciana Saboia Fonseca Cruz
UnB

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2022.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

DEDICATÓRIA

À minha querida e eterna orientadora: Fernanda Borges de Moraes (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À orientação de Fernanda Borges e Altamiro Bessa, por me guiarem nesta pesquisa de doutorado com responsabilidade e generosidade, de forma muito respeitosa, sensível e atenta. Aos membros do Colegiado e da Coordenação do Programa, aos integrantes da Comissão de Autoavaliação e Comissão Proext e à Paula Borges da secretaria do NPGAU pela assistência e experiências compartilhadas. À CAPES por viabilizar a realização desta pesquisa com bolsa durante estes quatro anos.

Aos funcionários da Biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG, Biblioteca Antonio Torres, Museu do Diamante, Museu Casa de JK, Biblioteca Aloísio Magalhães do IPHAN, Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro e em Brasília, pelo auxílio e apoio ao disponibilizar informações, fontes e referências utilizadas nesta pesquisa. Aos amigos do IPHAN no Distrito Federal e em Minas Gerais, especialmente ao corpo técnico lotado nos Escritórios Técnicos em Ouro Preto, Mariana, São João del Rei, Tiradentes, Congonhas, Serro e Diamantina pelas conversas e trocas de experiências profissionais. Ao Instituto Casa da Glória/IGC/UFMG pela hospedagem, especialmente a todos os funcionários com quem convivi durante minha passagem em Diamantina, pela gentil acolhida em meio aos cafés com quitandas, prosas, poesias, histórias da região e travessias no passadiço.

Às professoras que participaram da banca qualificação e de defesa pela leitura atenta, contribuições e aprendizados. Aos docentes das disciplinas cursadas no NPGAU/UFMG, pelos ensinamentos partilhados: Roberto Eustáquio, Flávio Carsalade, Ana Clara Moura Mourão e Stéphan Huchet. Ao professor Everaldo Costa do Gecipa/UnB pelo incentivo à pesquisa desde que nos conhecemos no evento em Brasília em 2019 e às professoras Lia Motta, Cláudia Baeta e Ana Jara pelo apoio e inspiração desde o mestrado no IPHAN. Aos discentes, palestrantes e professores Ana Rita Sá Carneiro e Tomás de Albuquerque Lapa pelos aprendizados compartilhados na disciplina de Tópicos Avançados em Conservação Integrada "Alegoria do Patrimônio" do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Aos discentes, palestrantes e professores José Carlos Huapaya Espinoza, Ana Carolina de Souza Bierrenbach e Juliana Cardoso Nery pelos conhecimentos partilhados no Curso de Extensão "Historiografia e Crítica da Arquitetura Moderna" do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A todos discentes que conheci ao longo do doutorado, pessoalmente ou remotamente, nas disciplinas cursadas na UFMG e, especialmente, aos amigos do grupo de estudos sobre paisagem e patrimônio – GEPP, sobretudo pelas trocas durante a pandemia: Laura Lage,

David Machado, Fernando Barotti, Félix Aragão, Larissa Ribeiro, Larissa Fallone, Karine Oliveira, Morgana Mafra, Isabela Berg, André Andrade, Ana Seixas e Ana Leal. Agradeço também ao grupo de estudos dos orientandos da professora Luciana Saboia da UnB.

Aos “meus” da ER espalhados entre Recife, Rio, Sampa e Brasília, pela amizade, suporte e presença cotidiana, mesmo estando longe fisicamente: Daniel, Tati, Clas, Su, Tetê, Lorena, Mayumi, Ju, Joana e Caca. Aos amigos de diferentes lugares e vivências aos quais agradeço pelas experiências e conselhos compartilhados no meio do caminho: Aluizio Sérgio, Beatriz Accioly, Camila Tangerino, Cristiane Feitosa, Elis Marina, Fernanda Corghi, Fernando Siviero, Filipe Souza, Helena Tavares, Heloísa Souza, Letícia Leal, Lucas Lima, Lucas Prochnow, Luciana Bonuti, Luzia Abreu, Márcia Mabub, Márcia Stanyslaw, Marília Gomes, Mario Polo, Stelia Castro e Vanessa Taveira. Aos amigos psicólogos e terapeutas que me acompanharam em diferentes momentos: Livia Caldieraro, Raquel Resende, Tayane Lino, Ana Ribeiro, Letícia Montenari, Junio Rezende e Escola Neijing em BH.

À minha rede de amizades e afetos, pelo suporte ao longo destes últimos quatro anos. Liziane Mangili pelas conversas gentis, focadas e amigáveis, desde as primeiras linhas do projeto de pesquisa e ao longo do desenvolvimento da tese. Junno da Matta, Liliane Vieira, Edilson Borges, Vanessa Pádua e Cristina Seabra pelas prosas sobre Diamantina. Thiago Perpétuo, Ana Giannecchini, Carol Di Lello, Michele Midori, Julia Arcanjo e Suelen Notaro pelo abrigo na capital e pelas prosas sobre Brasília. Ceça Pires pela leitura atenta, dicas preciosas de escrita e cuidadosa revisão final. Tiago Mello pela ajuda com os mapas e Larissa Ribeiro pela ajuda com a formatação dos elementos iconográficos. Cris Martins pelo apoio singular de uma bióloga, pós-doutora e moradora do interior de Minas Gerais. Felipe Crispim pelas cartas, áudios, referências e conversas incríveis sobre história, paisagem e patrimônio. Thaneressa Lima pelo olhar correto, pontual e amoroso em cada encontro, entre trilhas registradas e ilhas de edição. Raquel Miranda pelos lares, pares, partilhas, trilhas, movimentos, danças, dengos e jardins cultivados com amor. Natália Biserra pelas paisagens compartilhadas e pelo patrimônio dessa amizade tão rara, pelos apertos presenciais e remotos.

À minha família em Recife – Nelidia, Sônia, Zeza, Silvestre e Raphael – pelo apoio e por esta saudade, sempre, porque também somos o que amamos.

Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. (Agnès Varda)

RESUMO

Esta tese investiga quais os vínculos entre as escalas de preservação da cidade-parque moderna e a perspectiva de salvaguarda paisagística adotada nas primeiras cidades tombadas pelo IPHAN, em 1938, em Minas Gerais. Entre modernidade e tradição, foca-se nos conjuntos tombados de Brasília e Diamantina, uma vez que Lucio Costa apontou esta cidade do interior mineiro como um dos ingredientes da concepção urbanística de Brasília. A pesquisa estrutura-se na abordagem de Alain Roger (2007) sobre a dupla artealização da paisagem realizada “*in visu*” e “*in situ*”, pois a forma como visualizamos e idealizamos os lugares em nosso imaginário condiciona a forma como modelamos e interferimos no sítio natural e/ou construído. Os resultados assinalam lacunas acadêmicas e técnicas quando o termo “paisagem” confunde-se com “ambiente”, de modo que discursos e práticas patrimoniais limitam-se a critérios de preservação imagética, em meio a outras abordagens e métodos socioespaciais, compositivos ou estético-artísticos na patrimonialização de paisagens.

Palavras-chave: Patrimônio; Paisagem; Modernismo; Brasília; Diamantina.

ABSTRACT

This thesis investigates the links between the scales of preservation of the modern city-park and the perspective of safeguarding the landscape adopted in the first cities listed by IPHAN, in 1938, in Minas Gerais. Between modernity and tradition, it focuses on the listed sets of Brasília and Diamantina, since Lucio Costa indicated this city in the interior of Minas Gerais as one of the ingredients of the urban design of Brasília. The research is structured on the approach of Alain Roger (2007) on the double artealization of the landscape carried out “in visu” and “in situ”, because the way we visualize and idealize the places in our imagination conditions the way we model and interfere in the natural and/or built site. The results indicate academic and technical gaps when the term “landscape” is confused with “environment”, so that heritage discourses and practices are limited to criteria of imagery preservation, amidst other socio-spatial, compositional or aesthetic methods and methods. artistic practices in the patrimonialization of landscapes.

Keywords: Heritage; Landscape; Modernism; Brasilia; Diamantina.

RESUMEN

Esta tesis investiga los vínculos entre las escalas de preservación de la ciudad-parque moderna y la perspectiva de salvaguarda del paisaje adoptada en las primeras ciudades catalogadas por el IPHAN, en 1938, en Minas Gerais. Entre la modernidad y la tradición, se centra en los conjuntos catalogados de Brasilia y Diamantina, ya que Lucio Costa señaló esta ciudad del interior de Minas Gerais como uno de los ingredientes del diseño urbano de Brasilia. La investigación se estructura en el planteamiento de Alain Roger (2007) sobre la doble artelización del paisaje realizada “in visu” e “in situ”, pues la forma en que visualizamos e idealizamos los lugares en nuestra imaginación condiciona la forma en que modelamos y interferir en el sitio natural y/o edificado. Los resultados indican brechas académicas y técnicas cuando se confunde el término “paisaje” con “medio ambiente”, de manera que los discursos y prácticas patrimoniales se circunscriben a criterios de preservación de imágenes, en medio de otros métodos y prácticas socioespaciales, compositivas o estéticas en la patrimonialización de los paisajes.

Palabras clave: Patrimonio; Paisaje; Modernismo; Brasília; Diamantina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pintura “Vista do Recife e do seu porto” por Gillis Peters.	46
Figura 2 - Gravura de um ritual antropofágico.	49
Figura 3 - Mapa “Terra Brasilis” (1519).	50
Figura 4 - Áreas Culturais Indígenas catalogadas por Eduardo Galvão.	53
Figura 5 - Gravura de um ritual no pátio central de uma aldeia Tupinambá.	55
Figura 6 - Vista aérea de uma aldeia Bororo.	56
Figura 7 - Esquema de circulação em aldeia Timbira.	56
Figura 8 - Disposição Timbira das aldeias dos Krahó (TO).	57
Figura 9 – Fotografia do ritual do povo Xavante no centro da aldeia.	57
Figura 10 - Aldeia Xavante de Parawadzáradze, em 1953.	58
Figura 11 - Aldeia Yawalapiti.	59
Figura 12 - Uso de espaços: público-privado.	59
Figura 13 - Uso de espaços: masculino-feminino.	59
Figura 14 - Desenho do esquema Wajãpi da Aldeia do Nipuku, em 1980.	60
Figura 15 - Esquema linear da Aldeia Karajá.	61
Figura 16 - Aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro, em 1977.	61
Figura 17 - Aldeia Yanomami no interior de uma clareira aberta na floresta.	62
Figura 18 - Índios yanomamos reunidos no pátio central da aldeia.	63
Figura 19 - Desenho do traçado urbano de Lisboa.	66
Figura 20 - Caravana em direção ao Arraial do Tejuco.	69
Figura 21 - Quatro arraiais periféricos, formadores do arraial do Tejuco.	71
Figura 22 - Mapa do Arraial do Tejuco em 1774.	72
Figura 23 - Planta do Arraial do Tejuco de 1774, com indicação dos polos periféricos.	73
Figura 24 - Simulação topográfica do núcleo urbano e indicação dos polos.	74
Figura 25 - Indicação dos quatro arraiais primitivos no núcleo urbano protegido.	74
Figura 26 – Diamantina em 1858 por Tschudi.	75
Figura 27 – Foto com panorama de Diamantina, com a antiga Matriz.	75
Figura 28 - Esquema do arraial do Tejuco setecentista.	76
Figura 29 – Mapa de localização de Diamantina no divisor de três bacias hidrográficas.	77
Figura 30 - Planta do Arraial do Tejuco com destaque para os corpos d’água.	77
Figura 31 - Conjunto de casas próximo à Igreja de São Francisco de Assis e Serra dos Cristais ao fundo.	78
Figura 32 - A paisagem do planalto de Diamantina.	78
Figura 33 - Gráfico de localização da Avenida Rio Branco, Morro do Castelo e área da Exposição de 1922.	82
Figura 34 – Fotografia da Esplanada do Castelo em 1928, com a Praça Quinze ao fundo.	83
Figura 35 - Fisionomia do centro do Rio de Janeiro antes do arrasamento do Morro do Castelo.	84
Figura 36 - Pintura “Rio de Janeiro” de Tarsila do Amaral (1923).	85
Figura 37 - Pintura “Abaporu” de Tarsila do Amaral (1928).	86

Figura 38 - Dois panoramas de Tarsila do Amaral: Ouro Preto e Mariana (1924).	90
Figura 39 - Desenho de Tarsila do Amaral em Tiradentes em 1924.	91
Figura 40 - Desenho de Tarsila do Amaral em São João del Rei em 1924.....	91
Figura 41 - Desenho de Tarsila do Amaral em Mariana em 1924.	92
Figura 42 - Desenho de Tarsila do Amaral em Ouro Preto em 1924.	92
Figura 43 - Paisagem de Ouro Preto, 1924 por Tarsila do Amaral.....	93
Figura 44 - Aquarela de Lucio Costa: Interior da Igreja do Carmo.	96
Figura 45 - Vista da antiga Sé a partir da Casa do Itendente.....	97
Figura 46 - Aquarela de José Wash Rodrigues em 1918: casario na Rua da Quitanda (então Francisco Sá).	98
Figura 47 - Técnica tradicional do pau a pique ou taipa de pilão.	99
Figura 48 - Mapa do Percurso de Lucio Costa em Diamantina em 1924.	100
Figura 49 – Aquarela “Colégio com passadiço e janela de treliça no térreo”.	101
Figura 50 - Muxarabi da Rua da Quitanda, desenhado por Lucio Costa em 1924.....	102
Figura 51 – Aspecto da Rua das Mercês em Diamantina na época da visita de Lucio Costa.	103
Figura 52 - Vista da Antiga Sé em procissão na Rua Direita.	104
Figura 53 - Panorama de Diamantina.	104
Figura 54 - Vista aérea da cidade de Diamantina.	105
Figura 55 - Panorama de Diamantina: notar a escala da Catedral em relação às demais igrejas.....	106
Figura 56 - Aquarela de Lucio Costa: Beco da Tecla.	107
Figura 57 - Planta de Diamantina em 1938 com setas indicando as áreas de expansão.....	108
Figura 58 - Desenho de Mário de Andrade da Sé de Belém do Pará, em maio de 1927.	111
Figura 59 – Registro do frevo no carnaval de Pernambuco.....	113
Figura 60 - Desenho das cadernetas de campo da Missão.....	115
Figura 61 - Foto do registro de material sonoro em João Pessoa/PB com os equipamentos de campo da Missão.	116
Figura 62 - Tom Jobim e Vinicius de Moraes no Catetinho, em Brasília.	119
Figura 63 - Panorama de Diamantina com a futura localização dos projetos de Oscar Niemeyer. ...	120
Figura 64 - Inserção do Grande Hotel em Ouro Preto.	125
Figura 65 - Tiradentes na década de 1920.	127
Figura 66 - Vista panorâmica de Tiradentes.	128
Figura 67 - Vista panorâmica de Tiradentes em foto atual.	128
Figura 68 - Foto panorâmica de São João del-Rei de André Bello no início do século XX.....	130
Figura 69 - Aquarela de Guignard “Paisagem de Ouro Preto” de 1947.	131
Figura 70 - Pintura “Ouro Preto” por Guignard (1951).	132
Figura 71 - Ouro Preto (c.1880).	133
Figura 72 - Desenho “Estudo de Ouro Preto” de Guignard.	133
Figura 73 - Ainda os cristais bonitos	134
Figura 74 – “Diamantina”.....	135
Figura 75 - O Mercado e a primeira rua do Tijuco.	135
Figura 76 - A Catedral.	136

Figura 77 - Desenho de Tarsila do Amaral em Congonhas em 1924.....	137
Figura 78 - Rochas em movimento, 1845-1855.....	139
Figura 79 - Vista de Amalfi' em 1844.	139
Figura 80 - Desenho do alpendre noroeste de São Marcos, em Veneza, em 1877.....	140
Figura 81 - Rio Sena e suas ilhas (1880).....	141
Figura 82 - Exemplos de praças antigas irregulares em várias cidades: Padua, Siracusa, Padua e Palermo.	142
Figura 83 - Demolição de muralha e urbanização periférica na Reforma de Viena por Otto Wagner.	143
Figura 84 - Paternon em diferentes pontos de vista do sujeito em movimento, segundo Auguste Choisy.....	144
Figura 85 – Ilustração das vistas em sequencia durante um percurso e o mapa correspondente ao trajeto.....	145
Figura 86 - Proposta de sistematização para a Via dei Coronari e adjacências (1911) conforme planimetria assinada por Giovannoni e publicada em 1913 em Nuova Antologia.....	147
Figura 87 – Vistas em perspectiva de diferentes pontos da Via dei Coronari.	147
Figura 88 - Gráfico da localização da futura capital no Sítio Castanho.	158
Figura 89 - Mapa “América”.....	160
Figura 90 - Caminho-tronco de implantação urbana linear no Mapa de Vila Rica, atual Ouro Preto. 161	
Figura 91 - Mapa com sobreposição dos eixos Monumental (reto) e Residencial (arqueado), circunscritos no triângulo equilátero que define o Plano Piloto original, implantado na Bacia Hidrográfica do Paranoá.....	163
Figura 92 – Mapa com cortes do perfil topográfico e modelo digital da Bacia Hidrográfica do Paranoá.	165
Figura 93 – Avaliação do Júri ao Plano Piloto proposto por Lucio Costa.	166
Figura 94 - Fotografia do Eixo Monumental do Plano Piloto de Brasília.	168
Figura 95 - Panorâmica de Diamantina vista do mirante na Serra dos Cristais.	169
Figura 96 - Visada do Eixo Monumental e cumeada em plano de fundo, com horizontalidade marcante.....	171
Figura 97 - Skyline da área edificada (cinza escuro) e silhueta natural (cinza claro) marcada pela horizontalidade.	172
Figura 98 - Foto aérea das massas vegetativas (vazios) e construídas (cheios) das superquadras.173	
Figura 99 – Passagem subterrânea de pedestres no eixo rodoviário-residencial, no extremo da asa sul.	174
Figura 100 - Área aberta, livre e pública dos pilotis na SQS 107.	176
Figura 101 – Integração das massas edificadas e os jardins de Burle Marx na SQS 308.....	177
Figura 102 - Fotografia aérea do Plano Piloto de Brasília.	179
Figura 103 – Estudo da definição de pontuações, linhas de força e silhueta.....	182
Figura 104 - Proposta de preservação em 1985.....	183
Figura 105 – Os conflitos da desigualdade social, econômica e habitacional em Brasília.....	184
Figura 106 - Mapa de Lucio Costa para “Brasília Revisitada”.	186
Figura 107 – Foto da Vila Amaury antes de ser submersa pelo Lago Paranoá, com Congresso Nacional ao fundo.....	187
Figura 108 - Mapa do anteprojeto de lei de preservação de 1989.	188

Figura 109 - Mapa de escalas predominantes.....	198
Figura 110 - Croquis 1 e 2 de da concepção de Brasília.....	199
Figura 111 – Visão do Eixo Monumental e Lago Paranoá a partir da Torre de TV.....	200
Figura 112 - Mapa da Poligonal da área tombada de Brasília.....	201
Figura 113 - Setores centrais com edificações altas (centro) e gabarito uniforme das superquadras (direita).....	201
Figura 114 - Vista do Palácio do STF, Anexo I e Anexo II (da direita para esquerda).....	203
Figura 115 - Permeabilidade dos pilotis dos blocos residenciais.....	203
Figura 116 - Continuidade espacial dos pilotis (SQS 308).....	204
Figura 117 - Primeiros estudos para o Plano Piloto de Brasília, feitos em 1956, a bordo do Navio Rio Jachal.....	207
Figura 118 - Vista do centro de Diamantina e Serra dos Cristais a partir do Hotel Tejuco, projetado por Niemeyer.....	208
Figura 119 – Pedras portuguesas sendo instaladas por candangos na Praça dos Três Poderes.....	209
Figura 120 - Mapa de Diamantina com destaque para as obras de Niemeyer.....	210
Figura 121 - Inserção do atual Núcleo de Estudos Turísticos da UFVJM no conjunto tombado de Diamantina.....	210
Figura 122 – Convivência entre exemplares da arquitetura tradicional e moderna em Diamantina.....	211
Figura 123 - Esquema evolutivo defendido por Costa.....	212
Figura 124 – Arranjos edílios das superquadras, delimitadas pelo cinturão arborizado.....	213
Figura 125- Escalonamento topográfico sutil, do eixão ao Lago.....	214
Figura 126 - Casario na Rua do Macau. Ao fundo, as entradas das ruas do Macau de Cima, do Meio e de Baixo.....	215
Figura 127 - Descortínio visual do bosque e Lago Paranoá a partir da Praça dos Três Poderes.....	216
Figura 128 – Notar a modelagem do terreno natural para a implantação da Praça dos Três Poderes.....	217
Figura 129 - Panorâmica da Praça JK.....	217
Figura 130 – Duas âncoras paisagísticas: Torre de Tv e Congresso Nacional.....	218
Figura 131 - Esquema do escalonamento do eixo monumental, da Torre de TV ao Lago Paranoá.....	219
Figura 132 – Hierarquia no jogo volumétrico entre edificações do eixo residencial e monumental.....	222
Figura 133 - Visão aérea do sítio natural de Brasília com o espigão central e o futuro Lago, no meio da bacia hidrográfica do Paranoá.....	223
Figura 134 – Fisionomia da cidade em construção, vista do Lago.....	224
Figura 135 – Fisionomia de Brasília vista do Lago Paranoá.....	224
Figura 136 – Construção dos jardins da Torre de TV de autoria de Burle Marx.....	226
Figura 137 - Jardins de Burle Marx na porção oeste do eixo monumental, junto à feira da Torre de TV.....	226
Figura 138 - Lucio Costa na cidade-parque.....	227
Figura 139 - Por do sol em Brasília: notar o contorno da silhueta da bacia hidrográfica do Paranoá.....	228
Figura 140 - Foto do cosmonauta russo mostra Brasília vista da Estação Espacial Internacional.....	229
Figura 141 - Lucio Costa na repartição do IPHAN como Chefe do DET.....	231

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ArPDF – Arquivo Público do Distrito Federal

CIAM – Congresso Internacionais da Arquitetura Moderna

CPM – Conselho do Patrimônio Mundial

CCSP – Centro Cultural São Paulo

DEC – Departamento de Engenharia e Construção do Exército

DEPAM – Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização

DePHA – Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal

DET – Divisão de Estudos e Tombamentos

DOCOMOMO – Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement

DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória

FUNDATHOS – Fundação Athos Bulcão

GDF – Governo do Distrito Federal

GT-Brasília – Grupo de Trabalho para a Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília

IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

JK – Juscelino Kubitschek

MES – Ministério da Educação e Saúde

MinC – Ministério da Cultura

MPF – Ministério Público Federal

NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital

PPCUB – Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília

RIDE – Região Integrada de Desenvolvimento do DF e Entorno

SICG – Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão

SBBA - Sociedade Brasileira de Belas Artes

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SQN – Superquadra Norte

SQS – Superquadra Sul

UnB – Universidade de Brasília

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
PRÓLOGO: breves notas conceituais	34
ATO I – Paisagens imaginadas: artealização <i>in visu</i> ou dos espectadores.....	42
1. Paisagens brasileiras: entre paraíso, inferno e patrimônio	43
1.1. A invenção da paisagem e a perspectiva dos colonizadores no Brasil.....	43
1.2. Do mar ao sertão das gerais: navegar é preciso	52
1.3. Do sertão ao mar de Minas: viver não é preciso.....	64
ATO II – Paisagens modeladas: artealização <i>in situ</i> ou dos atores	80
2. A intervenção na paisagem: por uma identidade moderna e nacional.....	81
2.1. Insurgências: a paisagem artealizada pelo movimento moderno no Brasil.....	82
2.1.1. <i>Viagem de descoberta do Brasil</i>	89
2.1.2. <i>Viagens de Lucio Costa</i>	95
2.1.3. <i>Missões Folclóricas e Excursões Artísticas (1928-1938)</i>	109
2.1.3.1. <i>Negação</i>	112
2.1.3.2. <i>Investigação</i>	114
2.1.3.3. <i>Consagração</i>	117
2.2. Persistências: a cidade como obra de arte até onde a vista alcança	122
2.3. Resistências: por uma preservação imagética e uma estética moderna.....	138
2.3.1. As contribuições à paisagem de Ruskin, Sitte e Giovannonni	138
2.3.2. Visibilidade, entorno e ambiência	148
ATO III – Brasília como composição paisagística: dos autores de paisagens patrimoniais	154
3. Brasília como projeto de paisagem.....	155
3.1. Da escolha do sítio natural à paisagem concebida	155
3.2. Da concepção paisagística de Brasília: visão aquática, terrestre e aérea.....	159
3.2.1. <i>Perspectiva aquática</i>	159
3.2.2. <i>Perspectiva terrestre</i>	164
3.2.3. <i>Perspectiva aérea</i>	170
3.3. Brasília como monumento, documento e patrimônio	180
3.4. Brasília como metáfora e síntese: inventar com raiz	207

CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS	238
Anexo 01 – Viajantes estrangeiros em Diamantina	261
Anexo 02 – Traçado urbano de Diamantina no sítio natural.....	262
Anexo 03 – Sinfonia da Alvorada	262
Anexo 04 – Estrutura do sítio natural.....	267
Anexo 05 – Estrutura Topográfica	268
Anexo 06 – Estrutura hidrográfica	269
Anexo 07 – Estrutura do sítio natural com traçado urbano	270
Anexo 08 – Diamantina em Serenata	271
APÊNDICE.....	272

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa discorre sobre patrimônio e paisagem em Brasília, a respeito dos vínculos entre a perspectiva de salvaguarda paisagística das cidades coloniais mineiras e as escalas de preservação da cidade-parque moderna. A tese foca nas relações entre os conjuntos tombados de Brasília e Diamantina considerando que Lucio Costa (1902-1998) apontou esta cidade do interior mineiro como um dos ingredientes da concepção urbana de Brasília. A investigação considera os itinerários e a atuação de Lucio Costa no processo de constituição do campo do patrimônio nacional e na consolidação do movimento moderno brasileiro, sobretudo à frente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN¹, onde dirigiu a Divisão de Estudos e Tombamentos – DET, de 1937 até 1972, contribuindo ainda como consultor do órgão até sua morte em 1998.

Lucio Costa atuou como importante articulador dos principais intelectuais modernos que foram responsáveis pelas primeiras ações de preservação patrimonial no Brasil, a partir da criação do IPHAN em 1937, e pela construção de Brasília, a partir de 1957, quando desenhou o Plano Piloto para a capital brasileira. Atuando como arquiteto, urbanista e intelectual, Lucio Costa operou como figura-chave na afirmação de um discurso que integrou elementos da tradição e da modernidade em busca da construção ideológica da identidade nacional, notadamente participando do processo de patrimonialização das primeiras cidades coloniais tombadas em 1938 em Minas Gerais pelo IPHAN, a saber: Diamantina, Serro, Tiradentes, São João del-Rei, Mariana e Ouro Preto.

Ao longo de sua atuação no IPHAN, Lucio Costa e seus interlocutores locais foram responsáveis por examinar e argumentar como deveriam ser as intervenções patrimoniais nestes núcleos tombados, sobretudo a partir de pareceres técnicos que negavam ou permitiam determinadas obras nessas cidades, de modo a interferir diretamente nos sítios históricos e modelar estes conjuntos tombados a partir de critérios de composição visual que

¹ Considerando as diversas denominações que o órgão federal responsável pela identificação, documentação e preservação do patrimônio cultural brasileiro teve desde a sua criação, em 1937, neste trabalho optou-se por usar a sigla IPHAN e não utilizar as siglas originais dos diferentes momentos abordados, considerando nomes e siglas, conforme a seguinte periodização: 1937-1946: O órgão era chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); 1946-1970: O órgão passa a ser Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); 1970-1979: O órgão passa a ser Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); 1979-1990: IPHAN é dividido em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo; 1990-1994: SPHAN e FNPM são extintas para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); 1994: O órgão volta a ser chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

contribuíram para consolidar algumas imagens identitárias² das cidades históricas no imaginário coletivo.

Entretanto, a tentativa de manutenção de certas imagens das cidades históricas é conflitante com a dinâmica de expansão urbana e gera um conjunto de desafios à preservação patrimonial, sobretudo ao contrapor discursos e práticas institucionais. De modo geral, os valores elencados nos processos de tombamento são interpretados à luz da contemporaneidade, entretanto, persistem preocupados em manter certas características da composição visual dos conjuntos tombados, em que predomina uma perspectiva de *preservação imagética*, em detrimento de outras abordagens sociais do espaço urbano que levam em conta a dinâmica de usos, apropriações, significações e ressignificações da cidade patrimonializada.

O interesse em desenvolver essa pesquisa surgiu a partir da minha atuação acadêmica e profissional como arquiteta e urbanista no campo do patrimônio em Pernambuco, Brasília e Minas Gerais, incluindo realização de inventários, levantamentos arquitetônicos, mapeamentos de danos, diagnósticos do estado de conservação, vistorias, laudos, pareceres técnicos, análises de projetos de intervenção em monumentos e conjuntos tombados, participação em conselhos municipais, fiscalização de obras de restauração e fiscalização de convênios. Primeiramente, os desafios patrimoniais de manutenção das escalas urbanísticas do conjunto tombado de Brasília e a problemática de definição e preservação do seu entorno surgiram no cotidiano da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal - IPHAN/DF, durante a realização do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural - PEP/MP no IPHAN, em Brasília, entre 2011 e 2013.

Posteriormente, a relação entre discursos de preservação e práticas de intervenção em conjuntos tombados e áreas de entorno, sobretudo quanto à aplicação de critérios e diretrizes institucionais, emergiram cotidianamente no exercício do cargo de Chefe do Escritório Técnico do IPHAN em Tiradentes/MG, de 2013 até 2016, sobretudo ao participar da elaboração do Plano Diretor e de legislações complementares, incluindo Lei de Uso e Ocupação, Lei de Parcelamento e Código de Obras, realizado pela Fundação João Pinheiro em parceria com o Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes. Por fim, diante dos inúmeros desafios de gestão nestes conjuntos urbanos tombados tão distintos, sejam nas cidades coloniais mineiras ou na capital moderna brasileira, é possível observar que as

² Nesta tese, a palavra identitária apresenta-se como adjetivo relativo à construção da identidade nacional, cujas qualidades, características ou particularidades foram especificadas pelo IPHAN, em atenção ao valor de excepcionalidade atribuído para cada bem tombado.

relações entre preservação paisagística e patrimonial despontam como temas de investigação diante de lacunas técnicas e acadêmicas.

Quanto às lacunas técnicas, observadas no cotidiano da prática profissional no IPHAN, destaca-se uma série de dificuldades em relação à normatização de conjuntos urbanos, incluindo a falta de delimitação dos perímetros de proteção patrimonial, distinguindo área tombada e entorno, além da ausência ou insuficiência de critérios de intervenção para a preservação da paisagem. Cabe ressaltar a diversidade de estudos que abordam a paisagem como patrimônio, considerando os desafios contemporâneos de conservação patrimonial de sítios urbanos tombados e suas respectivas áreas de entorno.

Na prática e no discurso institucional, entretanto, observa-se que o conceito de paisagem³ confunde-se com o de ambiente – referente ao substrato natural no qual o sítio se implanta. Deste modo, os debates sobre patrimonialização da paisagem limitam-se a proteger áreas de preservação ambiental e a estabelecer um conjunto de critérios de conservação de elementos da natureza – o que nem sempre é apropriado e suficiente para resguardar as paisagens nos sítios urbanos tombados pelo IPHAN.

No Brasil o interesse por preservar aquilo que os documentos chamam de “paisagem natural” como patrimônio se revela nos primeiros tombamentos federais realizados pelo IPHAN através do Decreto-Lei N° 25/1937. Ainda em 1938 observamos as primeiras proteções patrimoniais de conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos, com destaque para as cidades coloniais do interior de Minas Gerais, nas quais foram preservados elementos edílios e do sítio natural como marcos monumentais e integrantes da área protegida que compreendia toda extensão da cidade.

Porém, na década de 1930, os elementos paisagísticos não eram entendidos como protagonistas ou objeto principal na preservação dos centros urbanos, pois a patrimonialização era marcada pela Carta de Atenas de 1931 que tratava da visibilidade dos monumentos e da sua vizinhança. Nesse contexto, os elementos do sítio natural eram entendidos como pano de fundo ou cenário, assumindo um papel subordinado ou antagonista em relação aos elementos edílios, de modo a evidenciar os monumentos ou o conjunto edificado da cidade patrimonializada. Na prática, portanto, as áreas de entorno (*buffer zone* ou zona tampão) evidenciavam o objeto protegido pelo seu valor excepcional

³ Metodologicamente, optamos por apresentar uma breve revisão conceitual sobre paisagem, ambiente e natureza no prólogo, embora tais termos sejam discutidos em maior profundidade no desenvolvimento da tese, sobretudo associados aos conceitos de visibilidade, entorno e ambiência a partir do campo do patrimônio.

em que a figura dos elementos edílios destaca-se em relação aos elementos do sítio natural que constituem o plano de fundo.

A preservação dessas cidades como monumentos de valor artístico pelo IPHAN contribuiu para manter a leitura da linha do *skyline* natural do relevo montanhoso que circunscribe e emoldura os primeiros conjuntos urbanos do interior de Minas Gerais que seriam elevados a condição de patrimônio nacional. A invenção da paisagem derivada da preservação imagética, tal como discutiremos com mais profundidade ao longo da tese, está relacionada à critérios de legibilidade e visibilidade do espaço urbano, compreendido em função da relação *figura-fundo*. Na leitura da cidade patrimonial como obra de arte, os modernistas ressaltaram configurações formais e imagéticas em que certos tipos monumentais destacam-se na apreciação dos quadros citadinos, sobretudo a partir de preceitos de composição artística-paisagística, inclusive na inscrição de cidades-monumentos no Livro do Tombo das Belas Artes e no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico pelo IPHAN.

Quanto às lacunas acadêmicas, cabe destacar algumas contradições, sobretudo em relação às abordagens da história urbana ao apontar Brasília como um artefato histórico construído *ex nihilo* ou “do nada” e desvinculado das demais cidades brasileiras. Lamas (2014, p. 356) ressalta que “Brasília ou Chandigarh são as concretizações *ex novo*⁴ das ideias de Le Corbusier (e dos CIAM)”. Tais princípios do urbanismo moderno “foram raramente evidenciados na escala de uma capital; as únicas exceções notáveis são as de Chandigarh (...) e, principalmente a da capital do Brasil, Brasília, criada *ex nihilo*, no centro de um distrito federal de 5.814 Km², a partir de 1956”, conforme ressalta o parecer de Leon Pressouyre do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – ICOMOS no processo de inscrição de Brasília como patrimônio mundial, documentado por Peralva (1988). Para Bruand (2010, p.363), a solução adotada por Lucio Costa foi “concebida como uma totalidade, espécie de obra-prima” visando “atingir os objetivos fixados (monumentalidade, significado psicológico, equilíbrio) e que a rigidez absoluta do plano seria, no caso de uma criação *ex nihilo* de grande amplitude, uma salvaguarda preciosa contra a eventual incoerência de iniciativas futuras”.

De modo geral, as narrativas historiográficas sobre o movimento moderno desconsideram o longo processo de interiorização do território brasileiro e as diversas tentativas de transferência da capital para o interior do país, incluindo aspectos estratégicos do planejamento urbano-territorial adotados por instituições governamentais que articularam um conjunto de missões expedicionárias aos sertões, numa verdadeira “marcha ao Oeste” a fim

⁴ A expressão assume os seguintes significados: como novo; inteiramente; de planta inteira.

de escolher o sítio para implantação da futura cidade de Brasília. Ademais, a história do urbanismo vincula a origem do Plano Piloto de Brasília aos princípios expressos na Carta de Atenas de 1933, resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM que discute a cidade funcional, e reflete também os preceitos publicados em “Modo de pensar o Urbanismo” em 1946 por Le Corbusier.

A ideia da criação *ex nihilo*, como se a cidade tivesse surgido no ermo e implantada sob uma tábula rasa, entretanto, ignora o processo de escolha do sítio natural da futura capital que remonta a fatos históricos ligados à independência da República e aos processos de ocupação do interior do Brasil. Em 1938 o presidente Getúlio Vargas anunciou o programa “Marcha para o Oeste” como diretriz de integração territorial para o Brasil, em que “a concepção de desenvolvimento de vale com base nos recursos naturais aparece pela primeira vez”, prevendo uma política de colonização e ocupação econômica que buscaria “nos vales férteis e vastos, os recursos necessários à industrialização brasileira”⁵, tendo como referência o planejamento regional americano do governo Roosevelt nos Estados Unidos, conforme examina Chiquito (2016, p. 97).

A partir de 1938, no mesmo ano do tombamento das primeiras cidades mineiras pelo IPHAN, o governo nacionalista de Vargas demonstrou interesse no planejamento e desenvolvimento regional com bases conservacionistas, diante das especificidades locais e da imensidão do território brasileiro, conforme registra o então presidente Getúlio Vargas em Mensagem ao Congresso Nacional: “as relações entre o homem e o meio ambiente assumem aspectos variados, exigem métodos diversos de adaptação, de conquista e de conservação em cada unidade geográfica, em cada província climática, em cada setor regional” (Vargas, 1952).

Na prática, a política de industrialização, integração e interiorização do território brasileiro atinge o ápice com o projeto de transferência da capital para o interior do país, empreendido pelo presidente Juscelino Kubistchek, através do Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, lançado em 1956 a partir da definição da localização do sítio e a conformação do Lago Paranoá. Como parte do ideário nacional da época e do processo histórico de ocupação territorial, o Plano Piloto reflete as principais contradições e transformações atravessadas pelo Brasil durante o século XX: do artesanal ao industrial, do rural ao urbano, entre realidade e utopia, entre tradição e modernidade. De fato, “Brasília coloca-nos em interface tanto com parte da história da ocupação do Brasil quanto com o

⁵ Discursos proferidos no Estado Novo por Getúlio Vargas foram publicados em: VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. Vol. 1 a 10. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938-1941.

sentido de ocupação para o mundo moderno. A visão desse paradoxo implica o alcance do significado urbano e paisagístico da cidade, em permanente ameaça”, conforme defende Jucá (2009, p.241).

Além da narrativa histórica que aponta o Plano Piloto como resultante do ideário urbanístico moderno, a abordagem desta pesquisa considera as preexistências físicas e socioculturais referenciadas no plano urbanístico de Brasília. Sendo assim, o enfoque desta tese considera que o projeto de Lucio Costa integra os elementos geomorfológicos do sítio natural na concepção da cidade-parque e faz referência à perspectiva de preservação paisagística das cidades coloniais pelos intelectuais modernos que atuavam no IPHAN. Além disso, cumpre destacar o conceito de *escala* como diretriz de preservação, sobretudo a partir das experiências de intervenção e do senso de sítio que marcam, notavelmente, a trajetória de Lucio Costa no campo do patrimônio.

Diante das lacunas supracitadas, essa pesquisa propõe investigar as relações entre patrimônio e paisagem na capital brasileira a partir de uma questão central: ***quais são os preceitos projetuais adotados na concepção paisagística de Brasília que derivam da experiência do arquiteto, urbanista e intelectual Lucio Costa com os primeiros conjuntos urbanos tombados como monumentos nacionais e reverberam os princípios do urbanismo português de Diamantina?***

Como **hipótese central** defende-se a premissa que a preservação patrimonial se estende até onde a vista alcança nos primeiros conjuntos tombados pelo IPHAN em Minas Gerais em 1938 e as relações de vizinhança são ordenadas nos espaços públicos e abertos em função de critérios estéticos, derivados da compreensão da cidade como obra de arte e das experiências de Lucio Costa no campo do patrimônio. Embora a concepção e a preservação sejam momentos específicos de discussão, ambos foram examinados pois os dados da pesquisa apontam que o conceito de escala de preservação em Brasília provém do contato de Lucio Costa com as cidades históricas tombadas, conectando referências do colonial ao moderno, no urbanismo. De fato, Brasília é concebida como monumento nacional e incorpora um conjunto de preceitos estéticos na definição da fisionomia da cidade como obra de arte, tal como defendidos pelos intelectuais modernos. Com efeito, a capital brasileira apresenta-se como metáfora e síntese paisagística do Brasil, notadamente, ao ser concebida por Lucio Costa como autor de paisagens patrimoniais.

Em “Ingredientes da concepção urbanística de Brasília” ele defende que a capital é uma criação “original, nativa e brasileira” e assinala a cidade de Diamantina como uma de suas fontes de inspiração, conforme registra: “A pureza da distante Diamantina dos anos vinte

marcou-se para sempre” (Costa, 1995, p. 282). Maria Elisa, arquiteta e filha do urbanista, aponta a capital como resultado do processo de “inventar com raiz” e a destaca como fato brasileiro, pois “se Brasília buscou nos CIAM o princípio da cidade-parque, dos espaços abertos, dos pilotis livres, buscou na tradição as suas escalas, e é a liberdade sem preconceitos dessa mistura que a define e singulariza” (Costa, 1995, p. 4). Frente ao exposto, na concepção da paisagem brasileira entendemos que Lucio Costa incorporou referências de paisagens brasileiras interioranas, em que a preservação do conjunto urbano se estende até onde a vista alcança e as relações de vizinhança são priorizadas no tratamento paisagístico dos espaços públicos e abertos. A noção de *escalas urbanísticas* adotadas no processo de concepção e preservação de Brasília estaria filiada à sua prática profissional no IPHAN, abarcando um senso de composição da paisagem.

Em suma, o **objeto dessa pesquisa** é a relação entre o processo de composição da paisagem de Brasília e a preservação de suas características urbanísticas essenciais, considerando como hipótese principal que o projeto da capital brasileira é resultante de traços identitários destacados pelos intelectuais modernos nas primeiras cidades coloniais tombadas pelo IPHAN em 1938, com realce para Diamantina, cujas referências paisagísticas são incorporadas na concepção do Plano Piloto por Lucio Costa. O **recorte espacial** consiste na capital moderna e nas cidades coloniais mineiras examinadas por Lucio Costa, de modo a ressaltar os discursos de afirmação de identidade brasileira e patrimônio nacional nos conjuntos tombados de Brasília e Diamantina, reconhecidos como patrimônio mundial em 1987 e 1999, respectivamente. Já o **recorte temporal** considera a atuação de Lucio Costa no IPHAN, de 1937 até 1972, destacando os processos de tombamento das cidades coloniais mineiras empreendidos na década de 1930, e sua participação como consultor na patrimonialização de Brasília nas décadas de 1980 e 1990.

Este trabalho adota a paisagem como categoria conceitual e o **referencial teórico** principal desta pesquisa estrutura-se na abordagem do filósofo francês Alain Roger (2007) sobre a dupla artealização da paisagem realizada *in visu* e *in situ*, pois a forma como visualizamos e idealizamos os lugares em nosso imaginário (*in visu*) condiciona a maneira como interferimos, modelamos e vivenciamos o sítio natural e/ou construído (*in situ*). Além disso, corroboramos com o geógrafo italiano Eugenio Turri (2013) que apresenta a noção de “iconema” e aborda a paisagem como teatro pois, na paisagem, somos espectadores e atores, simultaneamente. Sendo assim, consideramos que a construção de valores patrimoniais é desenvolvida a partir de significados atribuídos pelos sujeitos sobre as fisionomias identitárias de um sítio.

Em relação à **estrutura de redação**, esta tese organiza-se em três atos ou movimentos como, tradicionalmente, se dividem as seções de uma peça teatral ou musical. A estrutura em atos, com seus respectivos títulos, alude aos principais textos da fundamentação teórica: “Breve tratado da paisagem” de Alain Roger (2007) e “A paisagem como teatro” de Eugenio Turri (2013). O primeiro ato ou movimento relacionado à artealização “*in visu*” ou “dos espectadores” visa apontar aspectos paisagísticos presentes no imaginário e na invenção da paisagem no Brasil pelos colonizadores europeus e pelos intelectuais modernos do patrimônio, sobretudo a partir de missões ou viagens ao interior do território brasileiro, especificamente para as cidades coloniais mineiras e o território da futura Brasília.

O segundo ato ou movimento relacionado à artealização “*in situ*” ou “dos atores” apresenta uma breve revisão historiográfica sobre o processo de constituição do campo do patrimônio e do movimento moderno no Brasil, destacando a paisagem na patrimonialização dos primeiros conjuntos urbanos em Minas Gerais e a paisagem na concepção de Brasília, de modo a ressaltar qual o entendimento de natureza, ambiência e paisagem emerge das visões e intervenções de Lucio Costa e seus interlocutores.

Por fim, o terceiro ato ou movimento relacionado à dupla artealização da “paisagem como composição”, sobretudo na invenção de paisagens imaginárias e identitárias realizada pelos autores de paisagens patrimoniais, em que se destaca Brasília como composição paisagística, metáfora e síntese de Lucio Costa. Em suma, o último ato compreende e destaca os elementos essenciais da paisagem de Brasília como composição urbana, além de ressaltar discursos e práticas empreendidas por Lucio Costa e seus interlocutores locais na defesa de vínculos entre modernidade e tradição, notadamente, em atenção à sua trajetória como espectador, ator e autor de paisagens patrimoniais.

Em relação às hipóteses e questões do **Ato I** sobre a artealização *in visu*, examina-se que o projeto de Brasília evoca a visão edênica do Brasil ao destacar elementos da natureza do sítio como a vegetação, o céu, sua amplitude e seu horizonte, pois “seu plano, adaptando o desenho a esse quadro natural, assimila a grande extensão do país e fixa seus limites, respondendo a um desafio antigo e constante do território brasileiro” (Jucá, 2010, p. 239). A persistência do motivo edênico no imaginário brasileiro, desde o início do processo de colonização da América Portuguesa, contribui para reafirmar a visão do país como natureza, de grandes riquezas e belezas intocadas, conforme aponta Carvalho (1998).

Paralela à visão paradisíaca, a exploração de recursos naturais, minerais e vegetais, impulsionou a expansão europeia ao sul da zona tropical da América Latina, marcada por uma intervenção agressiva, conforme ressaltava Sevchenko (1996, p. 110) pois a “prática da

ocupação e colonização do solo brasileiro foi fundamentalmente predatória, destrutiva e que não só modificou, mas, no limite, extinguiu a natureza original e a transformou em ruína”.

Na contramão dessa violência destrutiva, um grupo de intelectuais vinculados ao movimento moderno, sobretudo a partir das décadas de 1920 e 1930, engajou-se em defesa da preservação patrimonial e do resguardo de obras monumentais da natureza. Promoveu-se a patrimonialização de um conjunto de bens como heranças nacionais da brasilidade genuína, incluindo o tombamento de áreas naturais como patrimônio como, por exemplo, as Praias de Paqueta e os Morros da Cidade do Rio de Janeiro/RJ, ambos tombados através do Processo nº 99-T-1938. No caso de Brasília, como aprofundaremos na tese, essa visão da natureza como herança emerge com clareza no projeto, especialmente ao considerar a trajetória de Lucio Costa no campo da preservação, cujas intervenções procuram dialogar com os elementos naturais ou pré-existentes.

Em relação às questões do **Ato II** temos como hipóteses que o partido conceitual do Plano Piloto incorpora aspectos geomorfológicos do sítio natural e integra elementos da natureza aos princípios urbanos do ideário moderno para expressar o caráter monumental desejável, como capital nacional. “Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa” conforme explica Costa (1995, p. 283) pois, a palavra monumental origina-se do latim “*monumentum*”, de “*monere*”, que significa advertir, lembrar ou trazer à lembrança.

Sendo assim, tem-se como hipótese que as evocações da capital-monumental à cidade-monumento de Diamantina refletem as experiências estético-artísticas do viajante Lucio Costa com esta cidade que marcou uma mudança na sua trajetória profissional, pois ele rompe, poucos anos depois, com a arquitetura neocolonial e assume-se como moderno, conforme anota: “ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim cabe distinguir entre moderno e “modernista”, a fim de evitar designações inadequadas” (Costa, 1995, p. 116).

De fato, os posicionamentos de Lucio Costa na sua investigação das raízes do Brasil persistem, ao longo de toda sua trajetória profissional, em defesa da conexão entre tradição e modernidade. Em suma, o pensamento costiano buscou vincular as heranças do passado colonial à produção moderna, sobretudo no campo da arquitetura e, também, na concepção de Brasília, como apontam os dados recolhidos na tese.

Por fim, no **Ato III** destaca-se a paisagem compreendida como composição urbana – seja na preservação das cidades históricas mineiras, seja na concepção de Brasília – pois tais

conjuntos tombados são objetos de idealização e intervenção de Lucio Costa durante sua atuação no IPHAN. Da trajetória no campo da preservação ao desenho de Brasília, portanto, adota-se um conjunto de critérios de excepcionalidade, visibilidade e legibilidade, especialmente a partir de: posicionamentos técnicos, discursivos e projetivos, sobre intervenções no patrimônio elaborados por Lucio Costa e seus interlocutores; apropriações e referências à aspectos históricos e morfológicos da evolução urbana do Brasil; aplicação de preceitos do urbanismo português e de princípios do urbanismo moderno de vinculação corbusiana; exame dos fundamentos de morfologia urbana e desenho das cidades setecentistas mineiras; tratamento paisagístico de caráter estético-artístico em atenção à apreensão da imagem ou fisionomia identitária da cidade.

Os **procedimentos e técnicas metodológicas** incluem as seguintes etapas: revisão bibliográfica; pesquisa exploratória e qualitativa a partir de intersecção de fontes bibliográficas, textuais, cartográficas e iconográficas, com destaque para registros fotográficos produzidos e difundidos em revistas, jornais e pareceres institucionais, bem como registros audiovisuais do acervo do Centro Lucio Costa; pesquisa exploratória em fontes primárias; pesquisa indutiva com uso de fontes orais com aplicação de entrevistas semiestruturadas; pesquisa dedutiva com realização de visitas de campo nos conjuntos tombados e respectivas áreas de entorno.

A revisão bibliográfica implica em consultar Acervos da Fundação Casa de Lucio Costa, Arquivo Central do IPHAN e Arquivo Público do Distrito Federal que abarcam documentos em meio impresso, digital e audiovisual sobre Lucio Costa, incluindo registros textuais, cartográficos, iconográficos e audiovisuais realizados ao longo de sua trajetória em que cabe destacar: as viagens da década de 1920 e 1930 para Diamantina e Missões, para o nordeste brasileiro a bordo do navio “Bahia” e para a Europa a bordo do navio “Bagé”, relatadas em cartas; o período de atuação no IPHAN de 1937 até 1972 e também como consultor até sua morte em 1998, sobretudo quanto à sua participação na preservação de Brasília nas décadas de 1980 e 1990.

As preexistências físicas, com destaque para as relações entre o sítio natural e o projeto da cidade, analisadas por Queiroz (1991) e Jucá (2005) recuperam aspectos históricos relevantes para a compreensão da paisagem, além dos levantamentos geomorfológicos e análises sobre o sítio natural registrados nos relatórios das missões expedicionárias (Cruls, 2012; Belcher, 1984; Castro, 1948; Guimarães, 1949; Leitão, 2009). As preexistências socioculturais explanadas por Kubitschek (1974; 1975) se somam aos “Ingredientes da concepção urbanística de Brasília” explicitados por Costa (1995, p. 282).

A vinculação de Brasília com a construção da identidade nacional e o quadro moderno é debatida por Tavares (2014) que contextualiza e caracteriza os projetos para Brasília numa perspectiva dialética, a partir de referências e matrizes urbanísticas. Do Plano Piloto à cidade processada ao longo do tempo, Leitão (2009) organiza e compila um conjunto de textos e documentos que refletem o legado cultural de Brasília, analisam o princípio das escalas e discutem a gestão patrimonial, considerando passado, presente e futuro. Reis (2011), Perpétuo (2015) e Goulart (2016) discorrem sobre os principais desafios de gestão institucional pelo IPHAN.

Os elos entre o ideário moderno e patrimonial são abordados por Lucio Costa (1989; 1995; 2014) e autores que discutem a historiografia institucional do IPHAN, incluindo: Fonseca (2005); Pessôa et al. (2006); Cavalcanti (2000; 2001; 2006); Chuva (2009) e Sant'Anna (2014). A abordagem é complementada por diversos autores: sua filha Maria Elisa (Costa; Lima, 1985); seus contemporâneos Campofiorito (1990), Cardozo (1956), Niemeyer (2006) e Andrade (1986; 1987); além de autores que discutem sua contribuição: Pessôa (1999; 2006), Rubino (1996; 2002), Nobre. (2004; 2010), Wisnik (2001; 2003) e Xavier (2007).

Enquanto síntese de composição da dupla artealização, realizada *in visu* e *in situ*, a tese discute o conceito de paisagem a partir de uma literatura interdisciplinar para tratar sua relação com o patrimônio. Portanto, dialoga com abordagens de diferentes campos de conhecimento além da arquitetura e urbanismo, como a geografia, a história, a sociologia e a filosofia da arte, discorrendo sobre as seguintes temáticas: fundamentos de morfologia urbana e desenho da cidade, a partir dos trabalhos de Manuel Teixeira (2012), Paulo Santos (2008), Stäel Costa e Maria Gimmler Netto (2015) e José Lamas (2014); aspectos históricos e morfológicos da evolução urbana do Brasil ventilados por Fernanda Moraes (2006a; 2006b), Sérgio Buarque de Holanda (1995; 1996), Nestor Goulart Reis Filho (2012a; 2012b; 1999) e Lia Motta (1986; 1987); imaginário, imagem da cidade e paisagem urbana a partir dos trabalhos de Lúcia Leitão e Julieta Leite (2015), Gordon Cullen (2009), Kevin Lynch (2006), Maria Beatriz Coelho (2012), Maria Elaine Kohlsdorf (1996) e Gunter Kohlsdorf (2017) e outros autores do campo do patrimônio, sobretudo a partir das edições disponíveis em meio digital da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em atenção às questões de metodologia vale salientar que “não há como mostrar porque um caso é crítico, extremo ou único, revelador ou, ainda, exploratório (Yin), instrumental ou, mesmo intrínseco (Stake), sem analisar a produção acumulada na área”, conforme aponta Alves-Mazzotti (2006, p.649). Em atenção a Stake (2000), a pesquisa busca investigar “tanto o que é comum quanto o que é particular em cada caso” considerando as discussões contemporâneas. O método de estudo de caso ofereceu possibilidades de recortes

temáticos e novas chaves de interpretação em relação às delimitações da pesquisa, sobretudo em relação ao recorte espacial que engloba a área protegida (tombada e entorno) de Brasília e das primeiras cidades históricas mineiras tombadas pelo IPHAN em 1938: Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João del-Rei, Serro e Diamantina.

Cumprе lembrar que Brasília e Diamantina foram elevadas à Patrimônio Mundial da Humanidade pela Unesco⁶, respectivamente em 1987 e 1999, de modo que o método de estudo de caso mostrou-se adequado na etapa de delimitação e coleta de dados. A pesquisa adotou uma estrutura linear-analítica que aborda aspectos de descrição (como) e exploração (o que), sobretudo para identificar correlações entre Diamantina e Brasília como objeto de pesquisa. Além disso, consideramos que a cidade de Ouro Preto como estudo de caso poderia indicar como Lucio Costa compreendia as noções de escala, paisagem, visibilidade e ambiência, pois boa parte das ações e políticas experimentais do IPHAN foram realizadas pioneiramente na antiga Vila Rica e serviram como modelo para atuação prática nas demais cidades históricas tombadas.

Em relação à tipologia de Yin consideramos usar os estudos de casos como etapas exploratórias e quanto à tipologia de Stake, o estudo de caso coletivo foi o mais adequado à investigação, pois Brasília, Ouro Preto e Diamantina manifestam características comuns quanto à gestão de sítios declarados como patrimônio mundial. A partir do levantamento documental nos arquivos do IPHAN pode-se especificar a participação e intervenção de Lucio Costa nos núcleos tombados em Minas Gerais, especificamente quanto aos seus posicionamentos sobre preservação e paisagem. Em Diamantina é possível observar uma prática de intervenção e experimentação diferenciada, incluindo a inserção de muitas obras modernas de autoria de Oscar Niemeyer, dentro e fora do núcleo tombado pelo IPHAN, além de outras particularidades examinadas a partir do discurso costiano que, certamente, subsidiaram a criação de Brasília como cidade-parque moderna.

Quanto aos métodos de coleta, a pesquisa engloba fontes documentais e bibliográficas para examinar o projeto de paisagem de Brasília concebido por Lucio Costa considerando seu papel na constituição do campo do patrimônio e do modernismo no Brasil. A análise incluiu correspondências, entrevistas, inventários, processos administrativos-técnicos e pareceres que apresentam os posicionamentos de Lucio Costa sobre a preservação patrimonial dos conjuntos tombados analisados, sobretudo quanto à visibilidade, vizinhança, entorno, ambiência e escala. O exame destas fontes focou nos aspectos estéticos e/ou artísticos de

⁶ Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

composição de elementos edifícios, urbanos e paisagísticos, de modo a explicitar eventuais vínculos entre o colonial e o moderno no campo do urbanismo.

Cumpra ressaltar o exame de fontes primárias na etapa de coleta de dados documentais, legislativos, fotográficos e cartográficos, sobretudo em arquivos e acervos públicos, incluindo documentos institucionais constantes no Arquivo Central do IPHAN-Rio, no Arquivo Central do IPHAN-Brasília, na Superintendência do IPHAN/MG e nos Escritórios Técnicos do IPHAN em Minas Gerais. Além destes destacamos uma segunda etapa de coleta de dados digitais nos seguintes acervos: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF; Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação – SEGETH/GDF, responsável pelo Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (PPCUB); Casa de Lucio Costa – CLC; Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC; Instituto Moreira Salles – IMS; Biblioteca Nacional.

A consulta aos arquivos teve por objetivo realizar um levantamento de dados iconográficos e textuais, incluindo bases cartográficas, mapeamentos, relatórios, diagnósticos, normatizações, cartas, entrevistas, inventários, processos de tombamento e processos administrativos-técnicos com pareceres de Lucio Costa e seus principais interlocutores em Brasília e em Diamantina, dentre os quais destacamos: Sylvio de Vasconcellos, Ivo Porto de Menezes, Ítalo Campofiorito e Jayme Zettel, dentre outros. A pesquisa arquivística examinou a documentação institucional, textual e iconográfica, existente sobre o conjunto tombado de Brasília e de Diamantina, de 1937 até 1999, considerando o ano da inscrição desta última como patrimônio mundial da humanidade.

Além das fontes primárias, consideramos pertinente revisitar duas entrevistas realizadas em setembro de 2012 com figuras chaves que participaram do processo de tombamento de Brasília: Jayme Zettel e Ítalo Campofiorito. O arquiteto Jayme Zettel, ex-funcionário do IPHAN e primeiro Diretor de Urbanismo de Brasília, foi responsável pela implantação da capital, participou do processo de elaboração de normas de preservação para o Plano Piloto de Brasília e contribuiu no restauro do Palácio da Alvorada. Já o arquiteto Ítalo Campofiorito participou do Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico de Brasília, enquanto membro do Conselho Consultivo e do Processo de Tombamento do conjunto das obras de Oscar Niemeyer. Foi responsável pela elaboração do texto base da Portaria nº314/1992 que regula o tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília.

O uso de fontes orais contribuiu para preencher lacunas da documentação escrita e, possivelmente, apresentar outras versões, motivações ou discursos, não documentados ou

expressos no processo de tombamento e na documentação institucional consultada. Quanto à técnica, gênero e tipo de história oral adotada, o mais adequado foi utilizar as fontes informativas como complementares, tendo as entrevistas como fim. Sendo assim, coube aplicar a história oral temática, organizando as entrevistas em questionários semiestruturados, com perguntas objetivas e previamente formuladas, mas que deixassem o entrevistado discorrer com liberdade. O foco central teve como assuntos específicos: a normativa de preservação adotada para o Conjunto Urbanístico de Brasília, sobretudo a Portaria nº314/1992 do IPHAN; a construção e implantação do Plano Piloto de Brasília; o processo de tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília, por seu valor histórico, segundo o Processo de Tombamento nº 1305-T-90; o processo de tombamento do conjunto das obras de Oscar Niemeyer, por seu valor artístico, conforme o Processo de Tombamento nº 1550-T-07.

Paralelo às análises das fontes documentais, cartográficas e bibliográficas, partimos de metodologias de análise paisagística para destacar o papel das escalas como diretrizes de composição urbana e de preservação patrimonial que asseguram a manutenção de características essenciais da paisagem brasiliense, examinada a partir das lições ventiladas nas teses de Jucá (2005) e Veras (2014). Metodologicamente, evidenciamos os elementos essenciais da paisagem brasiliense sob três perspectivas de análise: da linha da água, da linha do chão e da linha do céu.

Em relação à perspectiva aquática, observa-se que o traçado urbano do Plano Piloto está intrinsecamente atrelado ao caminho das águas, evocando a forma da cidade de origem portuguesa, pois o desenho urbano da capital se molda às configurações geomorfológicas da Bacia Hidrográfica do Paranoá, de modo a tirar partido da forma em anfiteatro do sítio natural para circunscrever a silhueta edificada à silhueta natural. No que tange à perspectiva terrestre cabe ressaltar as relações de sociabilidade desenvolvidas em pequenos aglomerados urbanos ou núcleos de vizinhança, seja nas cidades do interior brasileiro ou nas superquadras de Brasília. Em relação ao plano do céu ou *skyline*, a preservação das cumeadas do sítio natural nas cidades coloniais mineiras, até onde a vista alcança, diz respeito à leitura ampla e panorâmica da silhueta do sítio natural da capital brasileira, incorporada na concepção da cidade-parque, cujo vazio do céu é um elemento paisagístico marcante.

Em relação às **lacunas e dificuldades de recursos**, considerando a persistência de limitações e dificuldades derivadas da pandemia do Covid-19 vigente, não foi possível realizar visitas de campo e a etapa da pesquisa em arquivos e acervos documentais no ano de 2020 e 2021. As primeiras consultas em arquivos e acervos foram realizadas ainda em

2019 aos arquivos da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, em Brasília, e dos Escritórios Técnicos de São João del-Rei, de Tiradentes e de Ouro Preto, em Minas Gerais. A pesquisa presencial nos arquivos físicos do Escritório Técnico de Diamantina só foi realizada entre abril e maio de 2022, conforme contato previamente estabelecido e em atendimento a alguns condicionantes ou medidas protetivas, considerando os riscos de contaminação viral.

Cabe ponderar que a maioria dos acervos e bibliotecas persistiram sob condições limitadas de acesso à documentação em atenção às medidas de isolamento social da pandemia do Covid-19, de modo que tais limitações promoveram impactos significativos na pesquisa. Diante das limitações supracitadas, vale salientar a perseverança no desenvolvimento da pesquisa e a dedicação integral à tese como bolsista da Capes, com restrição aos livros, dissertações e teses disponíveis em meio digital, bem como os acervos e arquivos digitalizados que puderam ser disponibilizados pelas instituições, durante a persistência da pandemia.

Quanto aos **resultados esperados**, ressalta-se a preservação da cidade-parque em relação à pré-existência física e sociocultural diante dos desafios atuais de conservação e gestão patrimonial. Sendo assim, examina-se itinerários teóricos e metodológicos sobre o processo de urbanização brasileira considerando a trajetória de ocupação do território nacional, a estratificação histórica dos tecidos urbanos, os desafios de preservação, os processos de construção e transformação da paisagem. As relações entre patrimônio e paisagem que nos interessa investigar fazem interface com as discussões conceituais e metodológicas da pesquisa em história urbana e debate questões contemporâneas da paisagem em relação ao campo do patrimônio cultural, considerando o trabalho com fontes documentais, registros iconográficos, cartográficos e audiovisuais, visando espacializar as narrativas sobre identidade brasileira no colonial e no moderno, bem como contribuir criticamente às discussões acadêmicas e técnicas.

PRÓLOGO: breves notas conceituais

Este prólogo apresenta breves notas conceituais sobre o tema “paisagem e patrimônio em Brasília” de modo a proporcionar um panorama geral das questões abordadas na pesquisa e detalhadas com maior apuro e densidade nos capítulos da tese. Este tópico reúne notas da fundamentação teórica e metodológica sobre a artealização da paisagem, compreendida como uma composição e abordada, metodologicamente, a partir dos espectadores, atores e autores. A revisão conceitual sobre natureza, ambiente e paisagem não se esgota neste tópico, pois tais termos são discutidos e especificados em maior profundidade ao longo da tese, sobretudo associados aos conceitos de visibilidade, entorno e ambiência a partir do campo do patrimônio.

A predominância e persistência de um determinado imaginário ou impressões sobre um sítio contribui para reforçar o modo como intervimos nele. No caso do patrimônio, por vezes, seguimos reproduzindo e agindo de forma condicionada a determinados valores, discursos e critérios vinculados à uma perspectiva de *preservação imagética*. Quando olhamos para uma foto de Diamantina e sabemos que essa cidade é declarada como patrimônio mundial, nacional, estadual e municipal, oficialmente reconhecida em todas essas instâncias, seguimos reafirmando e divulgando que Diamantina é patrimônio, mesmo sabendo ou não os motivos que levaram a patrimonialização da cidade pelos órgãos patrimoniais.

Entretanto, quando perguntamos como essa cidade deve ser preservada, não estamos perguntando como deve ser a imagem de Diamantina. A imagem intacta e estática de Diamantina, como se a cidade pudesse ser cristalizada ou congelada num determinado tempo, não existe – exceto numa fotografia, datada. Não é possível manter a imagem de Diamantina tal como foi tombada pelo IPHAN em 1938, por exemplo, pois a cidade é pulsante e dinâmica, não é possível mantê-la intacta como um sólido, imutável, como pedra, como mina. Analogamente, o patrimônio é um processo que se movimenta como se fosse um líquido que percorre as linhas tortuosas das cidades históricas mineiras – o patrimônio é dinâmico e sujeito aos movimentos e mudanças de discursos e práticas de preservação. Sendo assim, a cidade como bem patrimonial está sempre sujeita a novas significações, interpretações, apropriações e usos que lhe conferem outras lógicas de arranjos relacionais entre sujeito e espaço, que conseqüentemente interferem na maneira como realizamos intervenções visando à preservação dos atributos do bem – quanto à sua significância, autenticidade e integridade.

Ao estudar a noção polissêmica da paisagem a partir de autores de diferentes áreas de conhecimento, junto aos conceitos de patrimônio, num campo cada vez mais ampliado de

referências, pode-se constatar uma questão comum: a predominância de critérios visuais em diferentes métodos de análise da paisagem e do patrimônio. Entretanto, a experiência dos sujeitos com os espaços perpassa o envolvimento da experiência do corpo como um todo, composto por dados perceptivos gerados pelos cinco sentidos humanos – visão, audição, tato, olfato e paladar, de forma integrada. Além disso, existem outros aspectos, objetivos ou subjetivos, conscientes ou subconscientes, ligados à capacidade da mente humana de imaginação e síntese em busca de padrões de compreensão, impressão e expressão, sedimentados na memória.

Toda memória é espacial, segundo o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (2012; 2014; 2016) e é construída afetivamente a partir das nossas experiências socioespaciais, para além da percepção visual. Nesse ínterim, vale salientar as teorias do engenheiro e neurofisiologista francês Alain Berthoz (1997) que defende que os cinco sentidos tradicionais (tato, visão, audição, olfato e paladar) não correspondem à totalidade de mecanismos humanos de aptidão para perceber o espaço e discorre sobre o “senso do movimento” que promove a integração de vários sistemas sensoriais: consciência de si mesmo no espaço (propriocepção), consciência do mundo, do transcurso do tempo, memória adquirida através do curso da evolução (conhecimentos inatos) e memória dos acontecimentos passados (vividos e/ou adquiridos ao longo da vida).

Na percepção ou apreensão do patrimônio é necessário considerar o valor estético, sobretudo em relação à percepção arquitetônica e urbanística cuja experiência estética depende da movimentação e do relacionamento entre sujeito e sítio. Conforme ressalta Choay,

(...) a experiência estética, cabe repetir, é o resultado de um percurso iniciático. A do patrimônio histórico arquitetônico não foge a essa regra e comporta dificuldades próprias. (...) a arquitetura é a única arte cujas obras exigem ser percorridas fisicamente. Só ela exige deslocamentos, percursos, desvios que implicam o envolvimento de todo o corpo e que não podem ser substituídos pela percepção visual isolada (CHOAY, 2001, p. 230-231)

Na prática, os processos de usos e apropriações dos lugares conformam uma rede de dados perceptíveis que nos conectam a uma rede de afetos. Através das lembranças que se firmam em nossa memória conseguimos identificar o que é importante, significativo e de estima para nós mesmos e para um grupo social ou coletividade com o qual nos identificamos. Sendo assim, pondero que a paisagem seria um exercício de síntese de composição que abarca nossas impressões ou percepções (*in visu*) e nossas expressões ou ações (*in situ*). Conforme aponta a arquiteta e urbanista Lucia Veras (2014, p.81), “a

paisagem é produto de uma experiência emocional da contemplação, da visão que recorta da natureza o território da vida do homem. Neste sentido, a sua criação é uma operação cultural, não necessariamente processada pelo intelecto, mas pela vivência de quem a constrói no curso da história”.

Diante do exposto, compreendo que a paisagem deriva de uma dupla artealização a partir das referências e impressões (*in visu*, como espectadores da paisagem) e das vivências e expressões (*in situ*, como atores na paisagem) realizadas pelo sujeito com os sítios, sobretudo a partir da sua presença, percepção, experiência e memória - e isso pressupõe movimentos, para além do olhar do chão e do alto – para dentro dos sujeitos, enquanto espectadores, atores e autores de paisagens. Vale ressaltar a chave de leitura proposta em "As Praias de Agnès", filme documentário e autobiográfico de 2008, da cineasta francesa Agnès Varda: “Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens”.

Nesse sentido, a paisagem é mais do que um formato distinto do retrato, forma ou ato de ver, pois implica presença, percepção, experiência e memória de um sujeito, sintetizadas no registro momentâneo e passageiro do aqui e agora. Seguramente nenhum equipamento consegue captar o que o olhar humano vê, mas o audiovisual nos oferece interessantes chaves de leitura sobre paisagem considerando os processos de recorte, retrato, reconhecimento ou ressignificado – a partir dos quais este prólogo se organiza, estruturalmente.

i. Paisagem como re-corte ou presença

O sociólogo alemão Georg Simmel (2009, p.6) explica que a natureza não possui frações, mas “para a paisagem, é justamente essencial a demarcação, o ser-abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro”, como na fotografia ou no cinema, o recorte é essencial. Aponta ainda que o olhar humano divide a natureza e a reorganiza em unidades particulares, em paisagens. Diferencia os elementos visíveis – da natureza ou de obras humanas que ali se enquadram – de paisagem, pois esta não se constitui apenas pela base material, mas é composta pela tessitura de significados atribuídos pela presença humana. “Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa então, por seu turno, considerar um excerto da natureza como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de natureza”, diz Simmel (2009, p.6).

Veras (2014, p.79) destaca que a perspectiva sociológica de Simmel indica dois caminhos possíveis para se chegar à paisagem a partir da ideia de recorte da natureza: o da arte pictórica e o da vida empírica, apontando “tanto o ato da visão e dos sentidos como o

reconhecimento da participação da vida do mundo”. Assim, cabe investigar a paisagem por sua naturalidade e pela vitalidade que a anima – também chamada de “*stimmung*” por Simmel (2009), considerando a subjetividade humana.

Essa perspectiva de natureza infinita e de paisagem como recorte, ótico e estético, apontada por Simmel dialoga com a abordagem da filósofa francesa Anne Cauquelin que defende que “a janela e a moldura são passagens para as *vedute*, para ver paisagem ali onde, sem elas, haveria apenas...a natureza”. A paisagem pressupõe enquadramento e foco, como numa fotografia ou numa filmagem, “porque a moldura, corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade”, afirma Cauquelin (2007, p.137).

A presença humana, num dado espaço e em determinado tempo, reinterpreta o que vê a partir de cortes e re-cortes, quadro a quadro, como na edição de um filme, a partir de uma trama de significados. Significados que implicam estar presente com todos os sentidos para, além do retrato oferecido pela visão, compreender a paisagem a partir de outras janelas de percepção.

ii. Paisagem como re-trato ou percepção

Achamos interessante refletir sobre o re-trato como o ato de re-ver e tratar novamente a imagem, através de filtros que alteram as relações entre tempo, luz, sombra e cor, para evidenciar outros aspectos, além de produzir um registro fiel da realidade. Embora não se possa representar de modo objetivamente adequado à realidade subjetiva, “os artistas veem e nos fazem ver aquilo que não somos capazes de perceber por nós mesmos”, como nos lembra Franklin Leopoldo e Silva (2012, p.31), professor de filosofia da USP. Esse processo de re-trato possibilita ainda mascarar a duração, pois “os momentos do tempo e as posições do móvel não são mais que instantâneos que nosso entendimento toma da continuidade do movimento e da duração” como disse Bergson (2006, p.9). Ressaltamos aqui o papel da percepção além do que se vê, abarcando os cinco sentidos humanos, o que implica na imersão do corpo no lugar, onde o sujeito se encontra com a paisagem, em sua forma primária de ser e estar no mundo, em movimento e em comunicação.

Para Pallasmaa, “a arquitetura moderna tem tido sua própria consciência no reconhecimento de uma predileção pela natureza visual dos projetos” (2012, p. 59). Entretanto, a dupla artealização da paisagem não se limita ao imaginário conformado pelo conjunto de imagens memoradas, imaginadas ou representadas artisticamente, mas ultrapassa a linguagem visual, conforme aponta o filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger:

(...) convenciamos chamar de imaginário, um conjunto de produções, mentais ou materializadas nas obras, baseadas em imagens visuais (quadros desenhos, fotografias) e linguísticas (metáforas, símbolos, narrativas) formando conjuntos coerentes e dinâmicos, que revelam de uma função simbólica ao encadeamento de sentidos próprios e figurados (WUNENEBURGER apud LEITÃO; LEITE, 2015, p.10).

Com efeito, há “predileção a favor da visão e em detrimento dos demais sentidos no modo como a arquitetura era concebida, ensinada e criticada”, conforme pontua Pallasmaa (2012, p. 9). Nesse sentido, a pesquisa debruça-se sobre as paisagens brasileiras⁷ para revelar conexões entre o patrimônio mineiro e o brasiliense, sobretudo através da arte pictórica, sonora e literária. Nesta investigação, para além dos aspectos visuais, as abordagens estéticas são compreendidas a partir das experiências e vivências nos sítios patrimoniais, sobretudo através dos rastros, dos registros, das evocações trazidas nas memórias, dos indícios recolhidos nos inusitados percursos da pesquisa. Nas fibrilas do caminho, para além das pedras e das retinas fatigadas, como lembra o escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade, no poema “Paisagem: como se faz”, constante no livro “As impurezas do branco” de 1973:

o ver recolhe fibrilas de caminho, de horizonte,
 e nem percebe que as recolhe
 para um dia tecer tapeçarias
 que são fotografias
 de impercebida terra visitada.
 (DRUMMOND, 2012, p.47)

No caso de documentaristas, o principal desafio encontra-se nesse processo de re-cortar e re-tratar, pois “contar uma história não é como tecer uma tapeçaria para encobrir o mundo, é uma maneira de guiar a atenção de ouvintes ou leitores para ele” conforme destaca o antropólogo britânico Tim Ingold (2021, p.114) em sua análise sobre a temporalidade da paisagem. De fato, a vida humana envolve a passagem do tempo e uma tessitura de engajamentos entre pessoas e lugares, notadamente destacadas por suas histórias, considerando suas experiências e trajetórias de movimento na construção narrativa. “Trata-se de um mundo de movimento e devir no qual qualquer coisa – capturada em lugar e

⁷ O dicionário Houaiss explica que o sufixo adotado para indicar nação é “ano” como em americano, australiano, italiano e mexicano, por exemplo, ou “ês” como em francês, português, inglês e japonês. Já o sufixo “eiro” é usado para profissão, como em padeiro, carpinteiro, jardineiro, relojoeiro e engenheiro. O termo “brasileiro” foi adotado, historicamente, de forma pejorativa pelos portugueses em relação aos colonos que retornavam do Brasil à Portugal, em referência ao ofício extrativista de pau-brasil. Já o substantivo “brasiliense” refere-se a uma coleção de estudos, livros, publicações, filmes, músicas, material visual, etc. sobre o Brasil.

momento determinados – envolve dentro da sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí”, aponta Ingold (2015, p.236).

Sobre o enfoque nas relações, o geógrafo francês Augustin Berque defende que a paisagem não reside apenas no objeto, ou apenas no sujeito, mas na interação complexa entre sujeito e objeto. “A paisagem não se limita aos dados visuais do mundo que nos cerca. Ela é sempre especificada pela subjetividade do observador; subjetividade que é mais do que apenas um ponto de vista ótico” (Berque, 1994, p. 05). Considerando que o processo importa tanto ou quanto o produto, o registro fotográfico ou audiovisual da paisagem encontra-se condicionado à apreciação e juízo crítico do observador e do observado. Nesse ponto, presente e percebendo a paisagem, passamos a conhecer e representar a paisagem, de modo a nos reconhecer e agir nela a partir de nossa experiência.

iii. Paisagem como re-conhecimento ou experiência

Do conhecer ao re-conhecer, como experimentar a paisagem? O geógrafo italiano Eugenio Turri aborda a paisagem como teatro, em que somos, ao mesmo tempo, ator e espectador:

Segundo a metáfora da paisagem como teatro, compreende-se agora como a relação do homem com o território não diz respeito apenas ou sobretudo à sua parte de ator, isto é, ao seu agir, transformar a natureza ou o ambiente herdado, mas também, e mesmo sobretudo, ao seu fazer-se espectador. De fato, apenas enquanto espectador ele pode encontrar a medida do seu agir, do seu recitar, do seu ser ator que transforma e ativa novos cenários: isto é o reflexo de si, a consciência do próprio agir (TURRI, 2013, p.174).

A paisagem é compreendida não como um espaço cenográfico ou pano de fundo para os acontecimentos, mas como lugar da experiência humana, como um espaço vivido, como uma forma de experiência do ambiente natural e/ou construído, em que partimos da condição de espectadores e apreciadores da paisagem para atores e agentes de intervenção na paisagem.

Esse enfoque dialoga com Alain Roger (2007) sobre a dupla artealização da paisagem, compreendida “*in situ*” de forma direta, através do meio físico, dos aspectos materiais e “*in visu*” de forma indireta, através do imaginário, dos aspectos imateriais. Do material ao imaterial, mas também do “*in visu*” ao “*in situ*” pois a forma como visualizamos e idealizamos os elementos visuais ou imaginários da paisagem condiciona o modo como interferimos e modelamos o sítio natural e/ou construído.

Considerando experiência e juízo como operações estéticas, “cada paisagem – real ou imaginária, espontânea ou artificial – é sempre um espaço (...) é o próprio espaço que se constitui como objeto de experiência e tema de um juízo”, para o filósofo italiano Rosario Assunto (2006, p.341). De fato, a partir de referências estéticas e do imaginário dos lugares promovemos determinados enquadramentos e reproduções, pois o processo de projeto apoia-se na imagem e na interpretação da paisagem. Sendo assim, a paisagem é uma realidade *trajectiva*, tal como aborda Berque:

(...) a paisagem é um fenômeno que coloca no espaço uma história singular. Neste espaço todas as escalas de tempo se manifestam espacialmente no presente (...). Nela se unem a história inscrita no ambiente, por um lado, e, por outro lado, a memória, inscrita em nós mesmos (BERQUE, 1996, p.108)

Nesse ínterim, cabe ressaltar que a imagem da paisagem é dinâmica e está sujeita a ressignificações a partir da memória.

iv. Paisagem como re-significado ou memória

A partir da percepção, emoção, intuição e imaginação do observador, o sujeito estabelece relações sensíveis com o território e um conjunto de significados que vão se sedimentando na memória e na identidade local. “A paisagem existe enquanto representação, iconema e imagem do território, no sentido em que revela os significados subjetivos dos valores histórico-culturais que refletem uma identidade territorial”, aponta Turri (2013, p.167) e destaca a noção de *iconema* – referência visual de forte carga semântica que encarna os elementos da gênese dos lugares. Para além dos elementos visíveis e apreendidos da paisagem, Berque ressalta o papel das memórias e recordações associadas à paisagem, considerando as relações de comportamento das pessoas com os lugares, “mostrando que os laços que aí se estabelecem, entre lembranças do sujeito e as coisas que o cercam, tornam impossível a neutralidade dos territórios humanos compreendidos como paisagem” (Berque apud Veras, 2014, p.74).

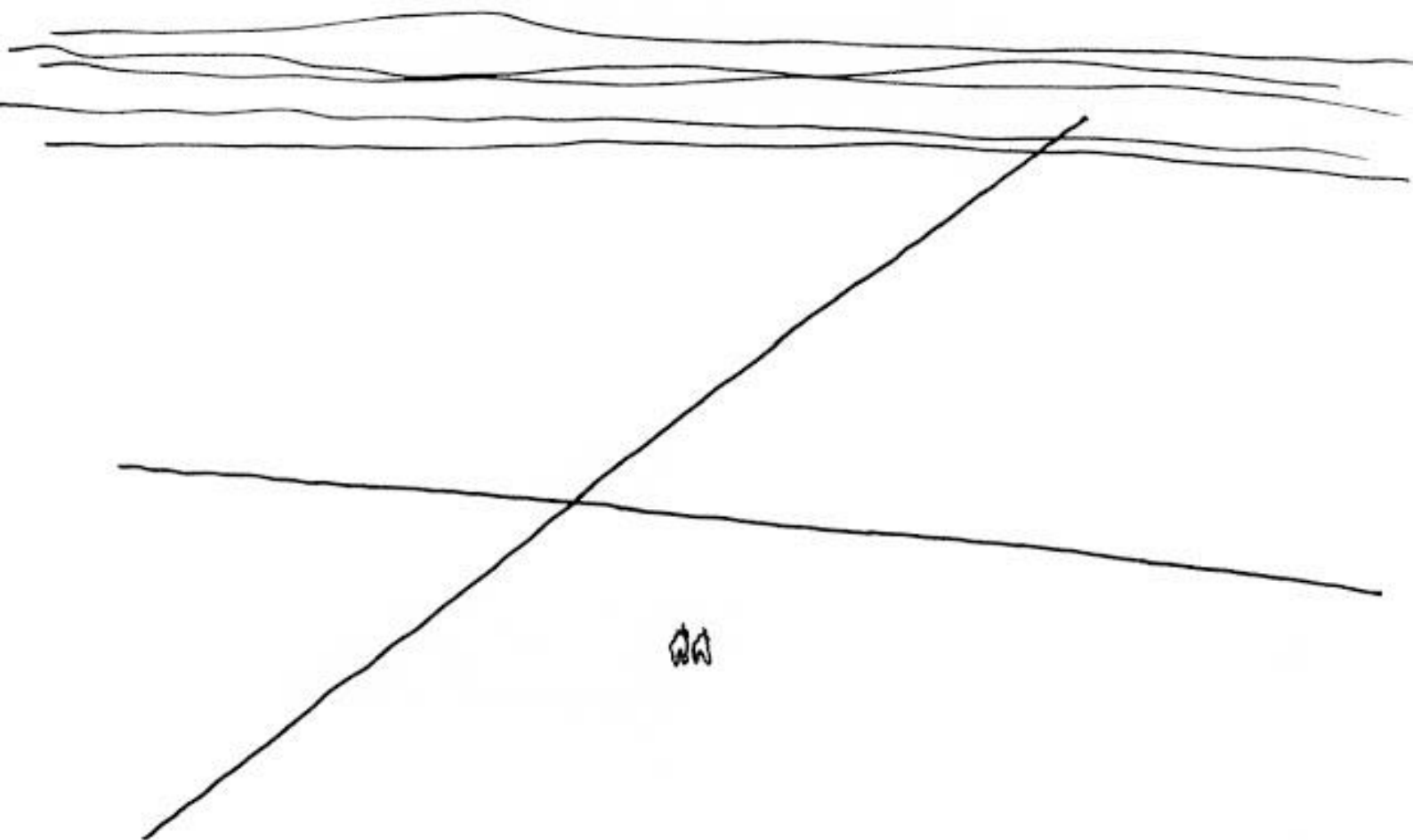
A professora brasileira Maria Angela Faggin Leite também discorre sobre as formas materiais e imateriais que compõem a paisagem. “A paisagem é composta por formas visíveis, duráveis que lhe conferem certa estabilidade temporal e pela trama parcialmente invisível da estrutura social”, defende Leite (2006, p.82). Para ela, fatores naturais e construídos que caracterizam uma paisagem podem ser mapeados através da identificação dos valores e dos processos de organização física do território, bem como dos processos de transformação econômica-produtiva.

Compreendendo os objetos culturais como suportes materiais da memória social, a paisagem se circunscribe numa determinada delimitação territorial, sendo composta por lugares particularizados por diferentes memórias e apropriações, expressas e impressas em marcas materiais e imateriais. Conforme Veras (2014, p.78-79), “não só as marcas, como força de uma forma que se manifesta visualmente e se impõem, mas também as que se perdem invisíveis, pelas histórias de vida do cotidiano, que trazem o sentido de paisagem como lugar apropriado”.

Da imagem “*in visu*” à realidade “*in situ*”, da percepção à intervenção paisagística, da subjetividade ao projeto, a paisagem é dinâmica, embora consideremos que o tempo vá consolidando as experiências e fixando momentaneamente as coisas nos lugares, como no instante único de uma fotografia. A paisagem pode ser compreendida como um processo e não como um produto, sendo objeto de re-significado e memória, portanto, a paisagem é projetual e inconclusa. Analogamente, é preciso rememorar e costurar as histórias documentadas, em fotos e filmes, durante o processo de edição e montagem, conectando a paisagem recortada, retratada, reconhecida e ressignificada.

De fato, a capacidade de imaginar, implementar e sintetizar está presente cotidianamente no campo da arquitetura e urbanismo enquanto arte de compor espaços, entretanto, carece investigar como registramos o que nos interessa como paisagem e patrimônio. Nesse sentido, cabe considerar as experiências de percepção, projeção e/ou imaginação (*in visu*, como espectadores na paisagem) relacionadas às experiências de uso, apropriação e/ou intervenção (*in situ*, como atores na paisagem) que são integradas numa dupla artealização, através de um processo de síntese que resultaria num senso da paisagem como composição.

ATO I – Paisagens imaginadas: artealização *in visu* ou dos espectadores



Representação de Brasília sintetizada no traço de Oscar Niemeyer. Fonte: QUEIROZ, 2020.

1. Paisagens brasileiras: entre paraíso, inferno e patrimônio

*Sertão, canoa das populações ribeirinhas / Que vivem dos frutos da mata / E
que não podem, a floresta, ver destruída / Não venha o fogo queimar / Nem
trator correr, arrastar / Pra que a vida queira pulsar e correr
(Sertão das águas, canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)*

Este capítulo destaca as paisagens imaginadas e as persistências do motivo edênico, antropofágico e interiorano no processo de invenção da paisagem brasileira, primeiramente pelos colonizadores portugueses e posteriormente pelos modernistas, como espectadores da paisagem. Partimos das principais viagens de “descoberta” do Brasil de modo a ressaltar três visões – paradisíaca, infernal e patrimonial – a partir das análises do historiador e sociólogo brasileiro Sérgio Buarque de Holanda (1996), da arquiteta e urbanista brasileira Fernanda Moraes (2005; 2006), do cientista político e historiador brasileiro José Murilo de Carvalho (1998), da historiadora brasileira Sandra Pesavento (1992; 2020) e do historiador brasileiro Nicolau Sevcenko (1996).

Primeiramente, cabe examinar as persistências do motivo edênico entre paraíso, inferno e patrimônio, de modo a ressaltar duas visões opostas e complementares sobre a natureza brasileira: ora compreendida como recurso pelo colonizador, mesmo antes da chegada e o anúncio de “terra à vista” pela esquadra de Pedro Álvares Cabral; ora entendida como herança, especialmente através da patrimonialização “até onde a vista alcança” pelo grupo de artistas e intelectuais modernos que iriam atuar no IPHAN. Posteriormente, cabe destacar as insistências do motivo antropofágico entre natureza, cultura e paisagem, de modo a ressaltar um conjunto de binômios: entre nativos e endêmicos, entre autóctones e alóctones, entre o selvagem e o civilizado, entre o ambiente rural e o urbano.

1.1. A invenção da paisagem e a perspectiva dos colonizadores no Brasil

O mito edênico origina-se nas terras da antiga Babilônia, paralelamente ao mito dos jardins suspensos existentes numa terra inóspita para a agricultura, sendo disseminado na tradição cristã em que “a promessa de um lugar de vida melhor é representada pela imagem de um jardim arborizado, rico em frutos e em águas: é o Éden, ou Paraíso”, explica o arquiteto italiano Franco Panzini (2013, p. 59-60).

Já no século XV e XVI, na chamada era dos descobrimentos ou das grandes navegações, as representações do mundo tropical, naturalizadas ou idealizadas por pintores, gravuristas e cartógrafos, associadas às narrativas ficcionais que se confundiam com descrições realistas, contribuíram para compor uma visão paradisíaca no imaginário do colonizador

européu sobre o continente americano, sobretudo em relação às regiões tropicais ao sul da linha do Equador, objeto de colonização portuguesa e espanhola.

O mundo tropical – com suas exuberâncias que não conhecem os rigores do inverno, com sua fauna e flora exóticas e homens e mulheres desnudos como Adão e Eva – realimentou de novas imagens as tradições medievais do paraíso terrestre que, convencionalmente situado nas terras do oriente, ressurgiu no imaginário do mundo ocidental dos primeiros tempos das descobertas, fazendo proliferarem, nos mapas, elementos de paisagens paradisíacas. (MORAES, 2005, p. 167-168)

Desde o início da colonização da América, a persistência do motivo edênico no imaginário brasileiro contribuiu para reafirmar a visão do país como natureza, conforme Holanda (1996) e Carvalho (1998). Tal visão foi legitimada em relatos e representações cartográficas e pictóricas que enaltecem as belezas naturais e intocadas, o clima, a fertilidade do solo, as riquezas minerais, a grandeza do território e a ausência de grandes calamidades ou flagelos naturais como secas, terremotos, tufões e epidemias. O livro “História da América Portuguesa” de Rocha Pita, publicado em 1730 como a primeira história do Brasil escrita por um brasileiro, registra o tom edênico ao apontar o país como paraíso:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são mais benignas e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil Terreal Paraíso descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios; domina salutífero clima; influem benignos astros e respiram auras suavíssimas, que o fazem fértil e povoado de inumeráveis habitantes. (ROCHA PITA apud CARVALHO, 1998, p. 2)

A ideia do Brasil como paraíso terreal descrita por Rocha Pitta reafirma a visão paradisíaca do imaginário do colonizador europeu registrada nas descrições contidas na Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal em 1500. A qualidade da água e abundância de vegetais é um dos aspectos registrados por Caminha (apud Pereira, 1999): “andamos por aí vendo a ribeira, a qual é de água muito boa. Ao longo dela há muitas palmas, não mui altas, em que há muito bons palmitos. Colhemos e comemos deles muitos”. A beleza da terra é ressaltada em passagens descritivas pelo escrivão português, tais como nesta: “Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras [falésias], delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã é muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é tudo praia-palma, muito chã e muito formosa” (Caminha apud Pereira, 1999). A Carta registra notas descritivas sobre riquezas minerais e aspectos da natureza local, com notas sobre a qualidade da terra, da água e do ar, além de apontamentos sobre os povos nativos:

Não pudemos saber até agora que nela haja ouro, nem prata, nem nenhuma coisa de metal, nem de ferro, nem lho vimos. Porém, a terra em si é de muito bons ares, frios e temperados, como os de Entre Douro e Minho, porque, neste tempo de agora, assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas, infundas. E de tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém, o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente. Esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza nela deve lançar. (CAMINHA apud PEREIRA, 1999, p. 58).

A imagem do índio nativo como inocente, gentil, saudável e bom selvagem é destacada na Carta de Caminha: “E, pois, Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa” (Caminha apud Pereira, 1999, p. 54). Na realização da Primeira Missa no Brasil, conforme relatado na carta, os indígenas nativos admiraram a cerimônia em silêncio e ao final festejaram com cânticos e danças alegres. O uso da expressão teatral e musical por parte dos missionários foi conveniente como instrumento de evangelização e difusão da palavra cristã na América.

Com efeito, a mensagem religiosa e civilizatória imposta pelos colonizadores foi sustentada através de diferentes manifestações artísticas e diversas obras empreendidas no território brasileiro, de modo a artealizar uma paisagem *in visu* e *in situ*. Nesse sentido, cabe ressaltar o debate sobre o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro, conforme abordagem de Pesavento (2020) que examina o Brasil retratado na pintura paisagística holandesa pela comitiva do Príncipe Maurício de Nassau no nordeste brasileiro.

No século XVII, o Príncipe Maurício de Nassau Von Siegen, da casa de Orange, trouxe para o nordeste brasileiro uma comitiva de sábios e artistas, composta por geógrafos, engenheiros, arquitetos, pintores, humanistas. Uma vida cultural intensa se organizou em torno do príncipe e sua corte, como uma espécie de transposição da Europa para o meio tropical da Nova Holanda. (PESAVENTO, 2020, p. 03)

Além do olhar do colonizador português, Pesavento (2020, p. 03) examina que “este Brasil do século XVII foi objeto do olhar de um outro, o holandês invasor e dominante, mas também sensível à nova terra, que dela compôs uma tradução imaginária, compondo uma paisagem”. Trata-se de um retrato paisagístico do Brasil, artealizado por Nassau e sua comitiva durante o período da colonização holandesa, de 1637 até 1644, sobretudo a partir da obra de pintores, gravuristas e cartógrafos, tais como Frans Post, Gillis Peters, Zacharias Wagener, Georg Macgraf e Albert Eckhout, entre outros. Para tanto, foi fundamental a participação de artistas como Frans Post:

Irmão do arquiteto Piet Post, responsável pelo urbanismo da Cidade Maurícia, Frans Post é considerado o inventor da paisagem no Brasil. (...) ele foi tanto um pintor

naturalista, de observação direta do meio, a produzir telas com caráter informativo, quanto que reconstruiu o mundo pitoresco e exótico com que se deparou. (PESAVENTO, 2020, p. 07-08)

O quadro “Vista do Recife e do seu porto” (Figura 1) de autoria do pintor Gillis Peters, retrata as contribuições de Nassau na chamada “Cidade Maurícia”, erguida no território sul-americano pelos holandeses e situada no atual centro histórico da cidade do Recife:

Criou na nova cidade um jardim zoológico, um observatório astronômico, um horto botânico, além de arborizar as ruas e praças. Uma cidade inusitada, uma utopia e um sonho a concretizar-se em terras americanas, uma cidade absolutamente diferente nos quadros do Brasil colonial, a sugerir o que se poderia esperar da Nova Holanda no futuro (PESAVENTO, 2020, p. 07).

Para Pesavento (2020, p. 03), a comitiva de Nassau reflete uma visão paisagística compatível com o desejo do príncipe “de registrar os feitos dos holandeses no mundo e de os divulgar junto às cortes européias”.

Figura 1 - Pintura “Vista do Recife e do seu porto” por Gillis Peters.



Óleo sobre tela, 49,5 x 84,5cm, 1937, Coleção Gilberto Daccache, São Paulo. Fonte: Pesavento, 2020. p. 5.

Na prática, o colonizador holandês artealiza *in situ* a Nova Holanda concretizada na implantação da Cidade Maurícia e, paralelamente, artealiza *in visu* um Brasil holandês

através da pintura, sobretudo ao registrar o arruinamento da cidade portuguesa de Olinda em contraponto ao desenvolvimento da cidade holandesa no Recife.

Recife é o elemento urbano central da paisagem para afirmar a glória de um empreendimento ousado nos trópicos. Resultado do crescimento de um modesto burgo portuário, ocupado pelos holandeses após a destruição de Olinda, Recife é centro de uma atividade febril, é progresso, é vida urbana que atesta o sucesso de uma dominação no tempo do presente. (PESAVENTO, 2020, p. 06)

Pesavento (2002) traz contribuições relevantes ao examinar representações citadinas e rurais, mas também dos povos nativos, como no caso das pinturas de Albert Eckhout: Índio Tupinambá (1643) e Mulher Tupinambá (1641), Homem Tapuia (1643), Mulher Tapuia (1643), Negra (1641), Negro (1641), O mulato (1641) e A Mameluca (1641).

As figuras de Albert Eckhout seguem o esquema formal de representação do retrato, com a personagem central em primeiro plano e a paisagem ao fundo. Entretanto, entendemos que podemos lê-las como uma paisagem social, onde as figuras se situam como atores desta paisagem, cercadas de elementos simbólicos e que se integram de forma significativa à paisagem do fundo, em composição de significados. (PESAVENTO, 2020, p. 20)

Nas diferentes representações da paisagem social e nativa do Brasil, seja pelo colonizador português ou holandês, nos parece que o mito edênico persiste. A visão da natureza como recurso, a ser explorado e mercantilizado, continua sobreposta à cultura. Ademais, na prática, a única consagração cultural possível seria aquela que enalte as elites religiosas e institucionais dos povos colonizadores.

De fato, a perspectiva paisagística holandesa difere da portuguesa e parece haver um desejo de superar a visão edênica, mas também de deixar a marca identitária do colonizador. “Diante do espetáculo da natureza, Nassau quis transplantar uma cultura”, explica Pesavento (2020, p. 12). Ao examinar o quadro “Mocambos” de Frans Post, a autora destaca:

Nesta paisagem rural e também edênica, espécie de paraíso perdido, que leva a sonhar, uma positividade se descortina. O país tropical tem recantos, no interior, ainda intocados, primitivos, distantes da civilização. A chave da leitura parece apontar para o fato de que, no Nordeste holandês, a natureza é maior do que a cultura, indo ao encontro das velhas lendas. (PESAVENTO, 2020, p. 12)

Sevcenko (1996) considera duas formas de percepção dos europeus no processo de colonização: 1) a percepção sensual ou sensorial da paisagem a partir da projeção ou

impulso desejante; 2) a prática agressiva da intervenção predatória do desbravador. Por um lado, “o desejo pelo desconhecido, a vontade de conquistar, de penetrar naquilo que é virgem e indevassável, intocado” realizado por uma gente que constrói a paisagem, pois:

(...) vê nessa paisagem a fonte de um ato de adoração e a projeção de um ato de desejo. A paisagem é a coisa amada, e é por isso que pintam ou produzem imagens, ilustrações, ou então escrevem, fazem poesia a respeito da natureza assim transfigurada em objeto do desejo. (SEVCENKO, 1996, p. 110)

Por outro lado, a intervenção violenta no ato de desbravar e colonizar, ou seja:

(...) a prática propriamente agressiva do ato ou da intervenção colonizadora, e que implica no contato direto, físico, com esse meio – em função da extração daquilo que se veio buscar pelo ato da colonização: o vegetal tropical ou o minério. E, nesse sentido, o que o colonizador tem diante de si não é mais paisagem, o que ele tem diante de si é a mata ou o sertão bravo. (...). Desbravar, romper aquela virgindade nativa, e agressivamente impor o seu controle e o seu domínio sobre a natureza. Natureza que, por sua vez, aparece aqui como o inimigo a ser vencido e a ser espoliado. (SEVCENKO, 1996, p. 110-111)

O desejo de dominar a natureza é expresso na prática exploratória dos vegetais e minerais, mas também incide sobre os povos originários, indígenas e negros escravizados compreendidos como parte dessa natureza hostil e selvagem, a ser desbravada, violentada, civilizada, domesticada e subordinada à gana dos colonizadores europeus. Com efeito, a visão eurocêntrica dos colonizadores buscou deslegitimar a cultura dos povos indígenas e dizimar os nativos através da violência de seus corpos e subjetividades.

“Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades”, anota o ambientalista, filósofo e líder indígena Ailton Krenak (2020, p.32). É neste ponto, na visão destrutiva, depreciativa e exploratória sobre os povos originários do território brasileiro, entendidos como elemento integrante da natureza local, que os colonizadores europeus consolidam uma paisagem compatível com o desejo de transladar referências de sua terra natal e de seus ideais de colonização, notadamente, ao reafirmar seu poder e domínio em relação aos grupos indígenas nativos através da escravidão, da imposição de crenças religiosas e da dizimação biológica.

Num segundo momento, a visão de paraíso é desestimulada pelo colonizador português, sobretudo a partir dos relatos e das representações pictóricas dos rituais antropofágicos (Figura 2) praticado por várias tribos indígenas e que causou horror aos europeus. A representação escrita e iconográfica de costumes como antropofagia, poligamia, infanticídio,

feiticeira, etc. eram compreendidos como práticas da barbárie dos indígenas e reforçavam uma visão infernal do Brasil no imaginário europeu.

Figura 2 - Gravura de um ritual antropofágico.



“Preparo da carne humana em episódio canibal” de Theodore de Bry (1592). Fonte:

<https://www.meisterdrucke.pt/>.

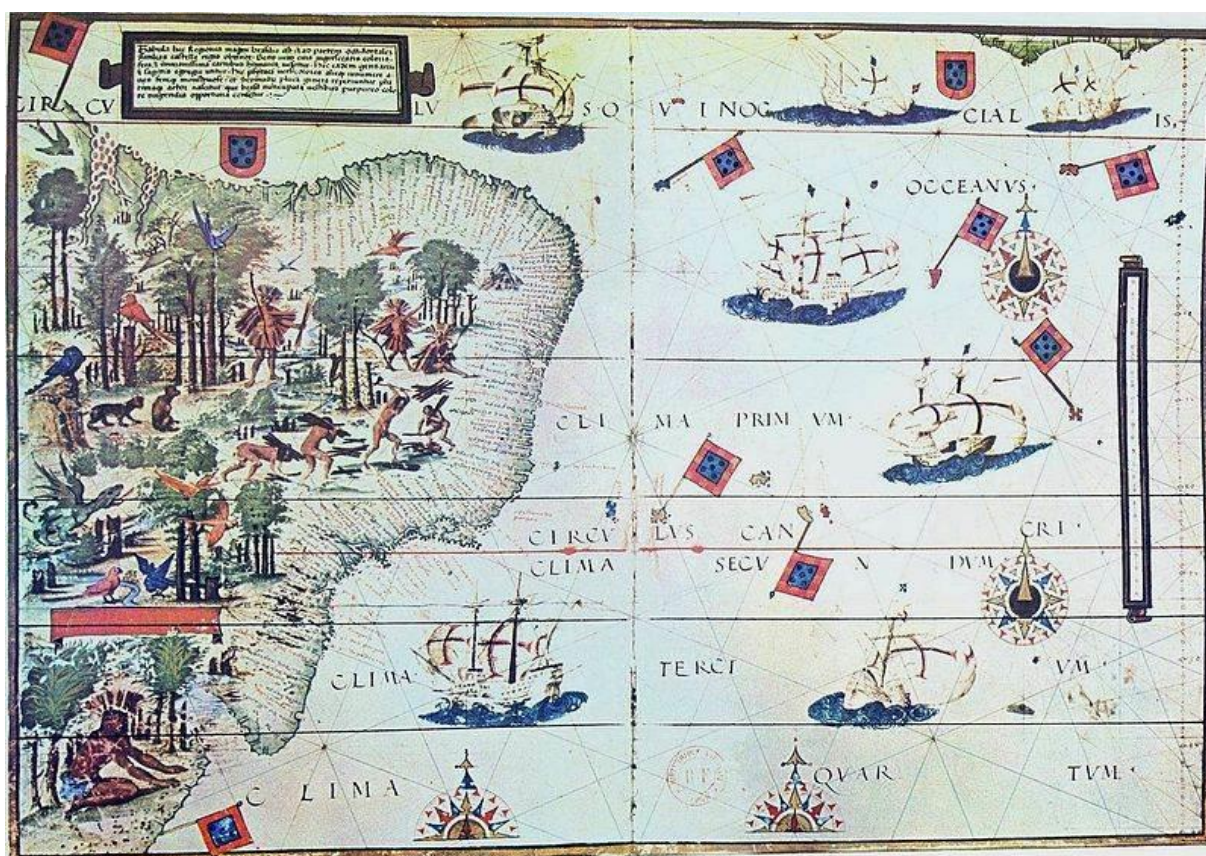
A descrição em imagens e textos sobre os rituais de comer carne humana era um ato abominável e cumpriam a função de apavorar outros conquistadores europeus que também cobiçavam em explorar colônias no Novo Mundo, para além da hegemonia portuguesa e espanhola assegurada pelo Tratado de Tordesilhas. A legenda do mapa “Terra Brasilis” (Figura 3) de autoria do cartógrafo português Lopo Homem, auxiliado por Pedro e Jorge Reinel, indica o tom do discurso registrado na cartografia portuguesa do século XVI, transcrito abaixo:

Esta carta é da região do grande Brasil e do lado ocidental alcança as Antilhas do Rei de Castela. Quanto à sua gente, é de cor um tanto escuro. Selvagem e crudelíssima, alimenta-se de carne humana. Este mesmo povo emprega, de modo notável, o arco e as setas. Aqui [há] papagaios multicores e outras inúmeras aves e

feras monstruosas. E encontram-se muitos gêneros de macacos e nasce em grande quantidade a árvore que, chamada brasil, é considerada conveniente para tingir o vestuário com a cor púrpura. (DORIGO, 2005, p. 69)

A imagem de selvageria e crueldade associada aos nativos da terra *Brasilis* contribuiu para legitimar as ações de desbravamento no vasto território brasileiro, onde seriam adotados vários métodos para impor o poder civilizatório dos colonizadores portugueses, sobretudo através da escravidão, da catequização ou da dizimação dos povos indígenas.

Figura 3 - Mapa "Terra Brasilis" (1519).



Fonte: Tesouro dos Mapas, 2000.

Paralela à visão paradisíaca, a exploração de recursos naturais, minerais e vegetais impulsionou a expansão europeia ao sul da zona tropical da América Latina, marcada por uma intervenção agressiva, conforme ressalta Sevckenko (1996, p. 110): “a prática da ocupação e colonização do solo brasileiro foi fundamentalmente predatória, destrutiva e que não só modificou, mas, no limite, extinguiu a natureza original e a transformou em ruína”. Assim, numa perspectiva menos romantizada destaca-se a visão infernal.

Em paralelo à constatação histórica constituiu-se, também ao longo dos séculos, toda uma atração utópica formada por aqueles que buscaram por esses rincões o paraíso terrenal perdido ou que enxergaram na virgindade do novo território o *locus*

ideal para a implantação de uma civilização sem a presença do pecado. Trata-se, como se vê, de duas visões antagônicas que compartilham da mesma raiz histórica: a conquista europeia dos novos territórios no além-mar. (GUERRA, 2017, p. 220)

A grandiosidade do território brasileiro, as disputas e negociações com as diferentes etnias indígenas nativas e os obstáculos impostos pela natureza tropical interpôs aos colonizadores uma série de desafios infernais ao longo do processo de interiorização e ocupação dos sertões. Sevcenko (1996) analisa o processo de colonização sob o comando de duas cores fundamentais - o vermelho do fogo e o verde da mata - ressaltando a transição da natureza brasileira de paraíso à carcaça.

(...) a melhor paisagem do ponto de vista de quem está na posição do colonizador – que já não tem mais nenhum contato com a Europa e não tem outra alternativa senão marchar para diante – é a paisagem ausente, é a eliminação completa daquele verde. Porque o verde é o perigo, a possibilidade iminente de sua extinção física. (SEVCENKO, 1996, p. 111)

A guerra à natureza é contra o selvagem, a barbárie e o não-civilizado, onde a colonização e a urbanização estavam associadas ao progresso e à civilidade. Carvalho (1998, p. 17) destaca a avaliação do filósofo alemão Hegel que achava que a América, principalmente a do Sul, estava condenada a ser prisioneira da natureza e a nunca se elevar à condição de história. Já o poeta irlandês Thomas Moore, que visitou a América no início do século XIX, rejeita a visão negativa da natureza americana, mas persiste no pessimismo quanto à população: “à grandiosidade natural correspondia uma população selvagem, fraca, repugnante, idiota” (Gerbi, 1996 apud Carvalho, 1998).

No Brasil, essa visão pessimista do povo brasileiro encontra eco no discurso de Paulo Prado, empresário, produtor de café e organizador da Semana de Arte Moderna de 1922, notadamente na primeira sentença do seu livro “Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira”, lançado em 1928: “Numa terra radiosa, vive um povo triste”, marcado pela luxúria e cobiça (Prado, 1928, p. 10). Sevcenko (1996, p. 119) examina o livro de Paulo Prado e realça que “todo um capítulo é dedicado à paisagem, onde identifica que não há outro destino para a paisagem no Brasil que não seja o de desaparecer, e que essa é a condição da construção da modernidade no país e não outra”.

O conflito entre a natureza primordial e a civilização humana ocorrendo no cenário americano, em especial na sua parte meridional, foi uma impressão que se constituiu ao longo de todo o período colonial, cristalizando-se na segunda metade do século XIX e início do XX, em verdade histórica, pedra de toque de um sem número de explicações sobre a constituição das sociedades sul-americanas, com maior destaque para a brasileira. As dificuldades de instalação de uma sociedade

aos moldes europeus impostas pelos territórios virgens, inóspitos e agressivos constituiriam, segundo tal visão de mundo, o grande desafio civilizacional a ser suplantado. (GUERRA, 2017, p. 219)

Na contramão da violência destrutiva da natureza brasileira, a partir das décadas de 1920 e 1930, um grupo de intelectuais do movimento moderno engaja-se em defesa da preservação e resguardo de obras monumentais, incluindo a patrimonialização de uma coleção de bens naturais e paisagísticos – conforme abordaremos mais adiante no capítulo 2 que examina a invenção da paisagem e a perspectiva dos modernistas no Brasil.

Num primeiro momento destacamos o papel dos colonizadores europeus no processo de invenção da paisagem no Brasil. As transformações do território brasileiro, de natureza à paisagem, foram fortemente marcadas pela visão ideológica, discursiva e imagética dos colonizadores europeus que pendulou entre duas perspectivas – ora paradisíaca, ora infernal. A persistência do mito edênico reforçou a visão de um país tropical, abençoado, belo e imenso, cujas riquezas naturais ainda não foram devidamente conhecidas e exploradas.

De fato, o imaginário edênico sobre o continente sul-americano e a narrativa histórica dos colonizadores europeus contribuíram para difundir a imagem de um país com uma extensa área carente de civilização, um interior desprovido de riquezas culturais e uma natureza bela, intocada e selvagem a ser cortejada, desvirginada e dominada. A compreensão da natureza como recurso mercadológico e fonte inesgotável de matéria-prima resiste, notadamente, até os dias atuais e esteve presente ao longo de todo processo de ocupação, urbanização e interiorização do território brasileiro.

Nos próximos tópicos abordamos os principais aspectos da artealização paisagística dos colonizadores portugueses nas cidades setecentistas em Minas Gerais. Primeiramente, no item “do mar ao sertão das gerais”, destacamos o papel de intercâmbios culturais significativos entre indígenas, bandeirantes e portugueses na conformação de percursos ao longo do processo de ocupação do território brasileiro. Em seguida, no item “Do sertão ao mar de minas” examinamos os principais traços identitários da colonização portuguesa em Minas Gerais, de modo a ressaltar aspectos característicos do urbanismo luso-brasileiro na formação das cidades setecentistas mineiras.

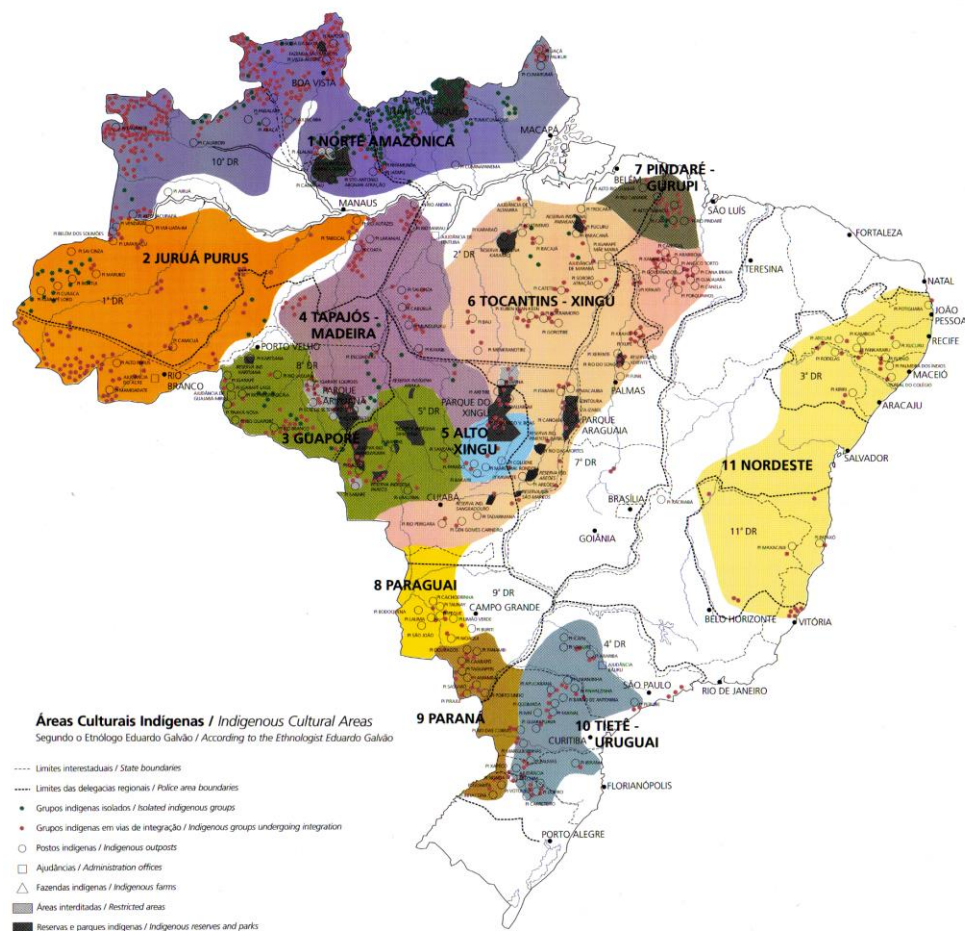
1.2. Do mar ao sertão das gerais: navegar é preciso

Do mar ao sertão das gerais, são pelos caminhos da água que se conformam as primeiras trilhas rurais e urbanas no Brasil, entre os povos nativos como grandes conhecedores do

território e os colonizadores portugueses como exímios navegadores e exploradores de riquezas. É possível assinalar intercâmbios de conhecimento entre indígenas e portugueses no processo de interiorização do território brasileiro e formação de núcleos urbanos marcados por caminhos-tronco. Primeiro, em relação aos indígenas, destacamos diversas ilustrações que retratam a lógica de organização espacial das comunidades nativas e que refletem os tipos de usos, ocupações, atividades e manifestações culturais nas aldeias dos diferentes grupos indígenas existentes no Brasil, dentre os quais destacamos: Bororo, Timbira, Xavante, Yawalapiti, Wajãpi, Karajá e Yanomami. Posteriormente, em relação aos colonizadores, examinamos que os percursos eram definidos em função do caminho dos cursos d'água e da cordialidade ao relevo natural, sobretudo para ressaltar os principais edifícios nas cotas de maior elevação do sítio, a fim de garantir o domínio visual do território e demarcar, urbanisticamente, a hierarquia dos poderes religiosos e institucionais.

Na catalogação das Áreas Culturais Indígenas realizada pelo etnólogo Eduardo Galvão observamos a distribuição dos diferentes grupos indígenas no território brasileiro.

Figura 4 - Áreas Culturais Indígenas catalogadas por Eduardo Galvão.



Fonte: Eduardo Galvão.

Os mapeamentos etnográficos dos povos nativos possibilitam examinar a forma de ocupação do território, a organização espacial das aldeias, a distribuição das construções e a singularidade arquitetônica das ocas, sobretudo quanto aos sistemas, materiais e detalhes construtivos, notadamente condicionados aos materiais naturais locais. As imagens de cerimônias religiosas, festas, lutas, danças e rituais de antropofagia foram relatadas e retratadas por diferentes escritores e artistas europeus, a partir de cronistas e viajantes, dos quais destacamos os primeiros registros sobre a organização das aldeias e sua arquitetura.

Alguns estudos do campo da antropologia, sociologia e história dos grupos indígenas do Brasil examinam as características das visões cosmológicas dos povos originários refletidas na expressão arquitetônica e urbanística de diferentes etnias. Das heranças indígenas pode-se destacar que diversas etnias apresentam uma estrutura urbana condicionada aos percursos hidrográficos, pois as aldeias se organizavam em torno dos cursos d'água em função das atividades de pesca, caça e práticas de rituais junto aos rios.

Os primeiros registros partiram de relatos de cronistas e viajantes, incluindo a publicação do viajante alemão Hans Staden que fez duas viagens ao Brasil entre 1547 até 1554, e foi capturado por índios Tupinambás em 1554 no litoral de São Paulo. Na obra “Hans Staden, suas viagens e cativeiro entre os índios do Brasil”, o viajante alemão descreve as características da moradia dos Tupinambás:

Essas cabanas têm aproximadamente duas braças de altura, são redondas como uma abóbada de porão, no topo, e cobertas com uma espessa camada de folhas de palmeira para que não chova dentro. No interior, não são subdivididas por paredes. Ninguém tem quarto próprio; no entanto, cada núcleo, marido e mulher, dispõe de um espaço de doze pés no sentido longitudinal. (STADEN, 2011, p.136)

A partir de relatos, muitos artistas elaboraram representações pictóricas que contribuíram para construir um imaginário europeu sobre o território brasileiro e os povos nativos. O gravador flamengo Theodore De Bry se destacou por suas gravuras em metal, publicadas na série *Grands Voyages* em 1590 e que foram reeditadas em obras de Hans Staden, Jean de Léry, André Thevet e Bartolomeu de Las Casas.

Outras imagens, gravuras e aquarelas sobre a fauna, a flora e as tradições culturais dos povos indígenas foram publicadas em 1821 na obra “Voyage au Brésil” do naturalista e etnólogo Maximilian Von Wied Neuwied, produzidas na viagem realizada entre 1815 e 1817 ao Brasil, em que percorreu os atuais estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia.

Os tipos de habitação indígena foram objeto de ilustração pelo pintor e desenhista francês Jean Baptiste Debret na obra “Voyage Pittoresque et historique au Brésil”, publicada em Paris durante os anos 1834 a 1839, em 26 fascículos que foram agrupados em três volumes. Na obra de Debret, o primeiro volume dedica-se aos índios e à natureza, o segundo registra o cotidiano dos brancos e dos negros escravizados, e o terceiro ilustra a corte e as elites, com cenas do cotidiano, festas e tradições populares.

Na gravura “O prisioneiro no meio da aldeia indígena” de 1562, Theodore de Bry retrata a cena de um ritual Tupinambá e ilustra a organização espacial da aldeia, com paliçadas e casas ao redor de um pátio central.

Figura 5 - Gravura de um ritual no pátio central de uma aldeia Tupinambá.



“O prisioneiro no meio da aldeia indígena” de Theodore de Bry, em 1562. Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>.

No caso das aldeias Bororo observamos uma disposição regular, em formato circular, com casas equidistantes do centro e entre elas (Figura 6). As casas dos homens são dispostas no centro e o espaço doméstico das mulheres na periferia, sendo que cada casa abriga de duas a três famílias nucleares.

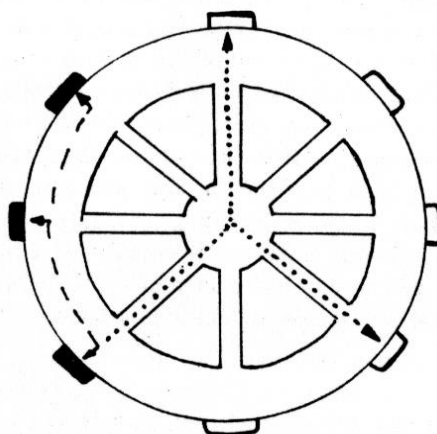
Figura 6 - Vista aérea de uma aldeia Bororo.



Foto: Instituto Socioambiental. Fonte: www.socioambiental.org.

Nas aldeias Timbira também encontramos uma organização espacial distribuída em uma forma circular, com 300 metros de diâmetro em que se distribuem cerca de trinta casas. As ruas apresentam um esquema de circulação de percursos circulares e radiais (Figura 8). O pátio central é destinado a reuniões e decisões coletivas, tomadas pelos homens, enquanto o espaço doméstico das mulheres se distribui na periferia. No Memorial do Serrado em Goiânia existe uma réplica de uma aldeia Timbira com exemplo do esquema de circulação.

Figura 7 - Esquema de circulação em aldeia Timbira.



Esquema de circulação.

Fonte: www.ucg.br

As aldeias dos Krahó, povo da família lingüística jê, no estado do Tocantins, seguem o ideal Timbira de disposição das casas ao longo de uma larga via circular, cada qual ligada por um caminho radial ao pátio central.

Figura 8 - Disposição Timbira das aldeias dos Krahó (TO).



Foto: Vincent Carelli, 1983. Fonte: https://img.socioambiental.org/v/publico/institucional/habi_kraho.jpg.html.

O povo Xavante ocupa uma porção das terras referentes aos limites dos atuais estados do Mato Grosso e do Goiás, no centro-oeste. Os Xavante (Figura 9) se tornaram famosos no Brasil no final da década de 1940, com a campanha empreendida pelo Estado Novo para divulgar sua “Marcha para o Oeste” e o trabalho do Serviço de Proteção aos Índios – SPI para estabelecer relações pacíficas e contatos com missionários católicos e protestantes.

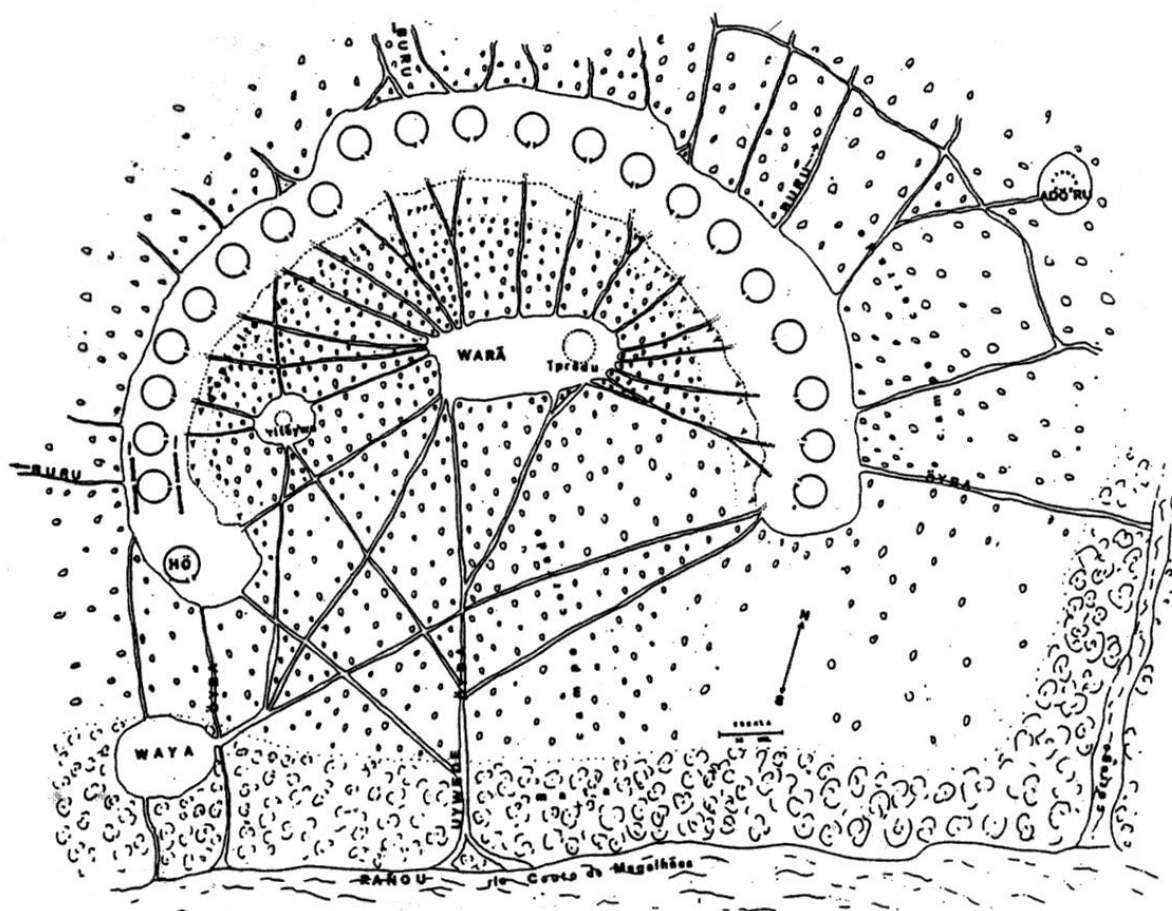
Figura 9 – Fotografia do ritual do povo Xavante no centro da aldeia.



Da-ño're: performance coletiva de canto e dança. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>

As aldeias do povo Xavante são em formato de arco de círculo voltado para o rio, com a presença de um eixo principal (Figura 10). O centro da aldeia era destinado às atividades da vida social e das decisões, tomadas pelos homens, sendo entrecortado por uma rede de caminhos com códigos de uso. As casas Xavante para abrigar familiares nucleares são em formato circular e distribuídas de forma alinhada, ao redor do arco de círculo. Somente as casas dos solteiros são locadas de forma desalinhada em relação à aldeia. Também erguiam casas de expedição para caça e coleta, construídas nos acampamentos para servir de abrigo temporário.

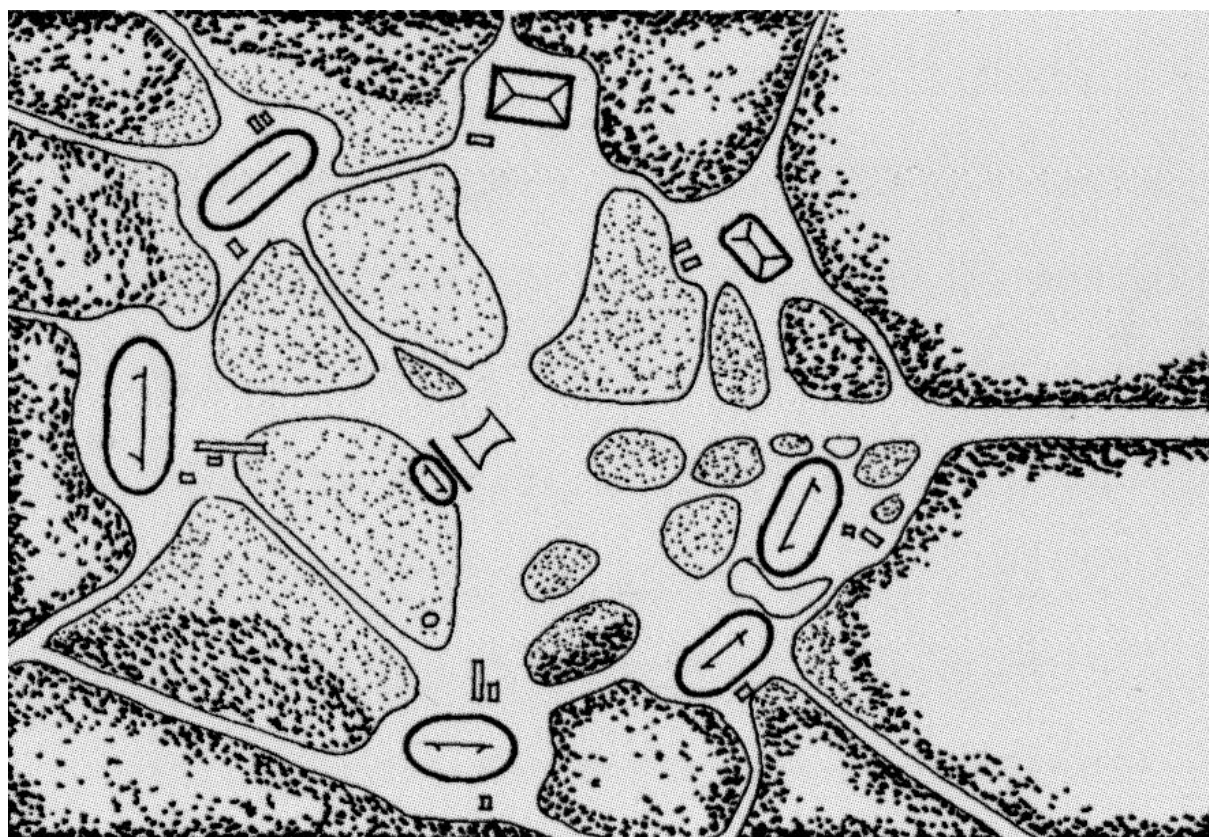
Figura 10 - Aldeia Xavante de Parawadzáradze, em 1953.



Fonte: NOVAES, 1983.

A aldeia do povo Yawalapiti, situado no Alto Xingu, apresenta uma organização espacial de geometria irregular, com distribuição da casa dos homens no centro e casas com dimensões e formas variadas (Figura 11). Este grupo indígena caracteriza-se por uma lógica de acesso único à aldeia e uma hierarquia de circulação para os caminhos internos, com códigos para uso dos espaços classificados em áreas públicas e privadas (Figura 12) e códigos para percursos de acesso distintos para pessoas do sexo masculino e feminino (Figura 13).

Figura 11 - Aldeia Yawalapiti.

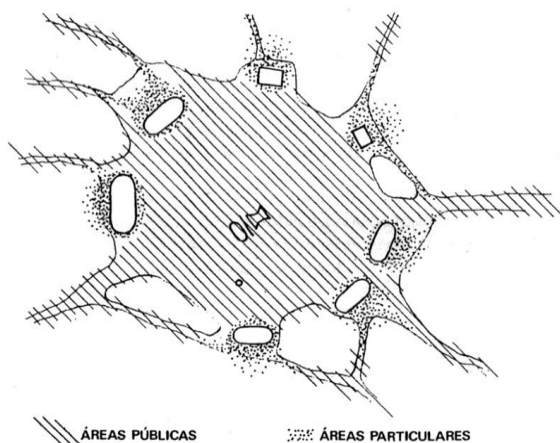


Aldeia Yawalapiti.

Fonte: NOVAES, 1983.

Figura 12 - Uso de espaços: público-privado.

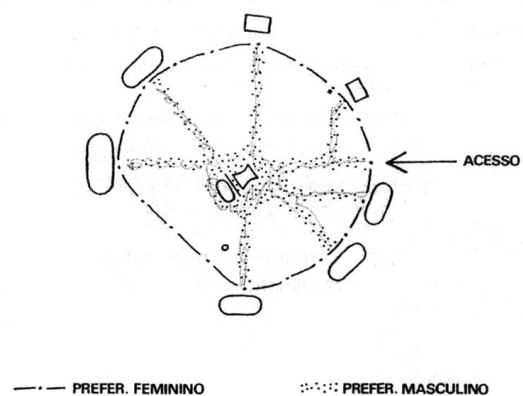
Áreas e caminhos públicos e particulares na aldeia Yawalapiti.



Fonte: NOVAES, 1983.

Figura 13 - Uso de espaços: masculino-feminino.

Áreas e caminhos masculinos e femininos na aldeia Yawalapiti.



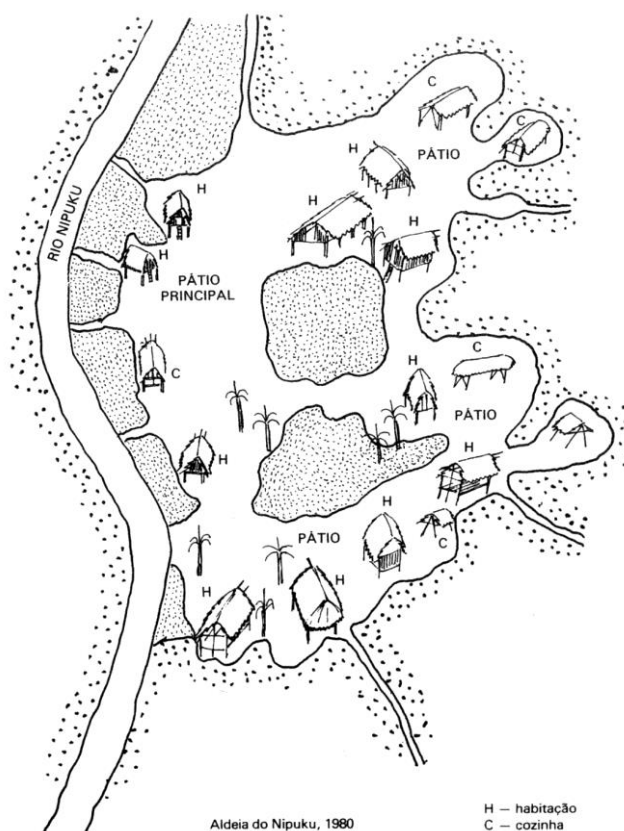
Fonte: NOVAES, 1983.

O povo Wajãpi é o único grupo de língua tupi na região de fronteira entre o Brasil com a Guiana Francesa e o Suriname. A terra indígena Wajãpi apresenta organização espacial dispersa, com pequenas unidades políticas independentes e economicamente

autossuficientes, chamados de grupos locais. A principal produção agrícola dos Wajãpi é a mandioca e é em torno do ciclo agrícola que se organizam, apresentando grande mobilidade dentro do território tribal. Desenvolvem uma série de habitações nas roças, portanto, não há aldeia formal, mas uma área com assentamentos ocupada por grupos. A área é ocupada em função de terra cultivável, presença do rio e matéria-prima para construção de casas, arranjadas de acordo com a rede de caminhos à roça e à água. As habitações são localizadas na aldeia de acordo com os laços de parentesco, sendo que cada casa abriga de cinco a sete pessoas.

O desenho do esquema Wajãpi da Aldeia do Nipuku, situada ao lado do Rio Nipuku, apresenta o mapeamento registrado em 1980 das habitações, com destaque para a Tapiri ou casa de cozinha (Figura 14). Foram identificados também o caminho de acesso à roça, ponto de banho e água com pátios individuais para cada família. A aldeia apresenta geometria irregular com um pátio principal, de uso público, para atividades comunitárias: rituais, danças e cantos, reuniões e refeições.

Figura 14 - Desenho do esquema Wajãpi da Aldeia do Nipuku, em 1980.



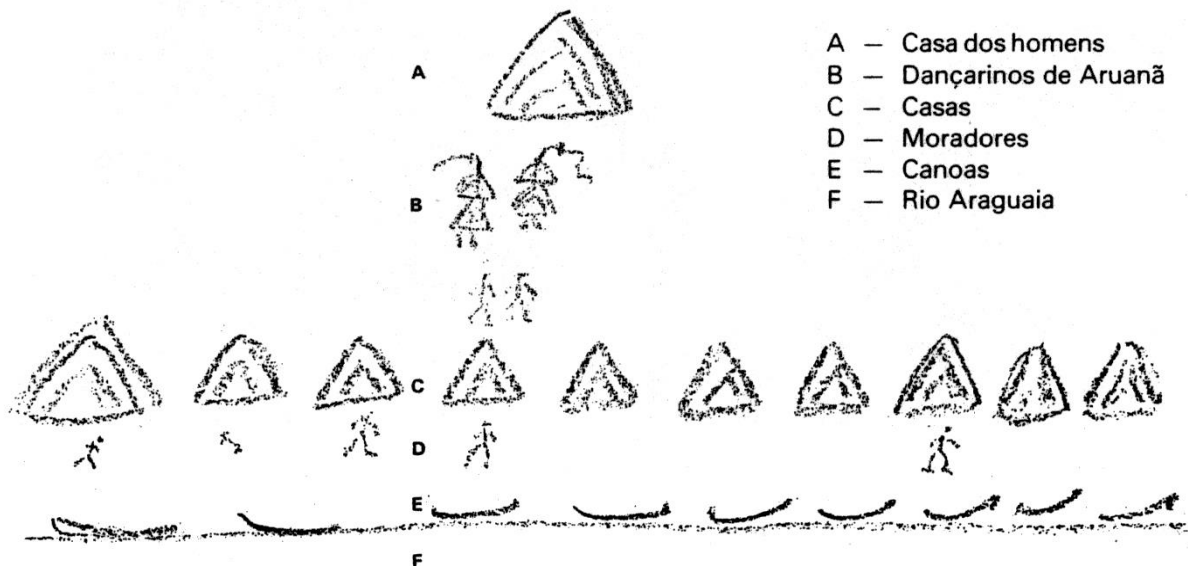
Fonte: NOVAES, 1983.

Os povos Karajá se distribuem ao longo do rio Araguaia, nos estados do Goiás, Tocantins e Mato Grosso e se organizam em aldeias lineares, conforme é possível observar no desenho

da aldeia antiga (Figura 15). A organização especial é distribuída em relação ao rio, com as habitações situadas paralelamente ao rio e a casa dos homens, perpendicularmente.

Figura 15 - Esquema linear da Aldeia Karajá.

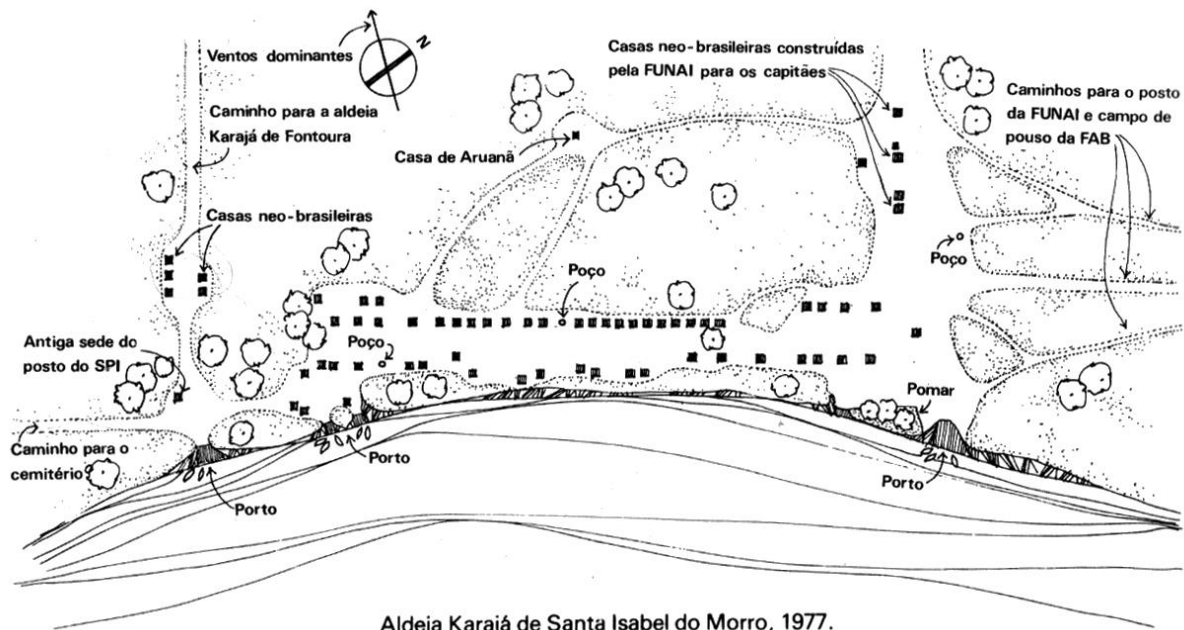
“Aldeia antiga”, desenho de Karovina (sexo masculino, idade aproximada 60 anos), lápis cera sobre papel.



Fonte: NOVAES, 1983.

No mapeamento de 1977 da Aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro observamos que as habitações tradicionais são distribuídas de forma linear, paralelamente ao rio.

Figura 16 - Aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro, em 1977.



Aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro, 1977.

Fonte: NOVAES, 1983.

As comunidades dos povos Yanomami, localizadas no norte da Amazônia, se organizam em uma aldeia com formato prismático de um tronco de cone, com abertura para o céu, pátio central, ocupação na periferia e acesso único.

A forma cônica da casa-aldeia Yanomami serviu de referência para o desenvolvimento do projeto arquitetônico de autoria de Oscar Niemeyer para o Memorial dos Povos Indígenas, construído em 1987, em Brasília, tendo sido idealizado pelos antropólogos Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro, para valorizar a diversidade cultural dos povos indígenas.

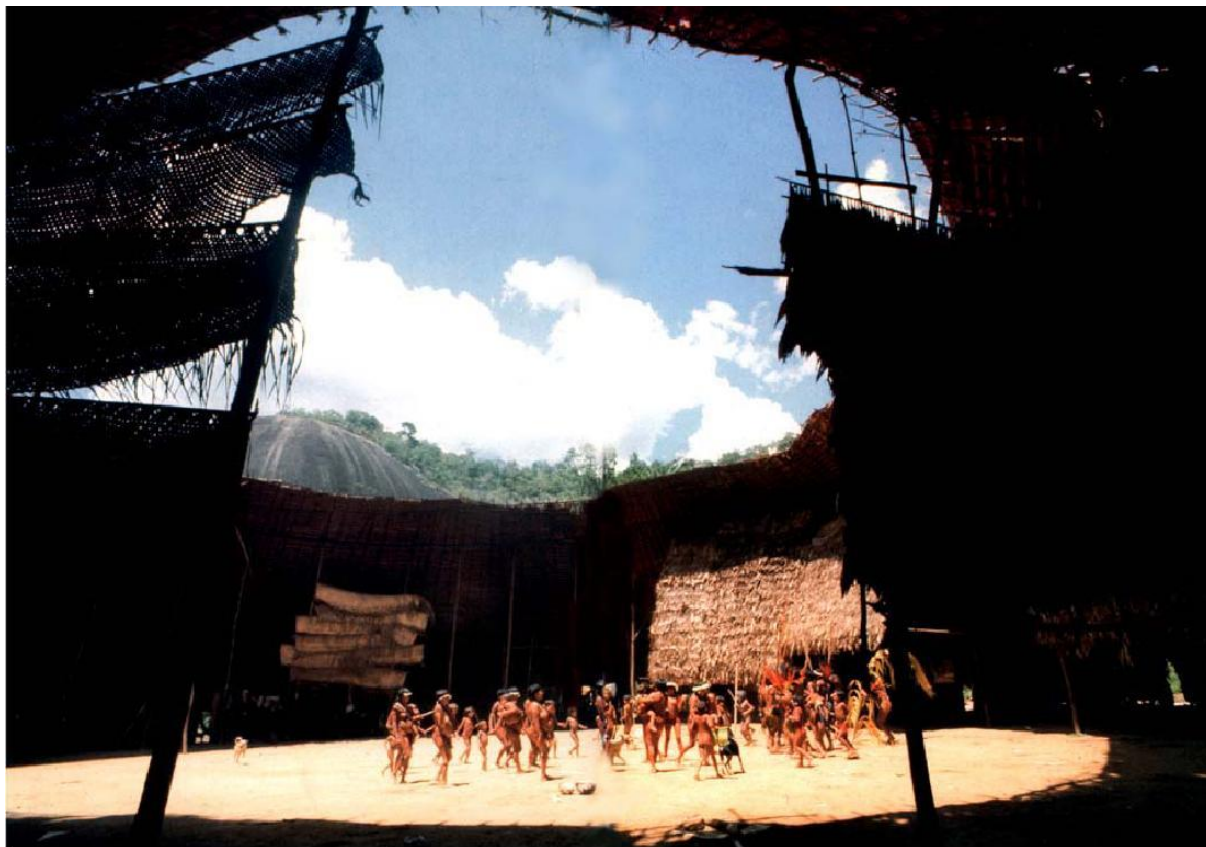
Figura 17 - Aldeia Yanomami no interior de uma clareira aberta na floresta.



Fonte: <https://pib.socioambiental.org>.

A casa-aldeia Yanomami delimita o espaço do habitar no meio da floresta e o pátio central é o espaço destinado às atividades culturais, políticas e sociais, tal como observamos em outros grupos indígenas. Nesse ínterim, cabe destacar a ordem cósmica, expressa na estrutura espacial ponto-horizonte em que “o centro não tem que ser necessariamente circular. (...) Mas uma coisa é universal: a casa como ponto de fundação de um cosmos, material e simbólico, delimitado do mundo circundante num horizonte protetivo”, conforme explica Bessa (2021, p.15-16).

Figura 18 - Índios yanomamos reunidos no pátio central da aldeia.



Fonte: <https://pib.socioambiental.org>.

Além disso, diversos percursos por terra foram traçados mata adentro pelos indígenas que atravessaram as fronteiras do território português e espanhol como, por exemplo, os caminhos dos peabirus ou dos povos guaranis – mapeados como caminhos históricos e etnográficos, em relação às práticas e rituais realizados ao longo das caminhadas na mata. Glória Kok (2009, p. 90) realça que “esses conhecimentos integravam a ‘cartografia indígena’, isto é, um acervo de informações espaciais, construído pela memória e enraizado, principalmente, nos sentidos” e aponta as contribuições dos povos nativos ao examinar os vestígios indígenas na cartografia do sertão da América portuguesa.

Do intenso convívio dos habitantes da Capitania de São Paulo com as populações indígenas, seja por apresar os “negros da terra” como escravos, seja através das relações de parentesco firmadas durante a conquista, derivou uma progressiva decodificação dos territórios indígenas, incentivada pelas autoridades portuguesas com o intuito de garantir o domínio dos habitantes e de suas terras. (KOK, 2009, p. 90)

Fernanda Moraes discute o uso da cartografia histórica como fonte documental privilegiada para compreender os processos de conquista e ocupação territorial na América Portuguesa e examina mapas do Ciclo do Ouro e do Diamante em Minas Gerais, onde foi “necessário

implementar ações – entre as quais o registro cartográfico dos sertões – que, entre outros propósitos, contribuíssem para coibir o contrabando e a conseqüente evasão dessas riquezas” (Moraes, 2006a, p.176). Segundo a autora, em relação à região cartografada pelos padres matemáticos Diogo Soares e Domênico Capassi, os registros da Capitania de Minas Gerais (ca. 1734-5) adotaram como referência o meridiano do Rio de Janeiro (0º) e não o de Paris, como era de praxe, de modo a confundir os estrangeiros, principalmente os espanhóis. Moraes (2006a, p.178) aponta que “certamente, os jesuítas recorreram a informações de segunda mão, seja pela consulta à cartografia até então produzida, seja por meio de relatos fornecidos por índios, sertanistas e colonizadores”.

Técnicas e estratégias complexas, transmitidas pelos nativos aos paulistas, viabilizaram as sistemáticas expedições pelo sertão – bandeiras, monções e levadas de povoadores para as fronteiras –, capazes de enfrentar florestas tropicais, descampados, serras íngremes, rios encachoeirados e terrenos pantanosos. Nessas empresas coloniais, as contribuições dos grupos nativos foram imprescindíveis no que se refere a fornecer informações detalhadas não só sobre a topografia e a geografia, bem como outros conhecimentos, necessários à elaboração de mapas, esboços, técnicas de representação e orientação nos caminhos terrestres e fluviais do sertão. (KOK, 2009, p. 90)

Ao longo do processo de interiorização do território, os colonizadores e bandeiristas se utilizaram dos caminhos historicamente traçados e mapeados pelos grupos indígenas. A apropriação dos conhecimentos dos povos originários sobre o território é observada na sobreposição de antigas estradas de interiorização que derivaram dos percursos históricos dos grupos nativos, notadamente ao longo dos cursos d'água, de modo a reafirmar trilhas indígenas. Além disso, os traçados de pequenos povoados se organizaram em função dos corpos hídricos e do relevo. Na prática, ao adaptar o traço racional, regular e geométrico dos planos urbanos às condicionantes naturais do sítio, o urbanismo português caracterizou-se pela cordialidade, flexibilidade e plasticidade.

Como veremos a seguir, as habilidades marítimas dos colonizadores portugueses seriam essenciais para enfrentar os desafios de engenharia, arquitetura e urbanismo ao se conduzirem rumo ao interior do território do ouro e do diamante em Minas Gerais - nessas tortuosas trilhas, em que “navegar é preciso, viver não é preciso”, conforme nos lembra o poeta português Fernando Pessoa.

1.3. Do sertão ao mar de Minas: viver não é preciso

Do sertão ao mar de Minas, é possível identificar mitos fundadores e traços identitários da colonização portuguesa em Minas Gerais, de modo a ressaltar aspectos característicos do

urbanismo português nas cidades históricas mineiras, sobretudo a partir dos trabalhos de Manuel Teixeira (2012), Rodrigo Almeida Bastos (2003; 2009; 2012) e Paulo Santos (2008),. Além disso, aspectos históricos e morfológicos da evolução urbana e fundamentos do desenho da cidade são examinados por Fernanda Moraes (2006a; 2006b), Sérgio Buarque de Holanda (1995; 1996), Robert Smith (2012a; 2012b), Nestor Goulart Reis Filho (1964; 1968; 1990; 1999; 2000) e Lia Motta (1986; 1987).

Sobre patrimônio e paisagem em Diamantina destacamos os trabalhos de Vieira (2019), Lacerda (2014), Barros Filho (2018), Caldas (2014) e Gonçalves (2010), junto aos trabalhos dos memorialistas Joaquim Felício dos Santos (1976) e Aires da Mata Machado Filho (1980) sobre a formação do Tijuco⁸. Partimos da análise do processo de formação urbana de Diamantina realizada pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos (1959; 1961; 1977) por ser o principal interlocutor local de Lucio Costa enquanto foi responsável pela Direção Regional de Minas Gerais do IPHAN, entre os anos de 1940 e 1967. As características físicas do território da atual cidade de Diamantina foram documentadas em relatos escritos e obras artísticas como os de Saint-Hilaire que visita a região em 1817 e outros viajantes estrangeiros, identificados na linha do tempo dos acontecimentos históricos referentes à exploração do diamante (Anexo 01), elaborada por Lacerda (2014b, p. 05).

A visão de um planejamento e ordenamento paisagístico na consolidação dos núcleos urbanos é discutida a partir de diferentes autores que analisam os traçados reguladores a partir das práticas de colonização no Brasil. No livro “Raízes do Brasil”, publicado em 1937, Holanda (1995, p. 110) caracterizou as cidades da América Portuguesa como produtos cordiais ao sítio natural, desprovidos de um plano urbanístico prévio: “Nenhum rigor, nenhum mérito, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra “desleixo”.”

No artigo intitulado “As cidades coloniais da América Espanhola e Portuguesa”, publicado em 1955, o historiador norte-americano Robert Smith corrobora com a visão de Holanda:

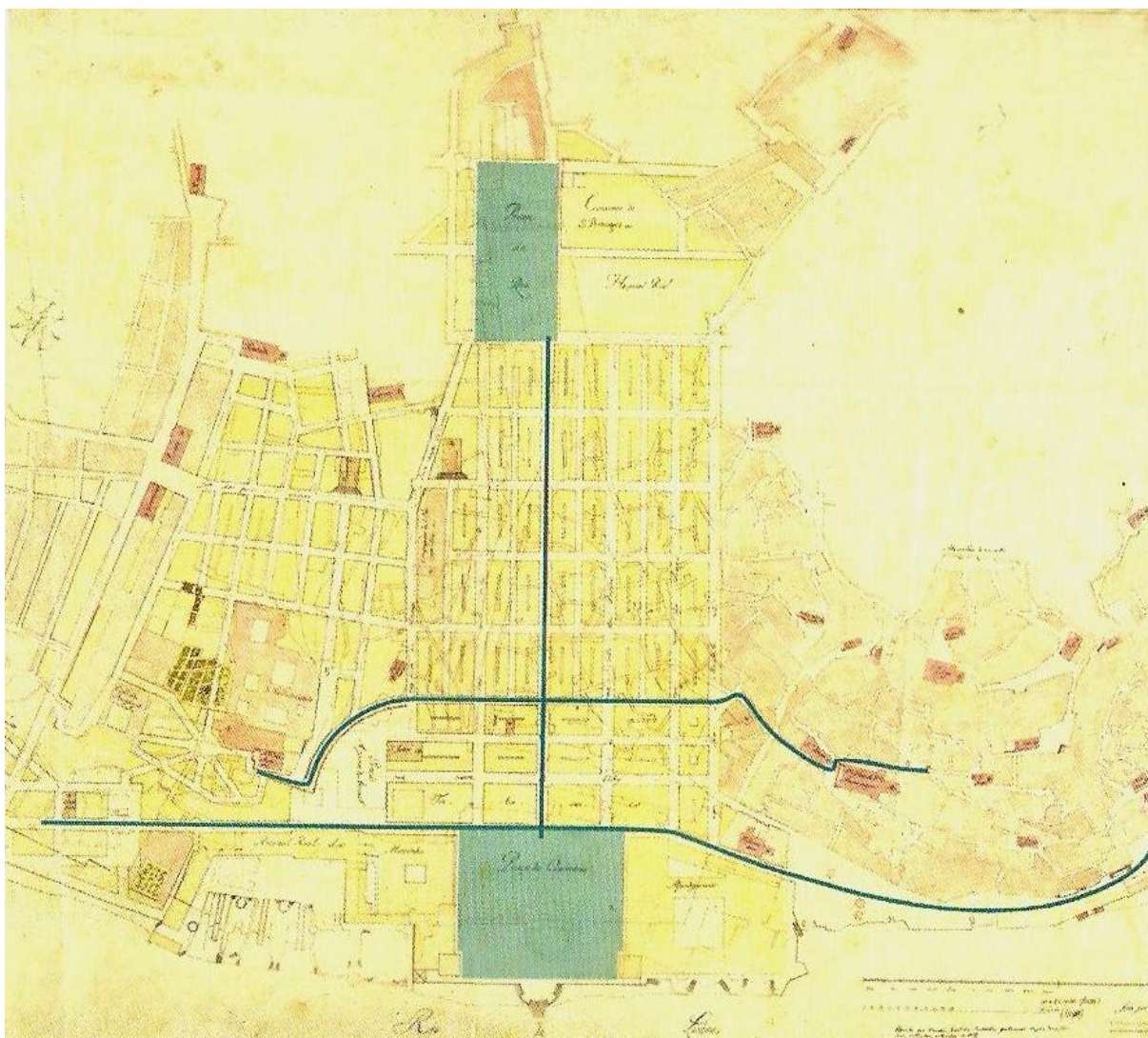
Em momento algum os portugueses, que descobriram o país em 1500 e o tiveram sob o seu domínio até 1822, estabeleceram um código de normas para o desenvolvimento urbano. Suas cidades cresceram sem planejamento, numa espécie de confusão pitoresca tão característica das cidades luso-brasileiras quanto a ordem e a clareza são do urbanismo da América Espanhola. (SMITH, 2012a, p. 339).

⁸ Existem duas grafias para o antigo arraial do Tejuco (grafia arcaica) ou Tijuco, mas ambas se referem ao povoado diamantino antes da elevação à vila (1832) e à cidade (1838).

Segundo Smith (2012a, p.331), “Nos dois séculos decorridos entre 1500 e 1700, seis nações europeias ergueram cidades e estabeleceram colônias nas Américas. Dentre elas, apenas a Espanha construiu cidades projetadas com base em um plano uniforme e invariável”. Entretanto, em relação à adoção de traçados regulares, o historiador aponta a cidade episcopal de Mariana, então capital de Minas Gerais, como “primeiro exemplo do uso da malha ortogonal no Brasil pelos portugueses, antecipando-se até mesmo à primeira manifestação dessa forma urbanística em Portugal, que se seguiu ao terremoto de Lisboa de 1755” (Smith, 2012a, p.347).

No Plano de Eugénio dos Santos e Carlos Marde para Lisboa é notável o destaque para as praças e as vias principais como linhas estruturantes do traçado urbano, conforme realçado no desenho de Manuel Teixeira sobre o “Plan de la Ville de Lisbonne” em 1650.

Figura 19 - Desenho do traçado urbano de Lisboa.



Desenho de Manuel Teixeira sobre o “Plan de la Ville de Lisbonne” em 1650. Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.170.

Em contraponto às considerações de Holanda e Smith, Nestor Goulart Reis argumenta que:

Com frequência, a adoção de traçados mais formais correspondia a um alto grau de irracionalidade, em termos de adaptação à topografia. Nesses casos, os traçados de caráter geométrico eram mais uma imposição de caráter legal ou cultural, do que um avanço e um aperfeiçoamento, em termos de técnica urbanística. (REIS, 1999, p. 22).

Do mesmo modo, ao examinar a formação de cidades no Brasil colonial, Paulo Santos (2008) argumenta que é possível identificar uma unidade configurativa e uma coerência orgânica entre os traçados dos núcleos urbanos e os sítios naturais, de forma que a desordem urbana era apenas aparente. Além disso, o arquiteto português Manuel Teixeira destaca os principais aspectos históricos e morfológicos do urbanismo português ao examinar a forma da cidade de origem portuguesa e aponta os critérios para a locação dos núcleos urbanos e a conformação do desenho da cidade ao ambiente natural:

A localização dos núcleos urbanos dependia essencialmente das funções a que se destinavam: comerciais, portuárias, administrativas, políticas, militares ou outras. Já a seleção do sítio específico para sua implantação levava em consideração as condições físicas mais adequadas, entre as quais se destacam a topografia, a exposição solar, o regime dos ventos, o abastecimento de água, a qualidade do solo e suas qualidades defensivas. (TEIXEIRA, 2012, p.40)

Segundo Bastos (2003; 2009) e Moraes (2006b), na prática, um conjunto de preceitos de acomodação, sossego e permanência das povoações foram fatores decisivos na formação da intrincada rede urbana em Minas Gerais, sobretudo a partir do descobrimento de riquezas minerais no território do sertão mineiro. “Coordenado geralmente pelo governador da capitania, o processo de ereção das vilas foi um ato de vontade e necessidade políticas, quando se procurou eleger os sítios mais ‘convenientes’ tanto à coroa quanto aos povos”, explica Bastos (2012, p. 201-202).

(...) arriscaríamos afirmar que sempre houve uma lógica construtiva da espacialidade das cidades portuguesas, o que faz com que tenhamos resultados muito semelhantes entre cidades que tiveram o desenho prévio, cidades ordenadas a partir de um núcleo espontâneo preexistente e cidades não projetadas. (PESSÔA, 1998, p. 652).

Ao discorrer sobre a formação de povoações em Minas Gerais no século XVIII, Bastos (2012, p. 201-202) apresenta o chamado urbanismo conveniente luso-brasileiro como “o conjunto de aspectos e fatores envolvidos nos processos de implantação, aumento e

conservação de povoações em que rezavam costumes e preceitos muito antigos de decoro, conveniência e adequação”.

Acomodando-se ao sítio, a cidade era facilmente legível, de fácil referenciação e orientação, porque seus códigos de leitura se identificavam com os do território. Da mesma forma, era uma cidade naturalmente hierarquizada, porque as hierarquias do território estavam embebidas na estrutura urbana. Estabelecia-se assim uma estreita relação entre a estrutura territorial e a estrutura urbana, tornando explícitas as relações entre sítio e plano urbano, entre linha natural e via estruturante, entre ponto de inflexão e praça, entre local dominante e arquitetura notável. (TEIXEIRA, 2012, p.43)

Em Diamantina é possível destacar aspectos do urbanismo conveniente luso-brasileiro, sobretudo na cordialidade do traçado urbano com a topografia e hidrografia do sítio natural.

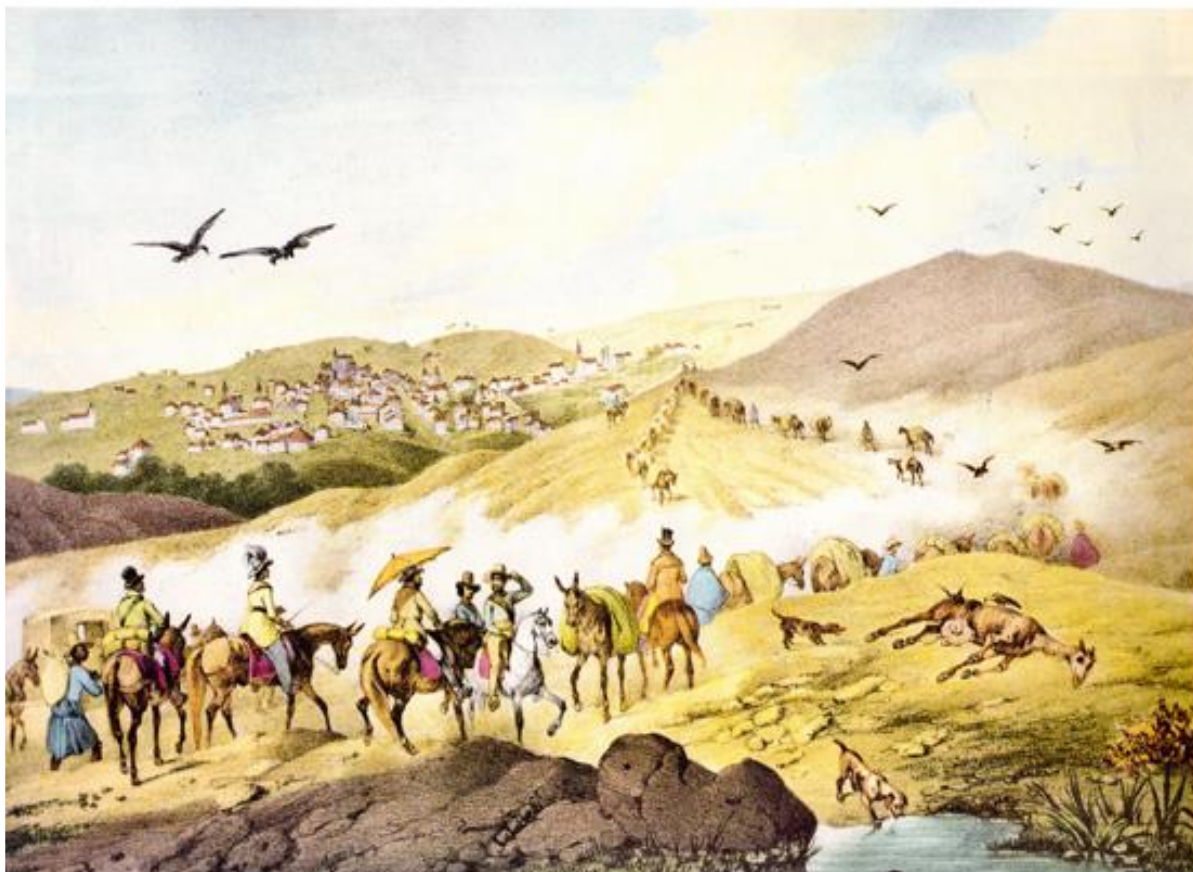
A interpretação dos mapas históricos permitiu perceber o esforço dos cartógrafos do século XVIII para detalhar a complexa malha hidrográfica do planalto de Diamantina condicionada pelo igualmente complexo arranjo estrutural da serra do Espinhaço. (...) A ocupação do território diamantífero foi fortemente influenciada pela distribuição dos cursos d'água, pois eram ali, nos aluviões, que os diamantes eram mais facilmente encontrados. (LACERDA, 2014, p.115-116)

Em 1959, Sylvio de Vasconcellos publicou o artigo “Formação Urbana do Arraial do Tijuco” na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com uma breve análise evolutiva do povoado diamantinense a partir de três etapas, cronologicamente: o povoamento esparso em vários arraiais, de 1700 a 1720; a formação polarizada com a conformação da retícula urbana, de 1720 a 1750; a consolidação do traçado e a expansão urbana, a partir de 1750.

“A descoberta de diamantes na região do então arraial do Tijuco data de 1714, tendo sido reconhecida pela Coroa Portuguesa em 1730. Nessa data o governo emitiu carta régia, declarando monopólio da Coroa em relação à extração dos diamantes”, registra Lemos (2006, p.3). Nesse contexto, “o ouro passou a ser satélite do diamante. A terra desvirginada mostra, no seu leito recamado de ouro, a pedra que fascina e encanta. Enche-se o distrito diamantino de aventureiros, beaguins e tropas”, explica Couto (1954, p.41).

Vasconcellos (1959, p.126) revela as particularidades do traçado tijucano ao examinar que as penetrações no Tijuco não se dão a partir dos vales, da forma mais usual, em função de três motivos: “a dificuldade de transposição de grandes cursos d'água desprovidos de pontes; a procura de nascentes ou de ribeirões de menor porte, onde mais facilmente se encontrava ouro, e o descortino dos panoramas, necessário à sua orientação”.

Figura 20 - Caravana em direção ao Arraial do Tijuco.



Fonte: Rugendas apud Lacerda, 2014b, p. 48.

A singularidade de Diamantina em relação às demais cidades setecentistas mineiras é realçada quanto ao traçado “quadrangular, concentrado e reticular” que difere da linearidade adotada no arranjo urbano da maioria das povoações mineiras e se assemelha aos traçados implantados nos núcleos urbanos do litoral brasileiro, conforme analisa Vasconcellos (1959).

Chama a atenção no caso de Diamantina o seu traçado concentrado, ao contrário da lógica linear que determinou a formação da maioria das cidades de mineração na América portuguesa, pelas datas minerais e ao longo dos caminhos que uniam os diversos arraiais. (...) Na realidade, do mesmo modo que as cidades lineares mineiras, Diamantina organizou sua estrutura urbana a partir dos caminhos entre os arraiais iniciais no território. (PESSÔA, 1998, p. 656).

A possibilidade de interferência direta da administração real no traçado ordenador de Diamantina foi aventada por Vasconcellos (1959) ao notar que o arranjo urbano do Tijuco se assemelha ao ordenamento reticulado adotado nos planos urbanos do litoral brasileiro. Nesse sentido, cabe lembrar que as povoações da costa brasileira apresentam um traçado reticulado com praças de formato regulares, sobretudo em atenção à política de defesa estabelecida por Portugal, como em Salvador e no Rio de Janeiro.

Já em Diamantina, as necessidades de controle da mineração de diamantes comparecem refletidas no traçado tijucano locado na encosta e com a Matriz locada no meio do núcleo. Nesse sentido, cumpre lembrar que, no início do século XVIII, o oficial Raphael Pires Pardinho, responsável pela correição das Vilas do Brasil Meridional, foi intendente do Distrito Diamantino no período de conformação do reticulado central do Tijuco, entre 1734 e 1740, portanto, o oficial pode ter contribuído para um plano de ordenamento arquitetônico e urbanístico para o arraial tijucano (Lacerda, 1999 apud Barros Filho, 2018, p.36).

Como estabelecida permanece não se estendendo espontânea e preguiçosamente como as demais. No meio a Matriz; na periferia as capelas filiais marcando-lhes os limites. A meia encosta plantada é praticamente plana com apenas alguns desníveis localizados que lhe enriquecem o traçado. (LEMOS, 2004, p.180)

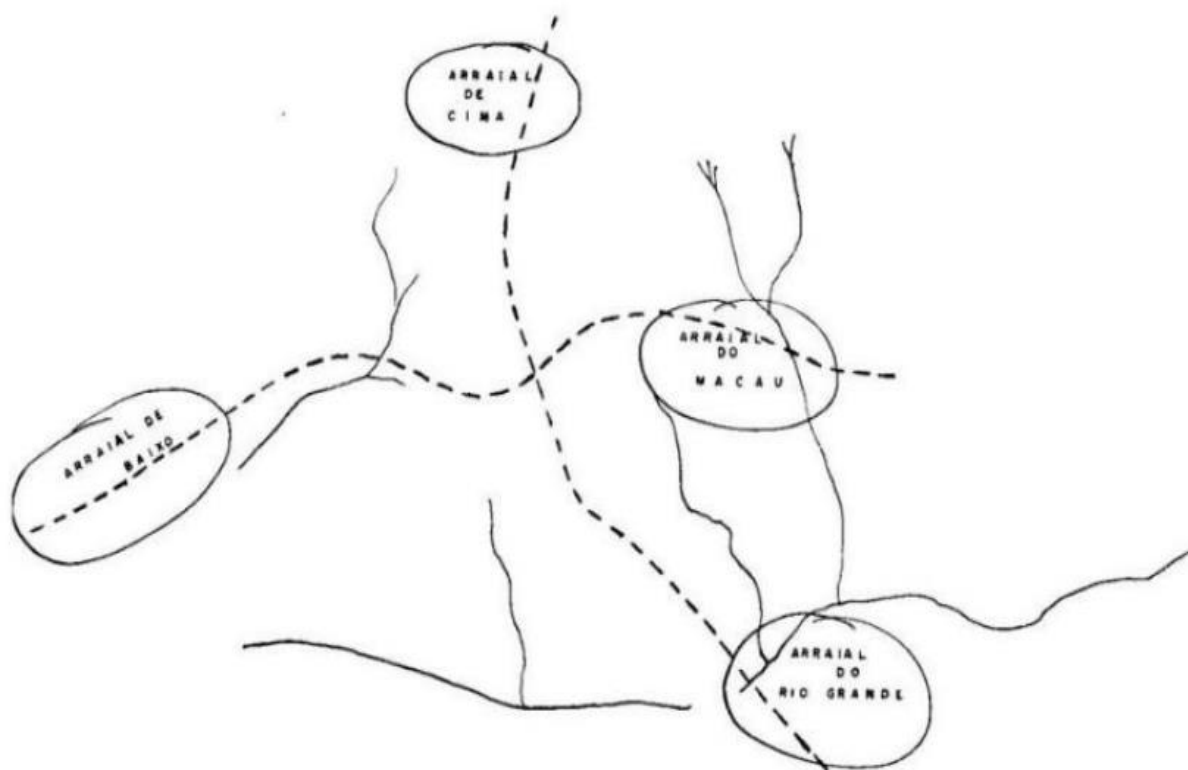
A partir da historiografia local registrada nos textos dos memorialistas Joaquim Felício dos Santos e Aires da Mata Machado, Vasconcellos (1959) aponta que o povoado inicial se desenvolveu na confluência dos córregos Pururuca e Rio Grande, às margens dos cursos d'água que dividem as Serras de São Francisco e Santo Antônio. De fato, a forma urbana de Diamantina deriva da lógica de extração das lavras encontradas em uma distância considerável do povoado, sobretudo às margens do Rio Jequitinhonha.

Vasconcellos (1959) examinou que as origens do povoado estão relacionadas ao entroncamento de três caminhos, procedentes das entradas do nordeste mineiro: do litoral por Santa Bárbara, Conceição e Serro do Frio que era a cabeça da comarca diamantina; do nordeste através do Jequitinhonha, por Minas Novas; do sul da Bahia, a partir do vale do Rio São Francisco. A disposição de moradas entre os entroncamentos e as áreas periféricas das minerações foram polarizadas em núcleos urbanos esparsos que formariam três arraiais, correspondentes aos três caminhos supracitados: Arraial de Baixo, na entrada do caminho do Serro; Arraial do Rio Grande, na saída para Minas Novas; Arraial de Cima, na saída para Barra do Guaiçuí, às margens do Rio São Francisco. Posteriormente, um quarto arraial se desenvolveu à margem esquerda do tijuca - o Arraial dos Forros ou Macau.

Destarte, o povoamento de conformação triangular configurar-se-ia por uma quadrangular, cujos caminhos que ligavam entre si os arraiais se cruzariam na região do atual centro urbano da cidade, constituído pelas ruas do Amparo, das Mercês, da Quitanda e do Carmo. Ou seja, o núcleo inicial às margens do Rio Grande se transplantara para uma cota de nível mais alta, no cruzamento dos caminhos regionais. (BARROS FILHO, 2018, p. 33)

Em suma, segundo Vasconcellos (1959), o Arraial do Tejuco deriva do entroncamento de quatro polos periféricos: Arraial do Rio Grande, de Baixo, de Cima e dos Forros ou Macau.

Figura 21 - Quatro arraiais periféricos, formadores do arraial do Tejuco.



Fonte: Vasconcellos, 1959, p.136.

Vasconcellos (1959) esclareceu que suas análises partiram da “Pequena Planta do Arraial do Tejuco” de 1774 (Figura 22), sobretudo em função da escassez de documentação alusiva à povoação, pois os registros de Câmara são elaborados somente a partir de 1838 com a elevação da vila em cidade⁹.

No Mapa de 1774 é possível identificar a localização dos principais monumentos de Diamantina, com destaque para a Igreja de Santo Antônio, conhecida como antiga Sé ou Matriz, no centro do núcleo urbano. A igreja primitiva foi erguida aproximadamente no ano de 1746 e apresentava a fachada principal voltada para a Rua Direita. Entretanto, em 1932, a antiga Sé foi demolida e substituída por uma nova Matriz, chamada popularmente de Catedral, a partir do projeto de José Wash Rodrigues. Neste mapa, arquivado no IPHAN, é possível identificar os principais monumentos, assim enumerados: 1) Matriz de Santo Antônio ou antiga Sé; 2) Igreja de Nossa Senhora do Rosário; 3) Capela do Senhor do Bonfim; 4) Igreja de Nossa Senhora do Carmo; 5) Igreja de São Francisco de Assis; 6) Igreja de Nossa Senhora do Amparo; 7) Casa da Chica da Silva, atual sede do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

⁹ O Arraial do Tijuco se tornou Vila em 1831 e foi elevado à cidade em 1838, com o nome de Diamantina. Exatamente no ano de seu centenário, em 1938, a cidade foi tombada pelo IPHAN.

Figura 22 - Mapa do Arraial do Tejuco em 1774.



Antiga Matriz indicada pelo nº 1. Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Uma série de documentos ultramarinos destinados ao Distrito Diamantino atesta as restrições impostas às faisqueiras locais de modo a realçar a necessidade de extrações em áreas mais longínquas da povoação. Tais particularidades administrativas foram descritas pelo viajante Saint-Hilaire em sua viagem em 1817 ao território diamantino: “Submetido a uma administração particular, fechado não somente aos estrangeiros, mas ainda aos nacionais, o Distrito dos Diamantes forma como que um estado à parte, no meio do vasto Império do Brasil” (Saint-Hilaire, 1974, p.13).

Rochedos sobranceiros, altas montanhas, terrenos arenosos e estéreis, irrigados por um grande número de riachos, sítios os mais bucólicos, uma vegetação tão curiosa quão variada, eis o que se nos apresenta no Distrito dos Diamantes; e é nesses lugares selvagens que a natureza se contenta com esconder a preciosa pedra que constitui para Portugal a fonte de tantas riquezas. (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 13)

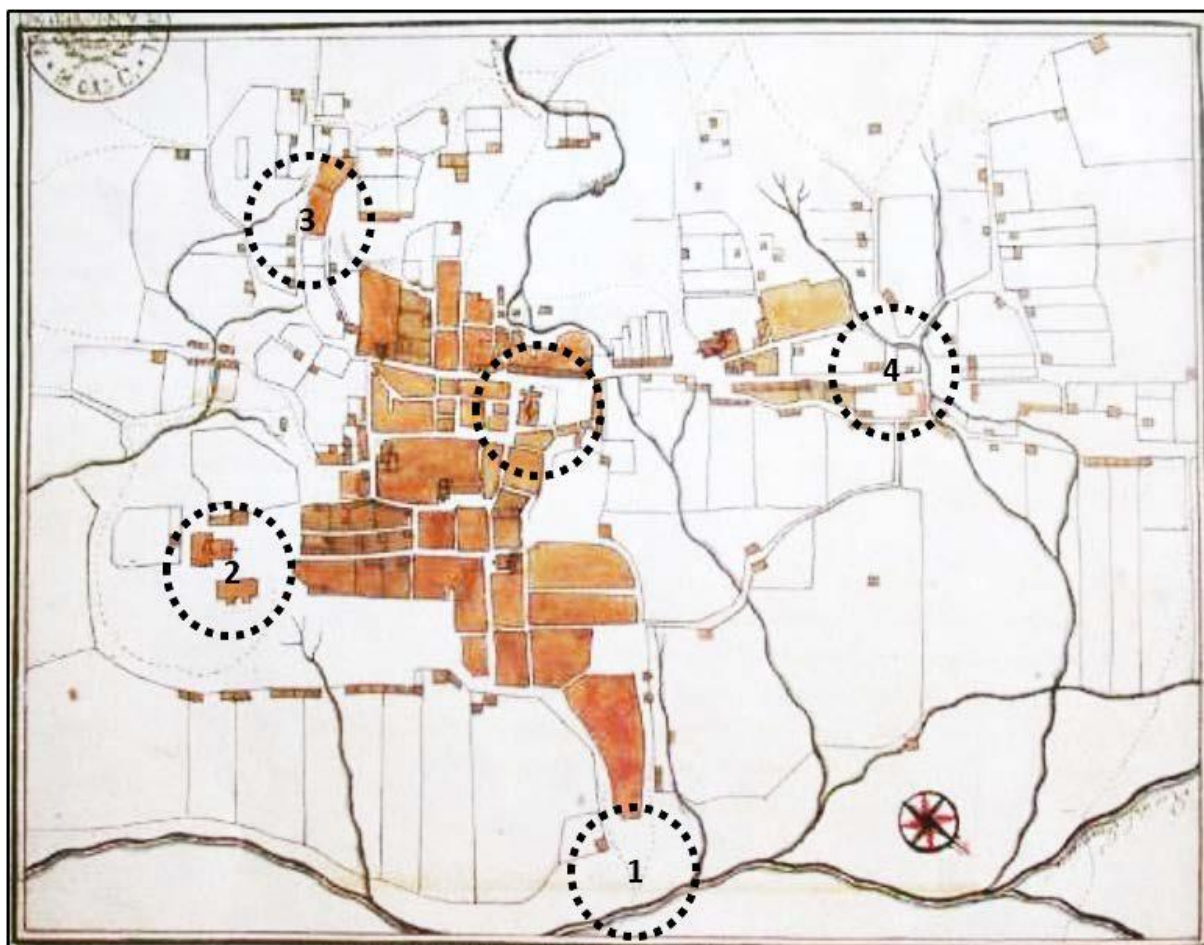
Do mesmo modo, ao visitar a região entre 1817 e 1820, Spix e Martius avaliam o Distrito Diamantino como “um Estado isolado dentro do Estado e com fronteiras exatamente definidas” (Spix & Martius, 1824 apud Lacerda, 2014a, p. 226). A necessidade de controle

das extrações de diamantes impôs uma administração diferenciada ao território do Distrito dos Diamantes, em relação às fronteiras e à circulação no interior da povoação.

Resultante das antigas lavras de ouro e diamante, realizadas desde tempos remotos do século XVIII, o núcleo urbano desenvolveu-se seguindo, aproximadamente, as curvas de nível paralelas à linha de cumeeada e ao córrego do Rio Grande, o que resultou numa malha com ruas ora longitudinais, ora transversais à topografia. Tal distribuição espacial é a responsável por criar visadas únicas da cidade, muitas vezes pontuadas pelas igrejas que seguem o alinhamento dos edifícios. Como moldura de arremate, as encostas rochosas da Serra dos Cristais antepõem-se, imponentes, defronte à centralidade urbana. (BARROS FILHO, 2018, p.19)

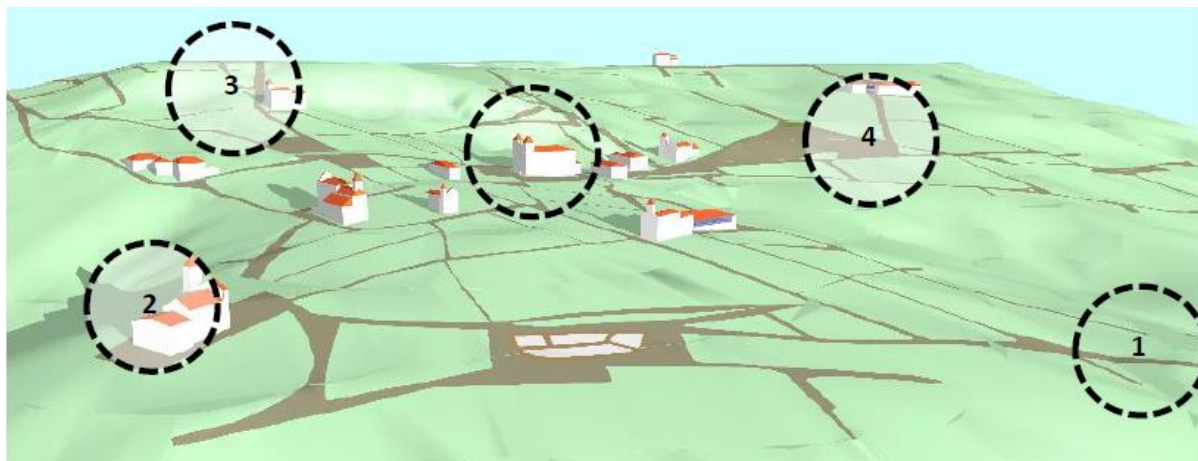
Barros Filho (2018) localiza os quatro arraiais apontados por Vasconcellos em planta (Figura 23) simulação topográfica (Figura 24) e fotografia (Figura 25), de modo a destacar a localização da Matriz no centro do núcleo urbano e a localizar os quatro polos: 1) Arraial do Rio Grande; 2) Arraial de Baixo; 3) Arraial de Cima; 4) Arraial dos Forros ou Macau.

Figura 23 - Planta do Arraial do Tejuco de 1774, com indicação dos polos periféricos.



Fonte: Barros Filho, 2018, p 43.

Figura 24 - Simulação topográfica do núcleo urbano e indicação dos polos.



Fonte: Barros Filho, 2018, p.44.

Figura 25 - Indicação dos quatro arraiais primitivos no núcleo urbano protegido.



Foto: Barros Filho, 2018. Fonte: Barros Filho, 2018, p.44.

No artigo “Dengosa é Diamantina”, publicado originalmente no jornal Estado de Minas em 08/09/1967, Sylvio de Vasconcellos explica que a cidade se concentra em quadrilátero, definido pelas estradas dos quatro arraiais primitivos que a circundam, limitada aos rigores da administração para controle das minerações e circunscrita aos monumentos religiosos, locados na encosta.

No panorama de Diamantina representado em 1858 por Tschudi (Figura 26) é possível observar o Pico do Itambé em contraposição à torre da Matriz, além das torres das demais igrejas em meio ao casario da cidade, implantada na encosta.

Figura 26 – Diamantina em 1858 por Tschudi.



Fonte: Tschudi apud Lacerda, 2014b, p. 48.

Na foto do panorama de Diamantina com a antiga Matriz (Figura 27) é possível destacar os principais monumentos religiosos: À esquerda, o Mercado Municipal e os fundos da Igreja de Nossa Senhora do Amparo (1). Ao fundo, as torres da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (2) e da Capela do Senhor do Bonfim (3). A antiga Matriz em destaque, à direita. Em primeiro plano, os fundos da Igreja de São Francisco de Assis. Ao fundo, o Pico do Itambé e a silhueta da Serra do Espinhaço.

Figura 27 – Foto com panorama de Diamantina, com a antiga Matriz.

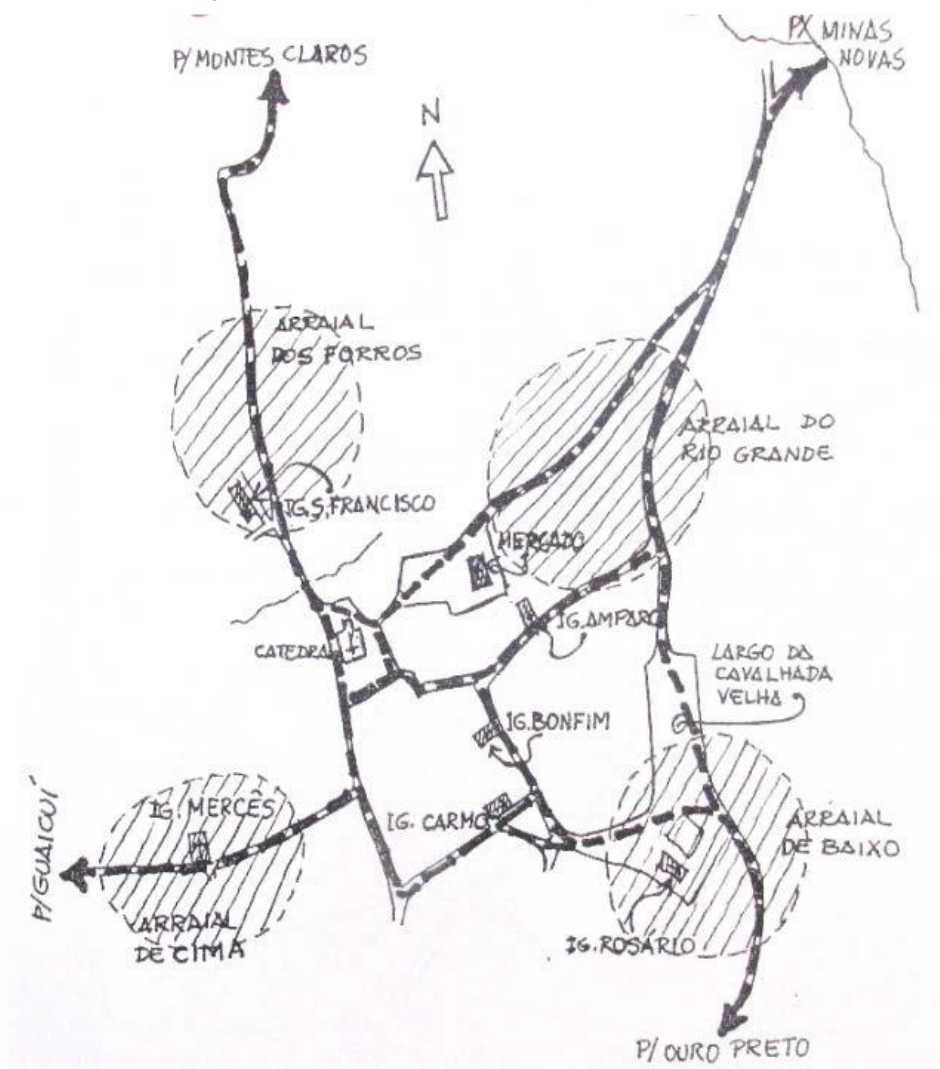


Fonte: Queiroz, 2010, p.66.

Na prática, Vasconcellos (1959) atestou que a malha central articulada de Diamantina resultou do processo de formação urbana a partir do agrupamento dos primitivos e esparsos arraiais. O traçado reticulado adaptou-se em função de condições locais peculiares e as construções se concentraram em função dos acidentes geográficos e do forte controle administrativo. Barros Filho (2018, p.34) afirma ainda que “o resultado dessa formação seria um reticulado que compõe a parte urbana tombada propriamente dita, com ruas multiplicadas em paralelo ou normal entre si, interligado por becos”.

Com base nos estudos de Vasconcellos, D’Assumpção (1995) desenhou os principais caminhos do arraial do Tejuco setecentista, com indicação das principais igrejas e vias do núcleo urbano.

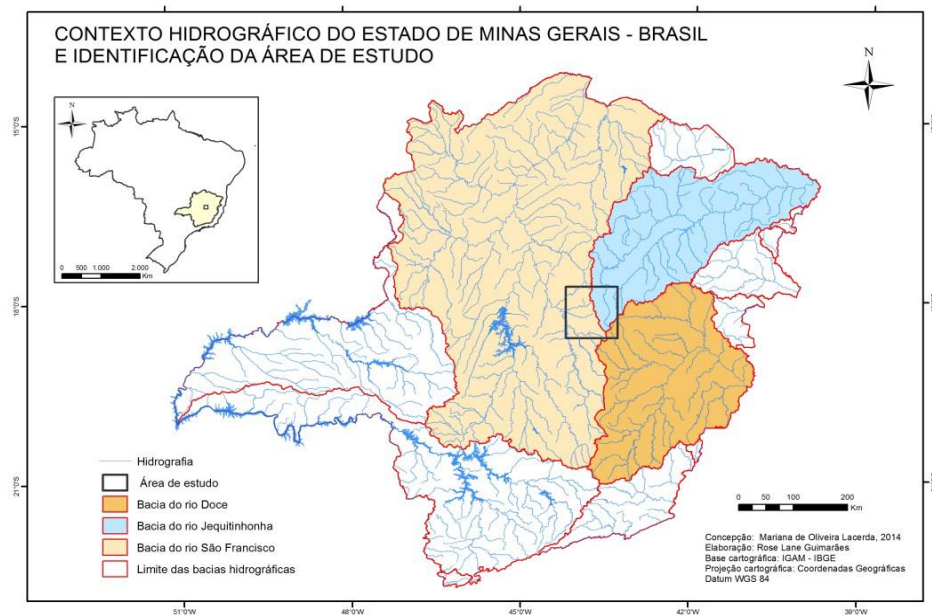
Figura 28 - Esquema do arraial do Tejuco setecentista.



Fonte: D’Assumpção, 1995, p. 232.

Quanto à estrutura hidrográfica, cabe destacar a localização de Diamantina no divisor de três bacias hidrográficas: Jequitinhonha, Doce e São Francisco.

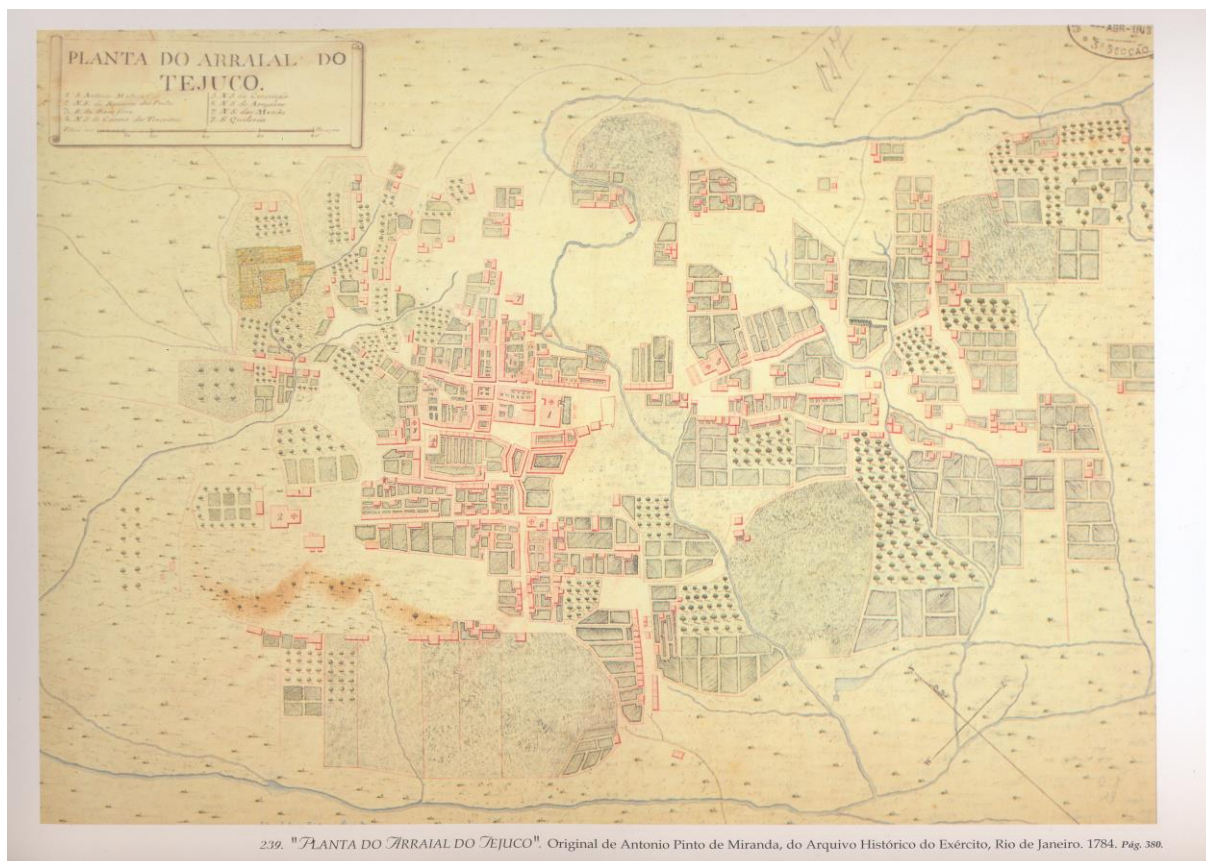
Figura 29 – Mapa de localização de Diamantina no divisor de três bacias hidrográficas.



Fonte: Lacerda, 2014a, p.116

Na planta de 1784 do antigo Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina, observamos os corpos d'água destacados em azul que circunscrevem os quarteirões do núcleo urbano.

Figura 30 - Planta do Arraial do Tejuco com destaque para os corpos d'água.



Planta do Arraial do Tejuco em 1784, elaborada por Antônio Pinto de Miranda. Fonte: Arquivo Noronha Santos.

Quanto à estrutura topográfica, Til Pestana (2001) anota: “Notória por seu casario de tipologia colonial, a cidade de Diamantina se distribui por íngreme encosta, às bordas do maciço do espinhaço”.

Figura 31 - Conjunto de casas próximo à Igreja de São Francisco de Assis e Serra dos Cristais ao fundo.



Fotografia: Eric Hess, s/d. (década de 1940).

A articulação da cidade com a Serra dos Cristais e a notoriedade visual do Pico do Itambé como marcos naturais da Serra do Espinhaço compõem-se como elementos de orientação e apreciação na composição paisagística do planalto de Diamantina.

Figura 32 - A paisagem do planalto de Diamantina.



Carta postal com ilustração do artista R. Zavaglia. Fonte: Lacerda, 2014b, p. 43.

Numa perspectiva aquática encontramos os portugueses como grandes navegadores entre mares e sertões, navegando pelos imprecisos caminhos do interior, seguindo os caminhos da água. Já na terrestre, da precisão dos traçados ao mapeamento do território, os colonizadores enfrentariam o exercício de implantar os núcleos urbanos aos caprichos da topografia, com cordialidade e flexibilidade. Por fim, na perspectiva aérea, a preocupação com o controle visual a partir de pontos estratégicos do sítio em que é possível realçar aspectos da visão idealizada da colonização portuguesa e os desafios de urbanização enfrentados, sobretudo na urdidura da rede urbana em Minas Gerais.

No Brasil, vale destacar as contradições entre processos de exploração e preservação da natureza brasileira que confirmam a persistência do mito edênico, sobretudo ao examinar discursos e práticas empreendidas por um grupo de artistas e intelectuais do movimento moderno nas comemorações do centenário de independência política do Brasil em 1922 – conforme examinaremos no próximo capítulo. Ao longo do processo de constituição e consolidação do movimento moderno no Brasil, notadamente, os debates sobre a necessidade de preservação do ambiente natural e construído refletem um conjunto de aspectos do mito edênico que persiste sobre o continente sul-americano. Em contraponto à visão distanciada, romântica e idealizada da natureza brasileira, veremos como o movimento moderno tentou compreender a diversidade e a vastidão do território brasileiro como um país de grandes belezas naturais e uma extensa área a ser explorada, sem necessariamente enfrentar as diversidades regionais, em seus diferentes sotaques.

O contexto de constituição do campo do patrimônio e o processo de formação do movimento moderno no Brasil desenvolve-se em paralelo e revelam uma série de contrastes conceituais entre natureza, ambiente e paisagem. No próximo Ato discutiremos o papel de intelectuais e artistas modernos que irão empreender um conjunto de missões ou excursões, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, num processo de imersão pelos interiores do Brasil em busca de uma coleção de símbolos e raízes nacionais, sobretudo marcados politicamente pelo movimento nacionalista e esteticamente pelo movimento antropofágico.

ATO II – Paisagens modeladas: artealização *in situ* ou dos atores



Marco Zero. Foto: Mário Fontenelle. Fonte: ArPDF/Fundo Novacap.

2. A intervenção na paisagem: por uma identidade moderna e nacional

Diamantina é o Beco do Mota

Minas é o Beco do Mota

Brasil é o Beco do Mota

Viva o meu país

(Beco do Mota, composição de Fernando Brant e Toninho Horta)

Nesse capítulo abordaremos as paisagens modeladas pelos atores, para expressar uma identidade nacional e moderna almejada, com destaque para a atuação de Lucio Costa e seus interlocutores em Minas Gerais. Estruturalmente, este capítulo divide-se em três partes para destacar insurgências, persistências e resistências na modelagem de paisagens no campo do patrimônio, na defesa de vínculos entre modernidade e tradição.

Em “Insurgências” revisitamos o contexto histórico de formação do campo do patrimônio e do movimento moderno no Brasil, com realce para a Semana de Arte Moderna em 1922 e a criação do IPHAN em 1937. Em seguida, em “Persistências”, destacamos a perspectiva de salvaguarda paisagística adotada nas primeiras cidades tombadas pelo IPHAN, em 1938, em Minas Gerais, sobretudo a partir dos posicionamentos técnicos e dos processos de tombamento. Por fim, abordamos as práticas de intervenção paisagística em Minas Gerais que contribuíram para a modelagem e a consagração das cidades setecentistas mineiras como símbolos nacionais e território experimental do modernismo.

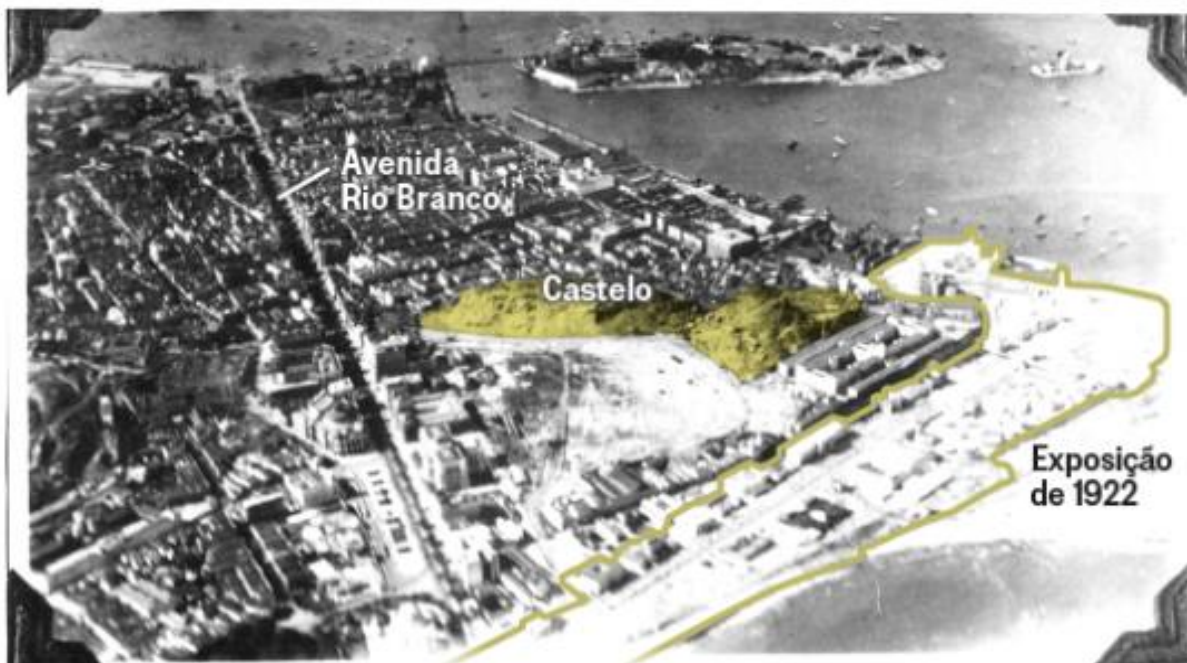
Os objetivos específicos são: ressaltar as práticas de patrimonialização e intervenção adotadas pelo IPHAN em Minas Gerais em consonância às paisagens imaginárias, dialogando com autores do campo do patrimônio, como Fonseca (2005); Motta (1986; 1987; 1998; 2017); Rubino (1996; 2022); Santanna (2014); Santos (1996); Cavalcanti (2000; 2001; 2006); Chuva (2009); destacar aspectos da invenção da paisagem tal como compreendida pelos intelectuais modernos a partir dos discursos de preservação paisagística até onde a vista alcança, a partir de autores como Campofiorito (1985; 1990), Vasconcellos (1959; 1977), Costa (1989; 1995; 2014) e outros contemporâneos, sobretudo a partir das publicações da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; revisar os conceitos de visibilidade, entorno e ambiência a partir de autores especialistas do campo do patrimônio como Sônia Rabello (2009), Marcia Sant’anna (2014), Lia Motta e Analucia Thompson (2010), além das Cartas Patrimoniais reunidas e publicadas em 2004 e da publicação sobre normatização de cidades históricas organizada em 2012 pelo IPHAN.

2.1. Insurgências: a paisagem artealizada pelo movimento moderno no Brasil

No início do século XX, diversas intervenções urbanísticas foram realizadas no Brasil à luz da reforma urbana executada em Paris, entre 1853 e 1882, a partir do moderno plano do urbanista Georges-Eugène Haussmann, em atenção à política de obras empreendidas no governo de Napoleão III na França. Dentre as reformas urbanas, a mais emblemática ocorreu no Rio de Janeiro com a demolição do Morro do Castelo que foi justificada ideologicamente pela adoção de uma efigie moderna que se implantaria a partir da destruição do passado e da modelagem da natureza – onde o morro não teve vez.

Seguindo os mesmos princípios da política arrasa-quarteirão adotada na cidade das luzes, as intervenções no Morro do Castelo foram iniciadas durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1836-1913) pois, em 1904, parte do relevo do Castelo foi perdida para a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco. Já em 1921, a administração do engenheiro e prefeito Carlos Sampaio (1861-1930) defendeu o arrasamento definitivo do Morro do Castelo, em função de ganhos de higiene, segurança e desobstrução do trânsito no centro. Além disso, a demolição do morro possibilitaria a abertura de uma grande área de esplanada (Figura 33) para sediar a Exposição Internacional da Comemoração do Centenário do Brasil, em 1922, no Rio de Janeiro.

Figura 33 - Grafico de localização da Avenida Rio Branco, Morro do Castelo e área da Exposição de 1922.



Vista aérea da demolição, em outubro de 1922. Foto: Augusto Malta. Acervo AGCRJ. Fonte: O Globo, 2015.

À medida que o Morro do Castelo foi sendo demolido, entre 1921 e 1922, uma grande área de aterros foi surgindo, com montantes de terras oriundos do desmonte, de modo a formar

uma nova e ampla esplanada para abrigar a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Do encerramento do evento, em março de 1923, até o final da década de 1920, o terreno da esplanada ficou vazio.

Figura 34 – Fotografia da Esplanada do Castelo em 1928, com a Praça Quinze ao fundo.



Foto: Augusto Malta. Acervo AGCRJ. Fonte: O Globo, 2015.

A necessidade de transformações modernizantes na então capital brasileira implicou na execução de um plano de obras de embelezamento e limpeza urbana, em atenção aos cânones do urbanismo sanitarista. Um conjunto de reformas urbanas promoveram o redesenho dos quarteirões para implantar um novo centro moderno no Rio de Janeiro, muito mais amplo e adequado do ponto de vista do trânsito veicular e de um fluxo cada vez mais cidadão, metropolitano e cosmopolita que seria incorporado ao cotidiano carioca.

Essa espécie de herança às avessas cria vazios involuntários na história do Rio de Janeiro. Por ter sido o primeiro centro urbano do Rio, o Castelo é dono de uma poderosa carga simbólica. Um material rico, abundante e polêmico que atravessa mais de 350 anos de documentos e levanta uma constelação de forças, que se enfrentaram desde a luta pelas terras, envolvendo as tribos indígenas instaladas na paradisíaca Guanabara, os franceses e portugueses recém-chegados, até a onda antilusitana impulsionada pela nascente república brasileira. (NONATO; SANTOS, 2000, p. XV)

Com efeito, a série de reformas urbanas na área central do Rio de Janeiro empreendeu uma nova lógica cidadina e civilizada na capital do país, pois antigas casas e cortiços que abrigavam uma população pobre foram demolidas e desalojadas – excluídas da paisagem. “A ausência do Morro do Castelo nos oferece uma boa oportunidade de reflexão sobre origem, identidade e imagem do Brasil” (Nonato & Santos, 2000, p. XXI). Na prática, além do caso do Morro do Castelo, é possível destacar diversos processos de gentrificação em função da aplicação de critérios higienistas e estéticos em intervenções urbanas, incluindo a reforma do centro do Recife entre 1907 e 1920, assim como as transformações do Parque do Anhangabaú em São Paulo, entre as décadas de 1910 e 1920.

Os temas insurgentes a partir da demolição do Morro do Castelo e da fisionomia das cidades seriam largamente discutidos ao longo do século XX no campo da arquitetura e urbanismo, comparecendo nos debates do movimento moderno sobre habitação, função social da propriedade e legislação urbana, ambiental e patrimonial. Na época, a capacidade de modelar a cidade paisagisticamente gerou uma série de debates em relação à preservação de imóveis históricos e de áreas naturais. “A cidade do Rio de Janeiro, retrato inconfundível da pujança paisagística nacional, sentada em posição nobre, estrategicamente soberba, do alto do Morro do Castelo, à beira da baía de Guanabara, desenhou os primeiros passos do seu traçado”, destaca Nonato & Santos (2000, p. IX).

Figura 35 - Fisionomia do centro do Rio de Janeiro antes do arrasamento do Morro do Castelo.



Acervo da Biblioteca Nacional Fonte: O Globo, 2015.

Com efeito, os debates incipientes sobre a preservação da fisionomia urbana, a imagem da cidade e a caracterização histórica da capital do Brasil contribuíram nas discussões sobre o imaginário da modernidade e identidade nacional.

É preciso que exista um recuo e um estranhamento, para que a natureza, reapropriada pelo olhar daquele que a contempla, se transforme em paisagem. Nesta medida, a natureza é objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem é uma representação daquela natureza. (PESAVENTO, 2020, p.02)

A compreensão da natureza como cultura comparece nas discussões do início da década de 1920 no Brasil, notadamente, a partir da modelagem de uma nova fisionomia paisagística para o Rio de Janeiro e com a antropofagia como movimento cultural.

Figura 36 - Pintura "Rio de Janeiro" de Tarsila do Amaral (1923).



Fonte: <https://tarsiladoamaral.com.br/>

Paralelamente, em São Paulo, a Exposição de Arte Moderna seria realizada como marco simbólico do início do movimento moderno brasileiro, incluindo um conjunto de trabalhos artísticos que destacavam certas narrativas intelectuais sobre representações da identidade nacional, em busca das raízes brasileiras. Uma série de investigações e representações artísticas seria devidamente inaugurada na Semana de Arte Moderna de 1922 em torno de experimentações dos artistas modernos em defesa de uma arte moderna e brasileira.

Realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, a programação da Semana provocaria muita estranheza à plateia da alta classe, acostumada a apreciar a arte clássica e canônica das academias europeias. Cumpre lembrar que o público do evento era composto pela elite paulistana que comprou os ingressos para ver o evento no Teatro Municipal de São Paulo, através de patrocínio oferecido por Paulo Prado, membro da elite cafeeira paulista.

A pintora Tarsila do Amaral não estava presente no evento da Semana de 1922, mas em janeiro de 1928 pintou o quadro *Abaporu* - nome indígena que significa “homem que come carne humana”. A tela de *Abaporu* tornou-se um dos principais ícones das artes plásticas brasileiras e inspirou o Manifesto Antropófago, publicado em maio de 1928, de modo a inaugurar o movimento antropofágico, liderado pelo escritor Oswald de Andrade, em defesa de um canibalismo cultural. A pintura apresenta-se como um eco estigmatizado do sertão, com o sol a pino e o mandacaru, para ressignificar o olhar sobre os povos originários.

Não é por acaso que a Antropofagia é nossa manifestação cultural mais revisitada pelos artistas nacionais, mais estudada e festejada no exterior, e o *Abaporu* é nossa tela mais valorizada no mercado de arte, ícone de exposições em torno dos Modernismos e dos modernistas, sendo até mesmo considerada, ironicamente ou não, nossa *Monalisa* da era da *selfie* e das redes sociais. Igualmente antropofágico, *Macunaíma* também suscita releituras no teatro e no cinema, incluindo a oralidade, a música e a dança como eixos da transcriação da obra para outras linguagens. (ANDRADE, 2022, p. 11)

Este culto à natureza e à cultura de um Brasil indígena, historicamente excluído das narrativas europeias hegemônicas, é um tema recorrente no contexto de formação do modernismo brasileiro. Em negação ao discurso colonizador, o movimento moderno vai ressignificar o olhar sobre os índios nativos e valorizar os rituais dos povos autóctones. A valorização de motivos indígenas em contraposição aos costumes europeus comparece no movimento antropofágico em defesa do que seria genuíno, nacional e natural do Brasil.

Figura 37 - Pintura “Abaporu” de Tarsila do Amaral (1928).



Fonte: <https://tarsiladoamaral.com.br/>

O tema do indianismo comparece na primeira transmissão radiofônica no país, realizada em 07 de setembro de 1922 durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo, com o pronunciamento do então presidente Epitácio Pessoa e a transmissão sonora da ópera “O Guarani” de autoria do compositor Carlos Gomes, exibida diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O índio torna-se o ancestral legítimo, autóctone, heroico e não comprometido com a história colonial (a mancha da escravidão). O indianismo correspondia a um desejo de brasilidade, e sua repercussão foi grande pelo próprio sucesso de um modelo de literatura da construção nacional em que Chateaubriand, assim como Verdi, têm grande papel. (SCHVARZMAN; IANEZ, 2012, p. 156)

O romance literário “O Guarani” de José de Alencar foi publicado em 1857, transformado em ópera pelo compositor Carlos Gomes em 1870 e serviu de base para oito filmes realizados entre 1908 e 1926, conforme examina Schvarzman; Ianez (2012). A ópera “Il Guarani era, de início um romance e um assunto brasileiro, mesmo se coristas e protagonistas fantasiados de índios cantassem em italiano diante de belos cenários de um exotismo impreciso”, explica Coli (2003, p. 106). De fato, Carlos Gomes condensa em sua obra um conjunto expressivo de características internacionais para vincular uma imagem de identidade nacional ou brasilidade genuína a um mito fundador, romanceado por José de Alencar, de uma literatura resultante de construções e viagens.

Cumprir lembrar que no Brasil da década de 1920 e 1930, nos anos da formação do movimento moderno, os jornais e o rádio eram os principais meios de comunicação em massa para mobilização político-ideológica. O rádio permitia propagar determinadas narrativas de interesse das elites e dos intelectuais para toda a sociedade brasileira, pois tornava a comunicação mais acessível aos grupos sociais menos abastados e não-alfabetizados que, diferente das elites intelectuais, não tinham acesso à leitura, aos salões de exposição de arte, bailes, teatros, clubes ou sociedades culturais.

A produção e difusão de discursos textuais (institucionais, acadêmicos, jornalísticos, literários ou poéticos) e imagéticos (das artes visuais, pintura e fotografia) eram veiculados por todo território nacional através das ondas do rádio, de modo que a comunicação sonora permeia e marca a constituição do imaginário brasileiro no período de formação e afirmação do movimento moderno. Vale lembrar o papel das atividades cívicas em torno da construção de um nacionalismo, sobretudo durante a Era Vargas, conforme anota Fonseca (2005, p.86): “Para a mobilização das massas, as instituições oficiais recorreram sobretudo a

símbolos expressamente criados para invocar a pátria (a bandeira¹⁰, os hinos¹¹, a efígie de Vargas etc.) e ao incentivo às atividades cívicas”.

Na prática, o discurso do grupo de modernistas e preservacionistas se estrutura como prática ao se aliar aos interesses do governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1930-1945). Com efeito, o modernismo afirma-se como corrente estética ao se posicionar de forma conveniente com o discurso estatal. O coro da Semana de Arte Moderna de 1922 em busca de independência cultural e emancipação identitária de uma dita nação brasileira encontra eco nas práticas empreendidas dentro do IPHAN pelos modernistas na repartição, sobretudo ao empreender uma série de viagens ou missões excursionistas ao interior do Brasil em busca de uma genuína e autêntica face da identidade nacional.

O desejo de conhecer as verdadeiras raízes do Brasil e identificar o legado nacional mais original impulsiona uma série de deslocamentos ao interior brasileiro, sobretudo a partir da década de 1920. Partindo do eixo Rio-São Paulo, os intelectuais modernos rumam aos sertões mineiros e nordestinos para encarar a verdadeira face do Brasil, na tentativa de criar uma efígie moderna sem romper com a tradição, mas dialogando com ela, tal como defende Costa (1995, p.4): “inventar com raiz”.

O caráter vanguardista do movimento moderno buscava negar o importado, o estrangeiro, o europeu e o colonizador para afirmar o interiorano, o nativo, o brasileiro e o habitante. Nesse sentido, o grupo modernista promove viagens aos sertões partindo do eixo Rio-São Paulo em direção ao interior de Minas Gerais e ao Nordeste, dentre as quais cumpre destacar: a “viagem de descoberta ao Brasil” em 1924 do grupo de artistas modernos que parte de São Paulo para o interior mineiro; a viagem de Lucio Costa que parte do Rio de Janeiro para a cidade de Diamantina, em Minas Gerais, em 1924; as viagens expedicionárias que integram o projeto das Missões Folclóricas, idealizadas por Mário de Andrade e realizadas entre 1928-1938; a Excursão Artística de Villa Lobos por 54 cidades pelo interior do estado de São Paulo, entre janeiro e abril de 1931.

¹⁰ Conforme consulta por verbete no arquivo CPDOC, a adoção da bandeira como símbolo nacional foi oficializada pelo Decreto nº 4 do Governo Provisório, de 19 de novembro de 1889, conforme o projeto idealizado pelo filósofo e matemático brasileiro Raimundo Teixeira Mendes com a colaboração do filósofo brasileiro Miguel Lemos. O desenho manteve o retângulo verde e o losango amarelo da bandeira imperial, elaborada pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret, mas incluiu uma esfera azul com estrelas representativas do céu do Rio de Janeiro e cortada por uma faixa branca com o lema positivista de Augusto Comte: “Ordem e progresso”.

¹¹ Conforme consulta por verbete no arquivo CPDOC, o Hino Nacional brasileiro foi oficializado pelo Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, conforme a composição musical elaborada por Francisco Manuel da Silva em 1822 e versos escritos por Osório Duque Estrada em 1909.

2.1.1. Viagem de descoberta do Brasil

A constituição do campo do patrimônio no Brasil está vinculada à atuação de artistas e intelectuais do movimento modernista que, entre as décadas de 1920 e 1930, buscaram identificar as verdadeiras raízes culturais brasileiras e organizaram ações institucionais de preservação, sobretudo a partir da criação em 1937 do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, atual IPHAN. Em 1924 a visita dos modernistas para Minas Gerais foi iniciada e intitulada como “Viagem de descoberta do Brasil”, tendo sido idealizada por Mário de Andrade e na qual participaram os brasileiros Oswald de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Tarsila do Amaral e o poeta suíço Blaise Cendrars.

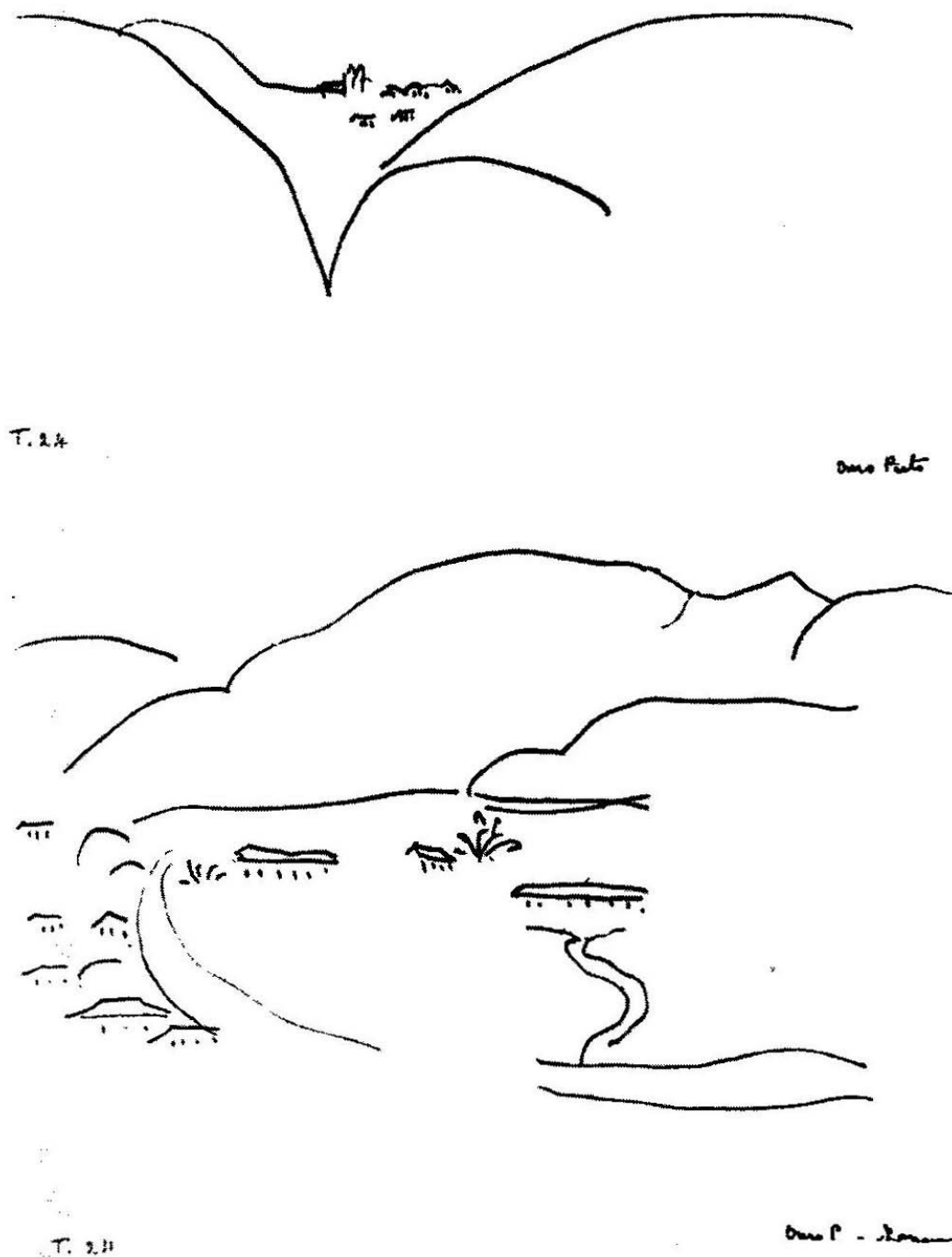
O inventário de manifestações culturais brasileiras realizado através das Missões Folclóricas idealizadas por Mário de Andrade vai servir de substrato para o florescimento de um projeto cultural que conecta a arte erudita com a popular, sobretudo através da artealização realizada pelo seleto grupo de artistas e intelectuais modernos que articula tradição e modernidade em suas obras. No contexto da década de 1920 e 1930 o movimento moderno se formou e consolidou como discurso estético e produto artístico, sobretudo através dos trabalhos de pintura de Tarsila do Amaral, da poesia-manifesto de Oswald de Andrade, da música de Villa Lobos e da arquitetura de Lucio Costa.

A partir de 1924, sem que seja, é claro, colocada em questão a ordem mundial, ou, o que é a mesma coisa, sem abrir mão de seu ideal universalista, o modernismo brasileiro, vivendo um momento que se poderia dizer de crise de participação, passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à determinação da identidade nacional. (MORAES, 1988, p.229)

A caravana modernista de 1924 passou pelas cidades de Tiradentes, São João del-Rei, Mariana, Ouro Preto e Congonhas produzindo um conjunto de obras associadas ao Manifesto Pau-Brasil e ao Manifesto Antropofágico. Do ponto de vista da produção intelectual, a narrativa modernista publicou vários artigos em defesa da preservação de monumentos do passado colonial e barroco que mantiveram-se resguardados nas cidades setecentistas mineiras e seriam consagrados como autênticas obras de arte através do tombamento como patrimônio nacional.

Já do ponto de vista da produção artística, cabe destacar os trabalhos da pintora Tarsila do Amaral elaborados na viagem de 1924 em que documentou aspectos do cotidiano das cidades setecentistas mineiras, incluindo o conjunto edificado e elementos da natureza local como a flora típica, com a cidade emoldurada pelo desenho sinuoso das montanhas de Minas Gerais em vistas panorâmicas.

Figura 38 - Dois panoramas de Tarsila do Amaral: Ouro Preto e Mariana (1924).



Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Ouro Preto.

Em Tiradentes, Tarsila desenhou a vista da Matriz de Santo Antônio, destacada entre massas edificadas e vegetadas (Figura 39) e cenas cotidianas como crianças brincando na cidade. Estes desenhos integram a chamada fase Pau-Brasil (1924-1928) que corresponde aos trabalhos elaborados pela pintora após uma viagem ao Rio de Janeiro no Carnaval e às cidades históricas de Minas Gerais, em que reconheceu uma paleta de cores que gostava desde a infância e com estas cores retratou um Brasil rural e urbano em suas telas.

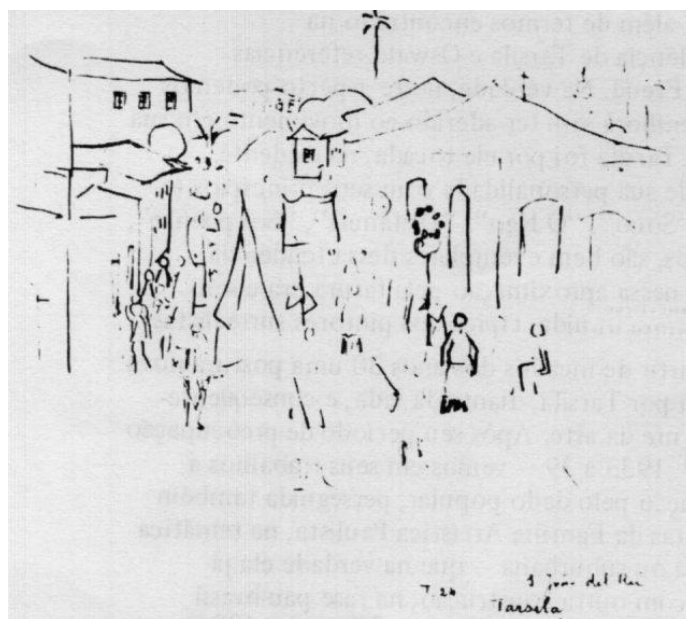
Figura 39 - Desenho de Tarsila do Amaral em Tiradentes em 1924.



Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Tiradentes.

Aracy Amaral (1998) destaca que os membros da caravana modernista ficaram impactados com as cerimônias religiosas e festividades da Semana Santa, conforme explicitado no relato de Mário de Andrade sobre a viagem de 1924, em entrevista realizada em novembro de 1939 e publicada no jornal Folha de Minas: “Nessa viagem tive oportunidade de assistir às procissões da Semana Santa, tendo a que se realiza sexta-feira à noite em Tiradentes me deixado profunda impressão”. Já em São João del Rei, Tarsila registra a passagem de uma procissão em meio ao casario da cidade.

Figura 40 - Desenho de Tarsila do Amaral em São João del Rei em 1924.



Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em São João del Rei.

No desenho de Mariana, Tarsila representa o jogo dos telhados e a modenatura das janelas das edificações que flutuam nos espaços vazios, confundindo-se com as ruas, o córrego do Catete e o rio do Carmo. O conjunto edificado flutua, com exceção da Igreja do Rosário em que desenha a linha do chão. O casario apresenta-se circunscrito pelo ambiente natural com destaque para serras, copas de árvores, palmeiras e uma solitária bananeira, no canto inferior esquerdo do desenho. No centro da composição, destaca os volumes da Igreja do Carmo e da Igreja de São Francisco, em meio a outras edificações de uso religioso.

Figura 41 - Desenho de Tarsila do Amaral em Mariana em 1924.



Lápis sobre papel, 13 x 21,3 cm. Fonte: IEB/USP.

Já em Ouro Preto, Tarsila registra uma vista panorâmica da cidade, com o casario cercado pelas serras. Os morros abraçam a cidade repleta de edificações barrocas, com destaque para as igrejas e as massas vegetadas das copas das árvores e das palmeiras. Novamente, representa as ruas nos espaços vazios, sem linhas do chão, calçadas ou paralelepípedos, de modo que as construções parecem flutuar.

Figura 42 - Desenho de Tarsila do Amaral em Ouro Preto em 1924.



Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Ouro Preto.

Tais elementos de composição são observados em outros desenhos e pinturas de Tarsila sobre Ouro Preto, em que apresentou variações de um mesmo tema de estudo, de modo que a concepção visual da artista ressalta a relação simbiótica da cidade com o ambiente natural no qual se implanta. Tecnicamente, seus desenhos se caracterizaram pelo emprego de traços simples e o uso de uma paleta de cores coerente com o repertório dos materiais construtivos adotados nas edificações interioranas, com volume conferido através de um jogo de claro-escuro.

Figura 43 - Paisagem de Ouro Preto, 1924 por Tarsila do Amaral.



Lápis e aquarela sobre papel, c.i.e. (16,20 cm x 22,60 cm). Fonte: IEB/USP.

Nesse ínterim, cabe realçar a importância das aquarelas e desenhos elaborados por Tarsila do Amaral para a história da arte moderna brasileira, pois estes produtos visuais refletiram a idealização de um serviço de proteção ao patrimônio histórico e artístico, a estreita relação entre Mário de Andrade e o grupo de modernistas mineiros que integraram o quadro técnico do IPHAN e o interesse pela pesquisa, sobretudo através de viagens para inventário que geraram um conjunto de dados documentais sobre o barroco, o arcadismo e as edificações do século XVIII.

Tarsila retratou a simplicidade, a singeleza e a pureza de cenários rurais e interioranos em contraponto ao gosto cosmopolita e o ritmo moderno dos trens, das luzes elétricas e das

atividades das máquinas febris que reforçavam a dinâmica urbana de metrópoles como São Paulo e Paris, presentes em outras pinturas da artista. O cenário de grandes transformações ditadas pela industrialização e reformas de modernização nas capitais também viria a contribuir para o resguardo patrimonial de conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos localizados no interior brasileiro que teriam permanecido esquecidos e distantes dos modismos estrangeiros.

A emergência de intervenções encontra-se atestada em documentos e inventários que ressaltavam a estagnação das cidades após o grande ciclo de exploração do ouro: “Sobre Tiradentes, apesar do tombamento e da significação de uma memória nacional dessa cidade, as edificações ficaram em estado de ruínas no período de 1938 até os anos 1970” conforme o Inventário de proteção do acervo cultural de Tiradentes (Prefeitura Municipal de Tiradentes, 2002). A retórica da perda (Gonçalves, 2002) persistiu nos discursos sobre a necessidade de obras emergenciais nessas cidades, sobretudo para resguardar a integridade e a autenticidade das edificações em processo de arruinamento.

A maioria da população brasileira habitava no ambiente rural e o território urbano era espaço de circulação das camadas mais abastadas, em que a vida cultural era modelada ao gosto de uma elite branca, militar e católica. Não à toa, a maioria dos bens tombados pelo IPHAN na década de 1930 vai destacar exemplares de valor excepcional, sobretudo obras de arquitetura e urbanismo de produção intelectual vinculada à tradição luso-brasileira. Os modernistas e preservacionistas se aproveitam das estruturas estatais para reconhecer as marcas identitárias expressas na fisionomia das cidades históricas do interior mineiro e, paralelamente, consagrar uma nova e moderna face nacional. Entretanto, trata-se de um movimento bandeirista dos paulistas-cariocas ao interior do Brasil que não rompe com os interesses das classes dominantes e eleva um conjunto de bens edificados pela elite rural, branca, católica e militar como monumento nacional.

(...) o que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca de raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de construir. (SCHWARTZMAN, 1984, p. 80)

O discurso dos modernistas exaltava a necessidade de ruptura com o passado, sobretudo em busca de uma emancipação identitária e uma independência cultural dos povos colonizadores. Na prática, entretanto, o caminho encontrado pelo grupo moderno se concretizou num discurso de continuidade, pois a nação brasileira era composta por uma

efígie mestiça, considerando as migrações e imigrações ocorridas durante o processo de ocupação e colonização do território brasileiro.

Na literatura, o movimento modernista ressaltou o idioma falado em detrimento do idioma escrito, oficial e cheio de regras gramaticais, num processo de valorização dos diferentes sotaques de um país plural e diverso. Cumpre ressaltar a particularidade do movimento moderno brasileiro que busca negar, destruir e romper com a norma formal em seus discursos, sendo que, na prática, assume uma atitude conciliatória entre tradição e modernidade para afirmar, construir e promover continuidades. Deste modo, os artistas e intelectuais modernos estabelecem diferentes movimentos modernos dentro de um mesmo movimento, sobretudo ao tentar integrar universalidade, nacionalidade e regionalismo.

Para os artistas e intelectuais do movimento modernista era preciso destruir a lógica de reprodução de modelos, de cânones, de regras acadêmicas e da arte erudita para construir uma outra lógica de invenção, a partir de uma nova estética, mais libertária, revolucionária, experimental e voltada para valorização da arte popular, buscando reconhecer a brasilidade genuína. A busca pela singularidade irá destacar elementos ligados à simplicidade, à singeleza, ao vernáculo, ao tradicional, ao artesanal, ao regional, ao periférico.

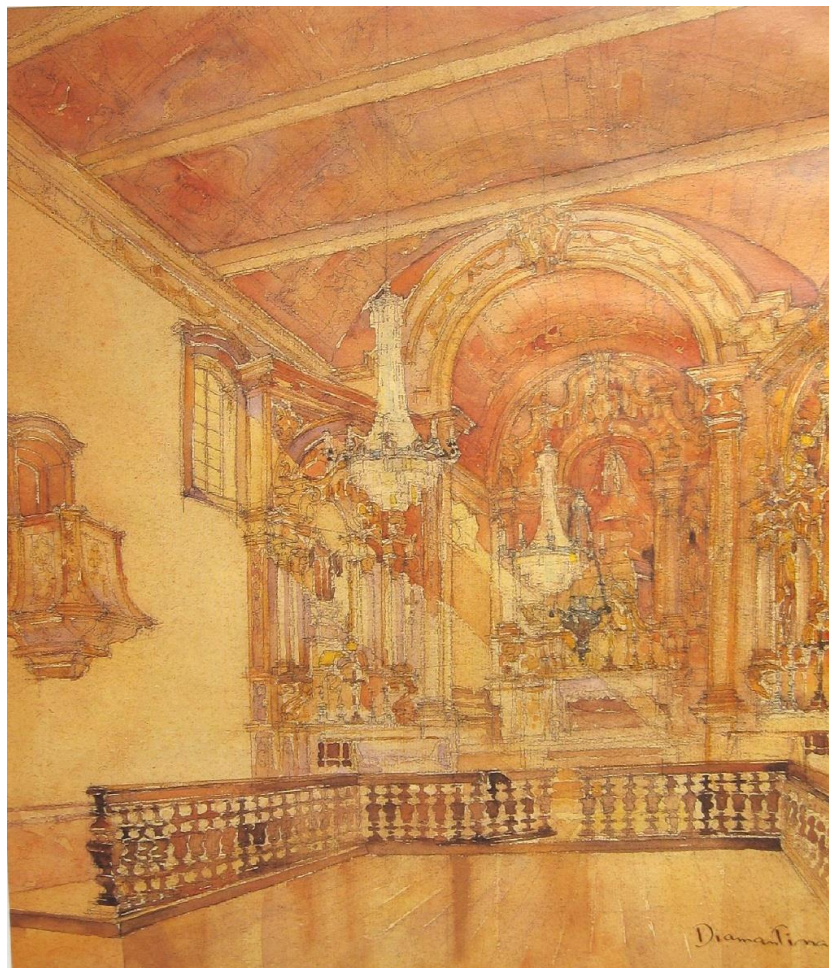
Na prática, através das viagens, Mário de Andrade “vinha recolhendo farto material para a análise dos elementos constitutivos de nossa nacionalidade, o que mais tarde balizaria sua proposta para criação de uma instituição de proteção ao patrimônio histórico no Brasil” (Andrade, 2015. p.12). Nesse sentido, destaca-se a relevância das impressões registradas pelos intelectuais modernistas na viagem a Minas Gerais em 1924 em desenhos, fotografias e documentos textuais. De fato, as particularidades de cada região brasileira e seus diferentes sotaques aparecem nas pesquisas etnográficas e missões folclóricas idealizadas por Mário de Andrade enquanto chefiava o Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. Entretanto, os critérios de universalidade e excepcionalidade parecem prevalecer no discurso de Lucio Costa e seus interlocutores no IPHAN.

2.1.2. Viagens de Lucio Costa

Lucio Costa esteve em Ouro Preto, Mariana, Sabará, Caraça e Diamantina, entre 1924 e 1927, ou seja, dez anos antes da criação do IPHAN e foi depois da visita às cidades do interior mineiro que assumiu um modo de ser moderno. Destas cidades, destacou que Diamantina mudou os rumos da sua trajetória, sobretudo em relação à sua prática profissional como projetista de residências em estilo neocolonial e seus posicionamentos em relação às construções antigas do nosso passado. Nesse sentido, nossas investigações

tomaram como ponto de partida o exame dos textos, desenhos e aquarelas que Lucio Costa fez em sua viagem à Diamantina, em 1924, incluindo a realização de pesquisas de campo entre abril e maio de 2022, no mesmo período do ano em que Lucio Costa esteve na cidade.

Figura 44 - Aquarela de Lucio Costa: Interior da Igreja do Carmo.



Fonte: COSTA, 1995, p. 26.

Dentre as fontes primárias, cabe realçar a produção imagética sobre Diamantina, incluindo os desenhos de Alfredo Norfini e José Wash Rodrigues que também realizaram viagens para o interior mineiro, além dos registros realizados pelos fotógrafos Chichico Alkmim, Erich Hess e Assis Horta. Chichico Alkmim retratou aspectos cotidianos da cidade. Já Erich Hess foi orientado pelo próprio Lucio Costa na expedição fotográfica realizada na década de 1930 para o IPHAN. Assis Horta retratou o ambiente urbano e o cotidiano de sua cidade natal, sendo que entre 1936 e 1967 dedicou-se à preservação do patrimônio da cidade como fotógrafo. Segundo Lima, Melhem & Cunha (2008, p.45-46), Assis Horta foi colaborador do IPHAN de 1945 a 1967 e trabalhou sob a orientação de Sylvio de Vasconcellos, sendo responsável por fotografias para registro, preservação e restauração de bens tombados, na organização do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina.

Joana Mello (2012, p. 65-67) registrou que o português Ricardo Severo, defensor do movimento neocolonial no Brasil, patrocinou um conjunto de excursões no final da década de 1910 dos pintores José Wasth Rodrigues, Alfredo Norfini e Felisberto Ranzini pelo Brasil, sobretudo para consolidar o vocabulário neocolonial. Estes pintores percorreram os estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Pará e Maranhão, especialmente rumo às povoações interioranas e com destaque para as cidades mineiras. Regiani (2019) reuniu os cinco desenhos sobre o antigo Arraial do Tijuco resultantes da viagem de Alfredo Norfini para Minas Gerais em 1921 e os registros de Diamantina, incluindo detalhes construtivos, elaborados por José Wasth Rodrigues que visitou o estado em 1919 e em 1930, sendo responsável pelo projeto da atual Catedral de Diamantina, em substituição à antiga Sé que foi demolida em 1932.

Figura 45 - Vista da antiga Sé a partir da Casa do Itendente.



Foto: Chichico Alkmim. Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Na década de 1920, o patrono do movimento neocolonial José Mariano Filho, como presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes – SBBA, convidou os seguintes profissionais para visitar as cidades mineiras, conforme listou Regiani (2019, p.34): Nestor de Figueiredo foi para Ouro Preto; Nereu Sampaio para São João Del Rei e Congonhas do Campo; Ângelo Bruhns para Mariana; Lucio Costa para Diamantina. O objetivo destas viagens era registrar um repertório de detalhes técnicos quanto aos materiais e sistemas construtivos encontrados no interior mineiro, sobretudo para integrar um catálogo de ornamentos a ser adotado ou replicado nos projetos arquitetônicos em estilo neocolonial.

Figura 46 - Aquarela de José Wasth Rodrigues em 1918: casario na Rua da Quitanda (então Francisco Sá).



Fonte: Queiroz, 2010, p.11.

Em 19 de março de 1924, antes mesmo de ir à Diamantina, Lucio Costa publica uma crônica no jornal “A Noite” intitulada “A alma dos nossos lares” em que defende: “Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia” (Costa, 1924a). Cabe lembrar que, antes da viagem para o interior mineiro, ele não defendia o movimento moderno, mas já se posicionava sobre a necessidade de estabelecer diálogos ou vínculos entre os vestígios do passado e as obras do seu tempo, conforme publicado na mesma crônica (Costa, 1924a): “Naturalmente será preciso conciliar tais vestígios de uma época passada com o *refinement* da vida moderna. Surge justamente aí a principal tarefa do arquiteto”.

Com efeito, a viagem realizada por Lucio Costa, para Diamantina em 1924, em 32 horas de trem, comissionado pela SBBA, marcaria para sempre sua trajetória. Não à toa, aponta esta cidade no interior mineiro como um dos ingredientes de concepção para Brasília, pois encontra Diamantina, intocada e distante dos estrangeirismos europeus, genuinamente brasileira na simplicidade de soluções arquitetônicas adotadas, no ritmo equilibrado entre cheios e vazios das fachadas, na singeleza de suas construções vernáculas, com técnicas e materiais construtivos adaptados aos modos tradicionais do saber-fazer local, conforme anota, em tom de recordação, as impressões de sua chegada:

Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo, onde a taipa de pilão imperava. (COSTA, 1995, p. 27)

A verdade construtiva, a simplicidade e autonomia dos sistemas construtivos tradicionais em Diamantina é realçada por Brandão (1996): “Rudes mas acolhedoras, os ‘incultos pedreiros’ deram-nos o selo da simplicidade e da pureza, fazendo inclusive com que se perdessem ‘certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados’ que ainda havia na metrópole”. A verdade estrutural exaltada pelo movimento moderno comparece nas observações de Lucio Costa, sobretudo no exame da arquitetura civil em Diamantina. Nessa visita apreciou e registrou diversos detalhes construtivos em madeira, tais como podemos observar numa casa em construção, próxima ao Pão de Santo Antônio, em que a técnica tradicional do pau a pique ou taipa de mão é adotada nos panos de vedação, a partir da ossatura estrutural e da modenatura das esquadrias.

Figura 47 - Técnica tradicional do pau a pique ou taipa de pilão.



Foto: Eric Hess, s/d. (década de 1940). Fonte: Queiroz, 2010, p.11.

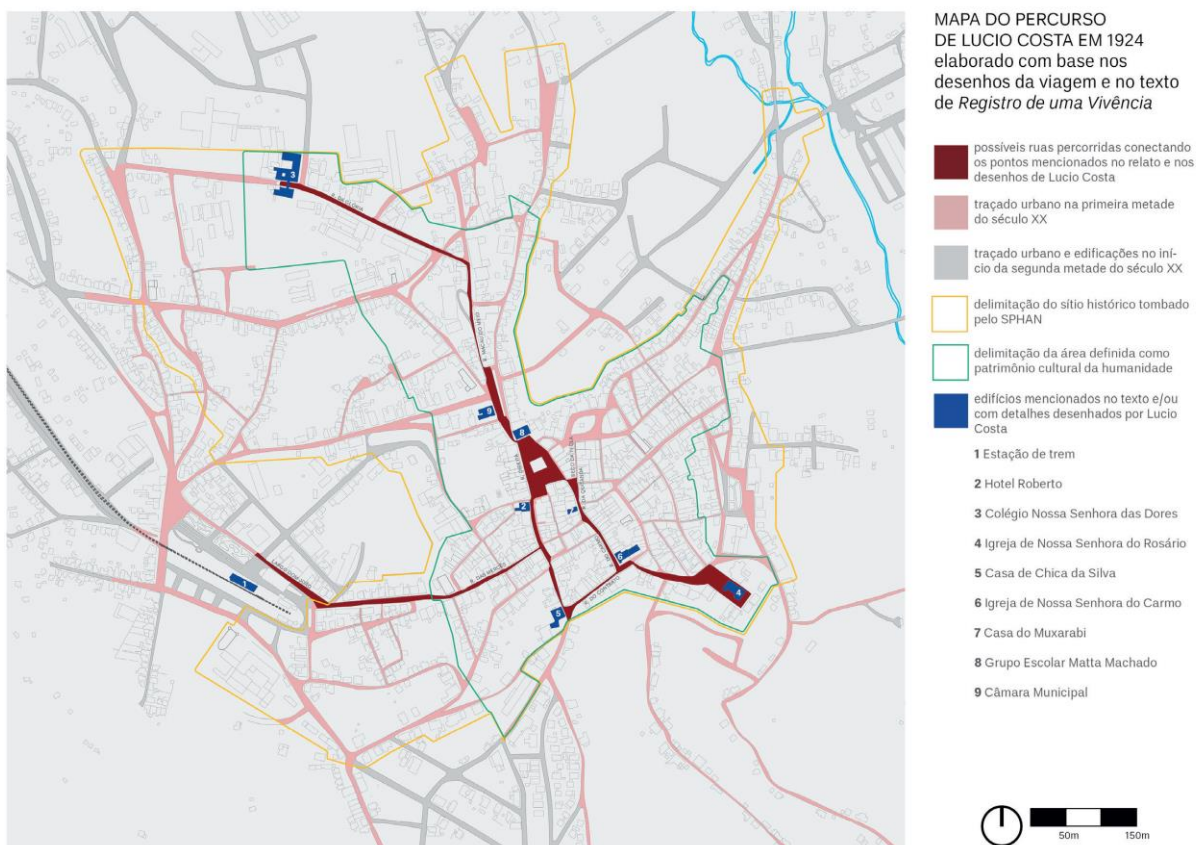
De fato, foi a partir desse contato com a pureza e a simplicidade da arquitetura colonial em Minas Gerais que passou a combater o movimento neocolonial e a defender o movimento moderno, poucos anos depois de sua viagem a Diamantina, segundo relata:

Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neocolonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes,

quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre (COSTA, 1995, p.16 – grifos nossos).

As aquarelas e desenhos de Lucio Costa registram suas andanças pelos caminhos de pedra, em passos vagarosos, guiados pelas capistranas, onde tateamos os pés por um percurso em tons terrosos, assim como as paredes de trama barreada. Regiani (2019) elaborou um mapa do percurso de Lucio Costa em Diamantina (Figura 48) com base nos relatos no livro *Registro de uma Vivência* (Costa, 1995) e nos desenhos realizados na viagem em 1924. Na legenda, os edifícios foram nomeados de acordo com a função à época. A antiga Estação de Trem (1) é a Sede do Corpo de Bombeiros. Na primeira sede do Hotel Roberto (2), onde Lucio Costa ficou hospedado, funcionam lojas comerciais. O antigo colégio Nossa Senhora das Dores (3) abriga o Instituto Casa da Glória que pertence à UFMG. Na Casa de Chica da Silva (5) funciona a sede do Escritório Técnico do Iphan em Diamantina e, atualmente, também abriga o Museu do Diamante que está fechado para reforma. A Casa do Muxarabi (7) é a atual Biblioteca Antonio Torres. A Câmara Municipal (9) é o fórum da cidade. O Grupo Escolar Matta Machado (8) foi a Casa de Intendência, entre os séculos XVIII e XIX, e no século XX chegou a funcionar como sede da prefeitura, sendo que atualmente continua a abrigar órgãos administrativos.

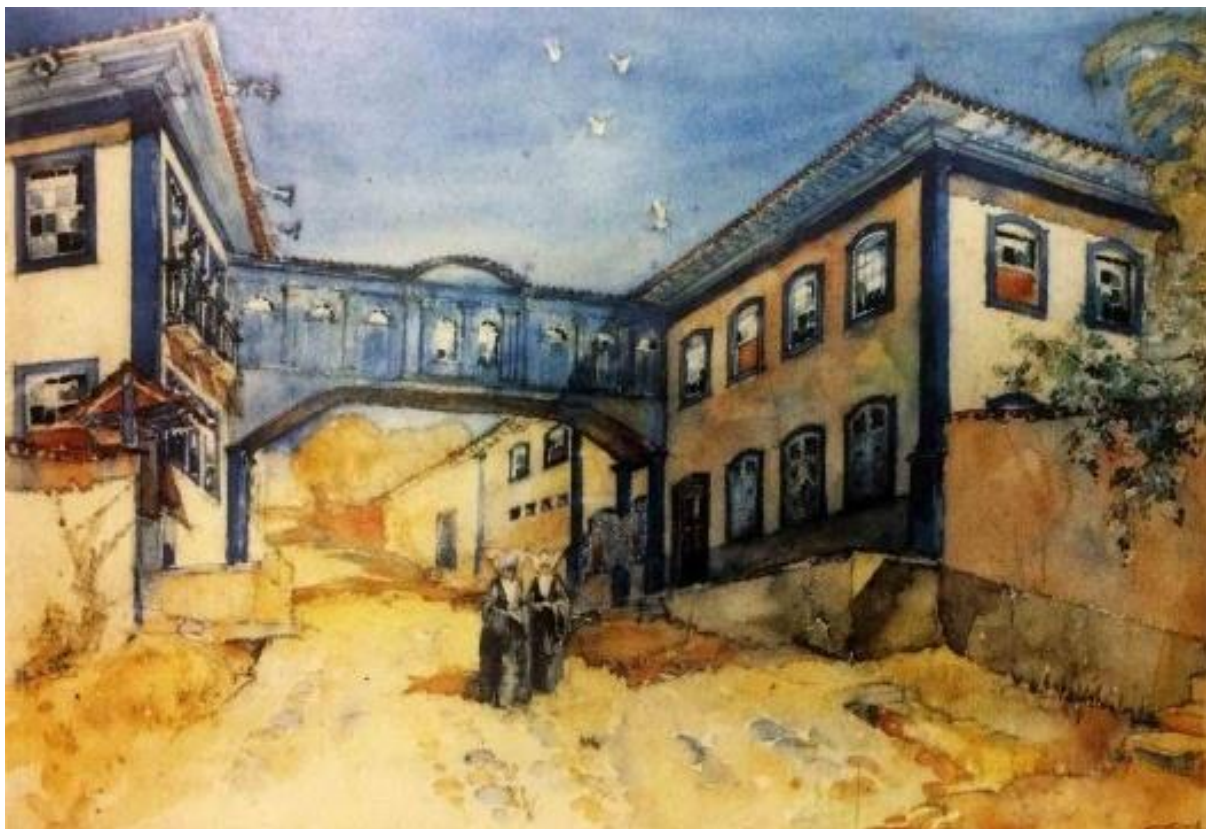
Figura 48 - Mapa do Percurso de Lucio Costa em Diamantina em 1924.



Fonte: Regiani (2019, p.35)

No desenho do passadiço da Casa da Glória é possível avistar janelas e marcos em azuis del-rey, em meio às casas caiadas. A aquarela registra as nuvens da chuva que se anunciam numa gota d'água, na tinta branca, desfocando as nuvens no anil do céu. É possível imaginar o revoar dos pássaros no azulado celeste e o barulhar dos passos no amarelado da terra. No centro da tela, um passadiço, estacionado numa espécie de movimento silencioso, próprio das estruturas em arco, entre os sons estalados e crus das peças de madeira. A singularidade dos materiais, o despojamento dos acabamentos, a simplicidade das técnicas construtivas, a pureza das túnicas litúrgicas, o silêncio depositado num final da tarde, até que o sino toque na torre de um campanário. A diagonal atravessa o quadro até o ponto de fuga e reflete a ordem compositiva no retrato aquarelado. As lembranças dessa cidade desbotadas na memória, ao longo do tempo, parecem sedimentadas nas imagens dessa representação que eternizou Diamantina como símbolo do patrimônio.

Figura 49 – Aquarela “Colégio com passadiço e janela de treliça no térreo”.



Representação do passadiço da atual Casa da Glória, por Lucio Costa em 1924. Fonte: COSTA, 1995, p. 29.

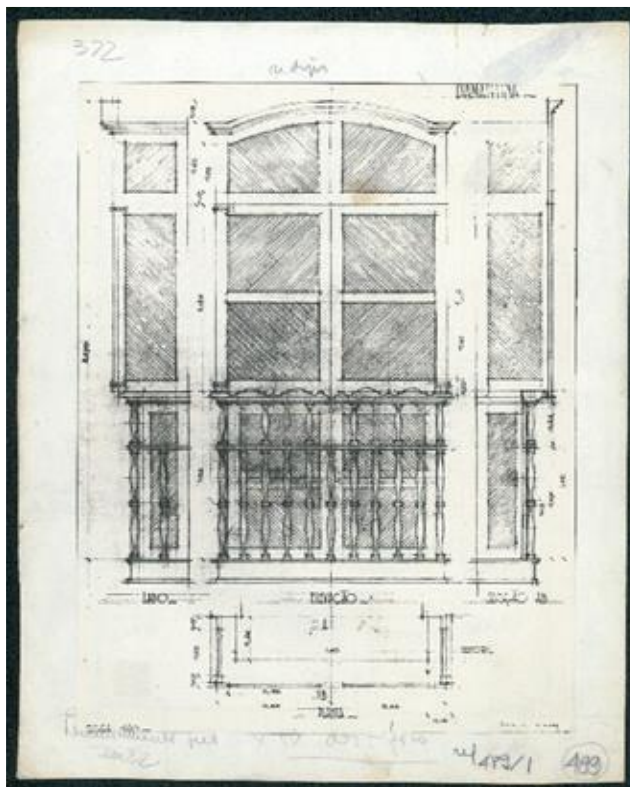
Já em 18 de junho de 1924, Lucio Costa publicou um artigo no jornal “A Noite” sobre suas impressões das viagens às cidades mineiras, incluindo Diamantina e “pequena demora em Sabará, Ouro Preto e Mariana”, em que descobriu “um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que nesses últimos anos surgiu e ao qual

infelizmente já está se habituando o povo a ponto de qualificar o verdadeiro colonial de invenção” (Costa, 1924b). Neste ínterim, Lucio Costa assumiu um modo de ser moderno.

A clientela continuava a querer casas de "estilo" - francês, inglês, "colonial" - coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, - "Casas sem dono". E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, sobretudo este, porque abordava a questão no seu triplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência. (COSTA, 1995, p. 83)

Lucio Costa registrou seu encantamento com a beleza encontrada em Diamantina, onde descobre o verdadeiro colonial na “solução formal das fachadas, onde o aproveitamento intencional do afloramento da estrutura de madeira confere tratamento plástico e verdade construtiva às edificações” (IPHAN, 2003, p.22). Entre enquadramentos e modenaturas, o arquiteto mapeou esquadrias, vãos e balcões, em ritmo ditado pelas treliças de pau a pique.

Figura 50 - Muxarabi da Rua da Quitanda, desenhado por Lucio Costa em 1924.



Fonte: COSTA, 1995, p. 501.

A partir de sua viagem para Minas Gerais e, sobretudo após sua imersão em Diamantina, o arquiteto ressalta a harmonia em aspectos estéticos e compositivos identificados na arquitetura das cidades setecentistas mineiras: “proporções gerais – onde as linhas horizontais dominam dando ao todo uma impressão de calma e tranquilidade; proporções

secundárias – como por exemplo nos vãos, fazendo os menos alongados e mais próximos à beirada” (Costa, 1924b). Para Lemos:

(...) as tipologias arquitetônicas que compuseram a paisagem cultural de Diamantina reuniram os recursos técnicos e valores estéticos trazidos de fora e os lá nascidos. Nesse sentido, a casa tijuicana e a casa colonial mineira evidenciavam uma certa autonomia e uma aguda singeleza. (LEMOS, 2006, p.6)

Segundo o arquiteto e crítico chileno Enrique Browne (1988, p.16), Lucio Costa “aderiu aos postulados funcionalistas sem deixar de apreciar a tradição colonial luso-brasileira que resolvia com simplicidade os problemas do lugar”. Para Schlee (2009, p.14): “Num primeiro momento, Diamantina cumpre o duplo papel de ter despertado o autor para a “verdadeira tradição” (como ocorreu com muitos dos modernistas, a exemplo de Mário de Andrade) e de conectar o passado ao presente (JK e Niemeyer)”. Cabe lembrar que Mário de Andrade preconizava que a arquitetura moderna daria sua contribuição correspondente no Brasil através da busca dos elementos constantes da arquitetura brasileira - daí o interesse em mergulhar no passado. Da década de 1920 vale destacar os registros realizados por Chichico Alkmim que mostram Diamantina na época da visita de Lucio Costa à cidade.

Figura 51 – Aspecto da Rua das Mercês em Diamantina na época da visita de Lucio Costa.



Foto: Chichico Alkmim (c. 1920). Fonte: Acervo IMS.

A Diamantina dos anos 1920 se mostrava como um conjunto urbano concentrado, resultante da retícula portuguesa, mas sem uma centralidade ou uma grande praça, sobretudo em função da ausência de uma Casa de Câmara e Cadeia, conforme examina Pestana (2001, p. 582). Além disso, é possível notar que os monumentos religiosos se relacionam com o conjunto edilício de modo a quase se confundir com o casario, pois as igrejas de Diamantina apresentam uma delicadeza singular, sobretudo quando comparamos com as demais cidades setecentistas mineiras, anota D'Assumpção (1993, p. 230).

No conjunto edilício de Diamantina são notáveis as relações de hierarquia e proporção entre o casario e as igrejas, sobretudo quanto à simplicidade, singeleza e escala volumétrica diminuta dos templos religiosos, mesmo em relação à antiga Matriz, de modo que as igrejas são realçadas no conjunto pelas torres pontiagudas.

Figura 52 - Vista da Antiga Sé em procissão na Rua Direita.



Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Já na década de 1930 vale destacar os registros do fotógrafo Assis Horta, responsável pelo mapeamento da antiga Vila do Tejuco, em pesquisa de inventário patrocinada pelo IPHAN.

Figura 53 - Panorama de Diamantina.

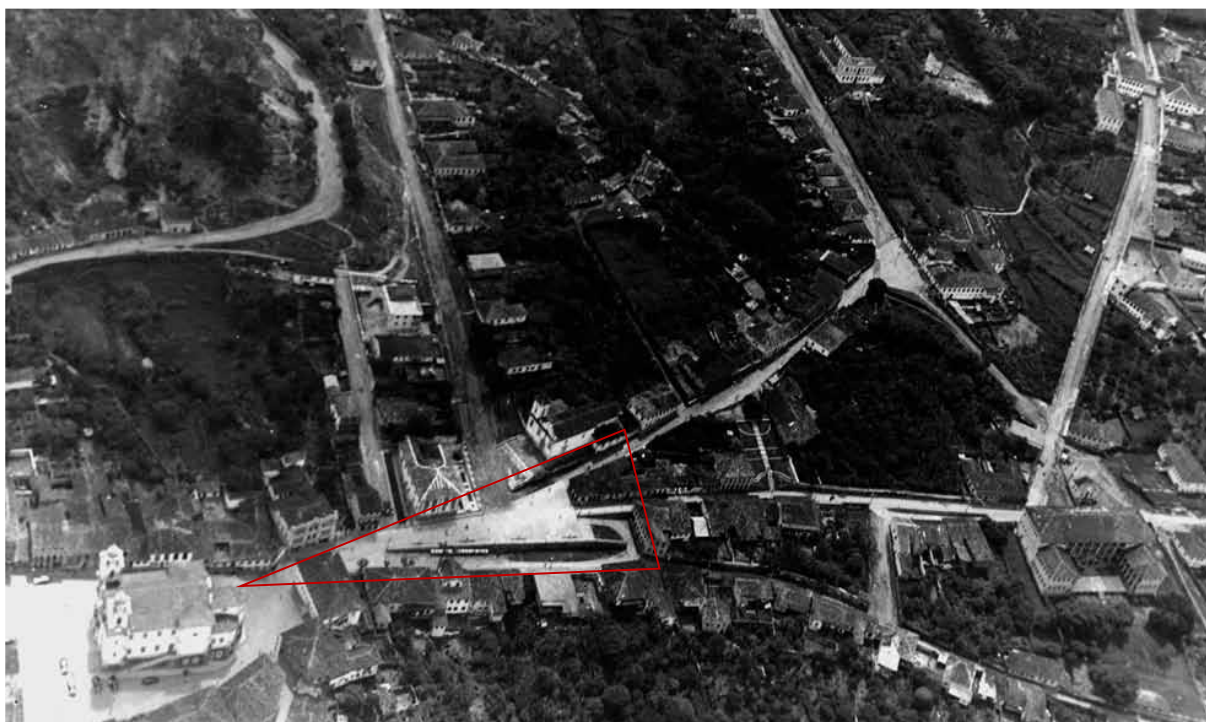


Foto: Assis Horta, 1948. Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Cabe notar a interferência na composição harmônica da cidade após a implantação da nova Catedral de Santo Antônio, erguida em 1932 depois da demolição da antiga Sé, no centro do núcleo urbano que viria a ser tombado em 1938 pelo IPHAN. O projeto de Wash Rodrigues rotacionou o eixo da Catedral em relação a antiga Sé, de modo que a fachada principal do templo ficou voltada para uma das entradas de acesso ao Beco do Motta – região tradicionalmente famosa pela boêmia e prostituição.

Sobre a substituição da Matriz, Barros Filho (2018, p. 15) ressalta que “apenas esse templo teve alteração de fato de sua implantação (quando comparado às demais igrejas setecentistas), passando a estar voltado para o sul, não mais alinhado com a Rua Direita”. Na fotografia aérea de Assis Horta em 1948 é possível notar a Casa da Glória (à direita, na extremidade superior da foto), a atual Praça JK na triangulação das ruas Macau de Cima, do Meio e de Baixo (no centro da foto) e a nova Catedral no vértice (à esquerda da foto).

Figura 54 - Vista aérea da cidade de Diamantina.



Destaque da autora. Foto: Assis Horta, 1948. Fonte: Queiroz, 2010, p. 46.

A volumetria e a estilística do novo templo foram criticadas por Lucio Costa (1995, p. 277): “Diamantina já conhecia de outros tempos (32 horas de trem), quando a velha matriz ainda não tinha sido trocada pelo volumoso arremedo “ouropretano-tedesco” atual”. Barros Filho (2018, p. 15) reforça que “sua volumetria quebra com o ritmo e coadunação arquitetônica do conjunto no entorno imediato”. No panorama da cidade é possível notar o volume destacado da Catedral em relação à escala singela das demais igrejas em Diamantina.

Figura 55 - Panorama de Diamantina: notar a escala da Catedral em relação às demais igrejas.



Foto: Assis Horta. Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Na planta urbana de Diamantina é possível observar que as igrejas são locadas nas extremidades ou vértices dos quarteirões, muitas vezes sem a presença de grandes adros ou praças ao redor, como vemos em outros conjuntos setentistas em Minas Gerais. Deste modo, os monumentos religiosos diamantinenses apresentam-se discretos em meio ao casario e a escala volumétrica das igrejas apresenta uma relação mais diminuta e singela, sobretudo quando comparamos com outras cidades mineiras ligadas ao ciclo do ouro.

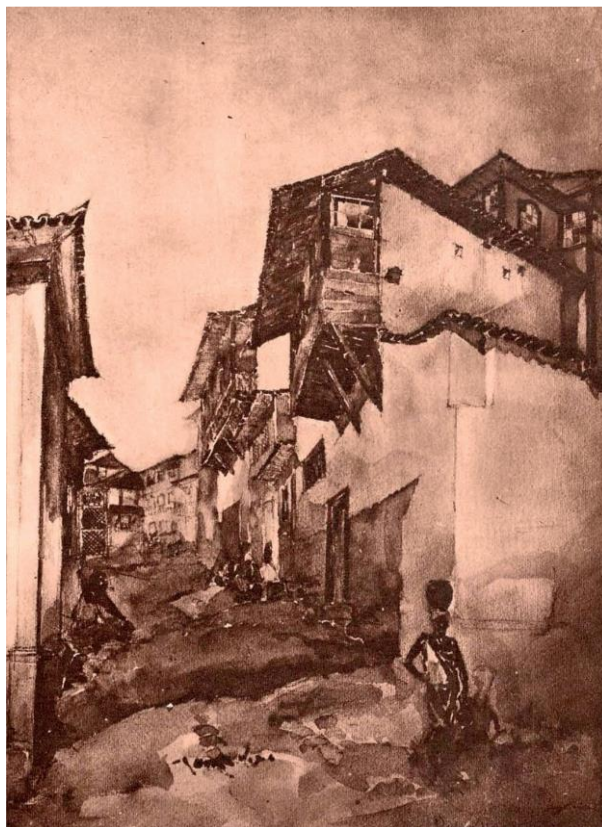
As singularidades da cidade e a pureza arquitetônica são descritas no artigo “Dengosa é Diamantina”, publicado no jornal Estado de Minas em 08/09/1967, pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos – principal interlocutor de Lucio Costa no IPHAN em Minas Gerais:

Diamantina difere substancialmente das outras cidades mineiras e é singular em sua maneira de ser. Não exhibe exuberância barroca que muitas vezes oprimem. É rococó em sua forma e conteúdo, leve, delicada e feminina. (...) A paisagem local é, igualmente, feliz: campos de um verde seco e florido por quase todo o ano, com suas cores valorizadas pelo branco das pedras afloradas. Também branquíssimas são as praias dos ribeirões de águas claras vizinhos da cidade. Tudo é limpo, luminoso, em tons de aquarela e pastel. (...) O clima é excelente, o céu azul e a água límpida. Há delicados detalhes em quase tudo: no ouro de seus retábulos, no desenho de suas cimalthas, no rendado de suas treliças, no liso de suas calçadas. (...) Diamantina é uma cidade essencialmente feminina, de uma feminilidade juvenil,

dengosa sempre, onde todas as coisas e gentes só fazem sorrir. Parafrazeando o que se diz de Portugal, Diamantina é como a primavera de Minas no sertão plantada. (LEMOS, 2004, p.182 – grifos nossos)

Na prática, a viagem de Lucio Costa à Diamantina na década de 1920 seria essencial para projetar Brasília pois, a partir desta viagem, passou a resolver os problemas de cada lugar com simplicidade e pureza, sobretudo através das lições apreendidas no contato com a tradição colonial luso-brasileira, conforme registrado em discursos e práticas. “O casario colonial é elaborado como uma imagem capaz tanto de justificar a origem interiorana e mineira singular de Kubitschek, quanto a capacidade de síntese de Costa que apreendeu ensinamentos com os elementos vernaculares de construção”, avalia Regiani (2019, p.78).

Figura 56 - Aquarela de Lucio Costa: Beco da Tecla.



Fonte: REGIANI, 2019, p.180.

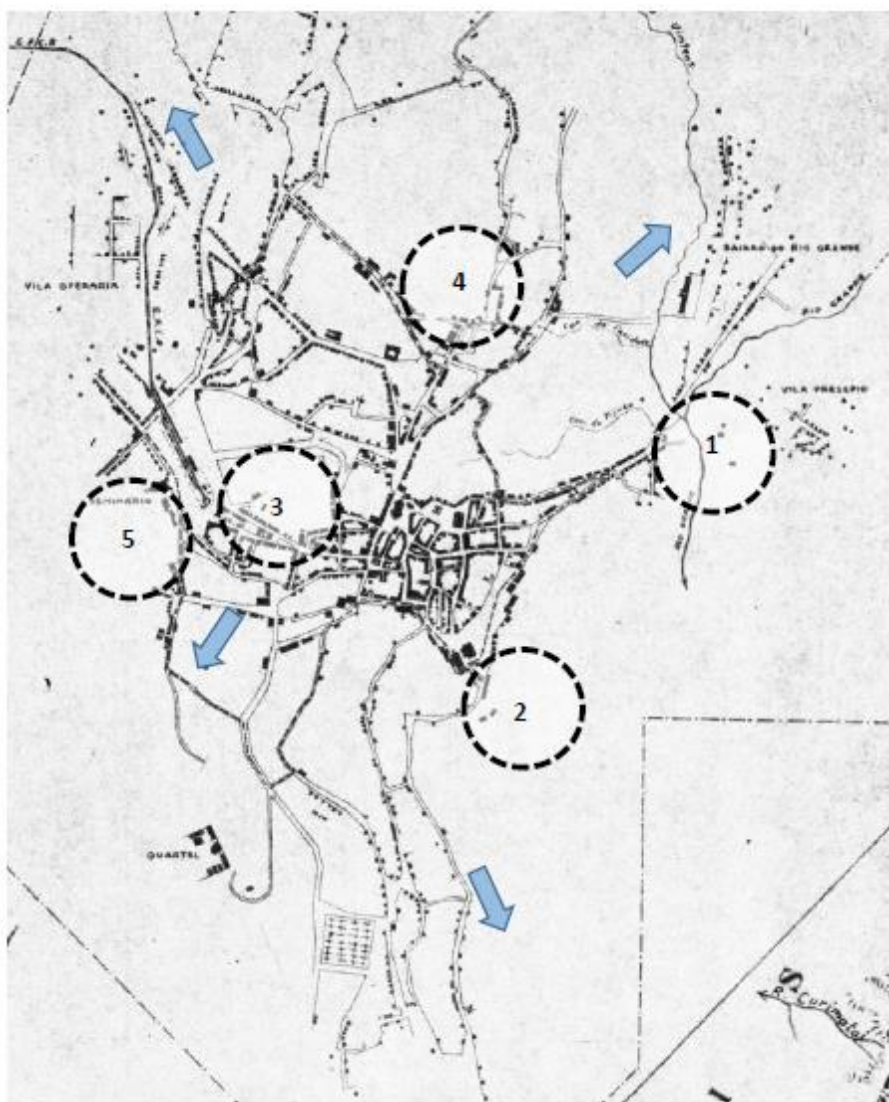
De fato, ao longo de toda sua trajetória como projetista, intelectual e homem do patrimônio Lucio Costa pode operar como figura-chave na afirmação de um discurso que procurou integrar elementos da tradição e da modernidade, sobretudo ao vincular as heranças do passado colonial à produção moderna brasileira.

A alegoria de Diamantina foi aperfeiçoada por Costa e Kubitschek. A cidade era uma dessas relíquias espalhadas pelo território mineiro e as viagens de “descoberta” pelo interior foram fundamentais. A ida de Lucio Costa a Diamantina colaborou para

consolidar a visão de redenção nacional nas narrativas alegóricas veiculadas pelos modernos brasileiros. Embora a viagem estivesse dentro do programa que pretendia organizar um estudo dos motivos arquitetônicos do Brasil colonial pelos neocoloniais, o tempo e a mudança de postura de Costa fizeram com que se alinhasse com as pretensões de vanguarda e seus partidários que se reuniram anos depois no SPHAN. (REGIANI, 2019, p.17)

Em 1938, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE realizou uma série de levantamentos cartográficos ao longo do território mineiro, incluindo Diamantina, no mesmo ano em que a cidade foi tombada pelo IPHAN, conforme o processo nº 64-T-38. Nesse contexto, a expansão da cidade é intensificada, conforme avalia Barros Filho (2018, p.52): “pelo eixo noroeste-sudeste (Bairro Bom Jesus – Bairro da Palha, polos 2 e 4) e também se dispersa pelo eixo nordeste sudoeste (Serra dos Cristais – Largo Dom João, polos 1 e 5), muito além da centralidade representada em cartografias do século XVIII”.

Figura 57 - Planta de Diamantina em 1938 com setas indicando as áreas de expansão.



Mapa cadastral do IBGE de 1938. Fonte: Barros Filho, 2018, p.52

Em comparação ao mapa do atual traçado urbano e sua implantação junto ao sítio natural, com destaque para a estrutura topográfica e hidrográfica, examinamos a cidade de Diamantina locada na encosta (Anexo 02). Além disso, podemos notar o crescimento urbano e adensamento do bairro do Rio Grande, em direção à Serra dos Cristais, sobretudo em função dos processos de expansão e gentrificação como polo turístico do interior mineiro.

Ao longo das décadas de 1920 e 1960, a temática do cotidiano interiorano e do sertão brasileiro foi objeto de várias obras literárias, dentre as quais podemos destacar as seguintes publicações: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, lançado em 1902; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, de 1938; *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, em 1956. Com efeito, em função da preocupação dos modernos com o patrimônio nacional, foi necessário se distanciar da terra avistada pelos colonizadores portugueses, ir além-mar e, finalmente, adentrar o interior do território e desbravar os sertões – rumo à futura Brasília.

Os relatos e as cartografias históricas produzidas durante a colonização portuguesa mostravam um novo mundo civilizado na faixa litorânea brasileira e ressaltavam as dificuldades de interiorização no território, de modo que as imagens de vazio, escassez, solidão e atraso associadas ao interior do país persistem no imaginário brasileiro. Tal aspecto já era observado no livro “*Raízes do Brasil*” publicado originalmente em 1937: “quando hoje se fala em 'interior', pensa-se, como no século XVI, em região escassamente povoada e apenas atingida pela cultura urbana”, conforme registra Holanda (1995, p. 67-68).

Na prática, a marcha para o centro-oeste foi idealizada e imaginada como uma grande ação heroica e desafiadora, de modo que o movimento moderno promoveu um novo bandeirismo, nos moldes dos colonizadores europeus, no adentrar dos sertões e no desbravamento dos caminhos do cerrado rumo à implantação de Brasília, cravada no deserto, na solidão e no vazio do Planalto Central.

2.1.3. Missões Folclóricas e Excursões Artísticas (1928-1938)

O discurso estatal de valorização das raízes culturais genuinamente nacionais irá acompanhar o processo de consolidação do modernismo brasileiro, sobretudo no recorte de 1920 até 1960, onde a simplicidade, pureza e unidade formal destacam-se como características estéticas vigentes nas cidades coloniais brasileiras, bem como nas manifestações musicais populares, tradicionais ou folclóricas, encontradas em áreas rurais ou pouco urbanizadas que mantiveram-se distantes das influências estéticas do neoclassicismo e do ecletismo vigentes. Neste ínterim, a valorização da educação como política de Estado ao longo da Era Vargas viria promover a consolidação do modernismo

como estética nacional, seja na música ou na arquitetura e urbanismo, especialmente através da atuação de intelectuais ligados ao movimento moderno, com destaque para Villa Lobos, Lucio Costa e Mário de Andrade, na busca de conexões entre as manifestações artísticas tradicionais e a produção moderna.

Entre 1930 e 1945 Villa-Lobos escreve as “Bachianas Brasileiras”, em que tangencia a música erudita e nacionalista de Bach, e incorpora elementos da música popular brasileira, sobretudo após realizar sua Excursão Artística, integrada por “ilustres bandeirantes¹² das artes musicais” que percorreu 54 cidades pelo interior do Brasil, entre janeiro e abril de 1931 (Guérios, 2003 apud Arcanjo Junior, 2013, p.107). Já em 1932, o compositor assume o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Ministério da Educação, no qual passa a oficialmente promover concertos e projetos educativos vinculados à uma proposta político-pedagógica com representações da nacionalidade musical moderna.

Paralelamente, também em 1931, Lucio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA no Rio de Janeiro e realiza uma reestruturação dos métodos e programas de ensino, vinculada aos ideais do modernismo. Em claro apoio à arte experimental, Lucio Costa cria o Salão Livre de Artes Plásticas com a participação das figuras de maior destaque da arte moderna brasileira, incluindo convidados de honra que haviam participado da Semana de Arte Moderna em 1922. O chamado Salão de 1931 contou com a presença dos arquitetos Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy e Marcelo Roberto; dos pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Antonio Gomide, Ismael Nery; o escultor Víctor Brecheret e praticamente todos os artistas e intelectuais modernos da Semana de 1922. Na historiografia do movimento moderno, esta exposição fica conhecida como Salão Revolucionário ou Salão dos Tenentes, tendo os expositores como “tenentes da arte moderna contra os generais da arte acadêmica”, conforme explica Petrina (1991, p.61).

O Salão de 31 foi o "canto de cisne" da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica - ou seja da arte - na nova tecnologia construtiva. Daí a ideia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de entrosar a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já

¹² Os bandeirantes participavam de expedições chamadas de “bandeiras” com a função de explorar o território brasileiro no período colonial.

então, na Europa, na terceira fase de sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação. (COSTA, 1995, p. 71)

Já em 1936, Mário de Andrade foi responsável por elaborar o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, a partir da encomenda de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde no governo do presidente Getúlio Vargas. O Anteprojeto de 1936 antecedeu a redação final do Decreto-Lei nº 25 de 1937, elaborada pelo advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, para a criação do IPHAN e a respectiva regulamentação das atividades do órgão federal, responsável pela preservação do patrimônio nacional.

Figura 58 - Desenho de Mário de Andrade da Sé de Belém do Pará, em maio de 1927.



Fonte: ANDRADE, 2015, p. 82.

Na prática, o modernismo brasileiro conformou-se como movimento estético, sobretudo a partir da institucionalização de políticas governamentais em defesa dos valores nacionais defendidos pelo Estado, em que identificamos três processos: a negação das manifestações populares urbanas e de estilos importados; a investigação e valorização das manifestações tradicionais, notadamente através de viagens de pesquisa, inventário e exploração do território; a consagração do modernismo na Bossa Nova e no Plano Piloto de Brasília.

2.1.3.1. Negação

O movimento moderno incorpora os ruídos do contexto urbano de modo a emprestar novos elementos de composição ao universo musical, para além das relações tonais que seriam rompidas ao longo do século XX. Segundo Wisnik (1977, p.130), a música “testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem elementos do mundo técnico e humano emergente”. Com frequência, os compositores modernos fizeram alusões ou citações ao mundo industrial, caracterizado pelo barulho dos motores veiculares e das buzinas, além dos sons em ritmo pulsante das fábricas e das locomotivas que cruzavam o país.

Na mobilidade dessas manifestações do começo do século, e que escapam, de maneira geral, a um caráter sistemático preciso, destacam-se duas tendências básicas: a) a inclusão de novos materiais sonoros, e em especial do ruído (oposto ao som musical), imprime grande diversidade aos elementos de superfície (isto é, liberam um novo repertório de substâncias utilizáveis); b) a elaboração de princípios construtivos, que dizem respeito ao nível morfo-sintático da linguagem musical, tende ao estabelecimento de relações formais pós-tonais. (WISNIK, 1977, p.130)

Em busca de uma arte autóctone, o modernismo musical nacional incorporou elementos do folclore brasileiro como citações na composição, sobretudo ao utilizar trechos de músicas populares ou tradicionais. A técnica musical de parodiar, citar ou evocar ritmos e melodias do cancionário brasileiro satisfaz ao propósito nacionalista enquanto, paralelamente, novas figuras de linguagem eram empregadas nas composições modernas. Cabe destacar a distinção conceitual entre música popular ou folclórica, popularesca e erudita:

O conceito de "música" defendido pelos modernistas e pelos folcloristas no período de 1920 a 60 (Mário de Andrade, Luciano Gallet, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima) restringiu-se a três níveis: 1) música popular ou folclórica: transmitida oralmente numa determinada "evolução histórica" e inserida no âmbito de uma comunidade social específica; 2) música popularesca: expressão sempre empregada conforme um sentido pejorativo, negativo. A canção urbana era considerada "suspeita" pelos folcloristas, devido à sua inserção no binômio mercado/consumo; 3) música erudita: símbolo da chamada arte culta ou "séria", praticada somente por artistas considerados profundos conhecedores da técnica de composição. (CONTIER, 1994, p. 47)

No contexto de implantação e consolidação do movimento moderno no Brasil, o poder psico-político-social da música é utilizado como fator disciplinador pelo governo Vargas, em contraponto às festas e ritos populares, pois “a adequada dieta músico-ginástica, base da formação do cidadão, imprimiria nele o *caráter sensato e bom*, enquanto o uso malbaratado

da música generalizaria, na concepção platônica, a *feia expressão e os maus costumes*” (Wisnik, 2004, p.139, grifos originais do autor). A música assume relevante papel político-pedagógico na modelagem do cidadão brasileiro, notadamente em função de uma concepção cívico-autoritária que encontra-se referenciada na noção republicana platônica e foi devidamente revisada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo.

A música de caráter cívico-nacionalista não incorporava as expressões das massas urbanas, “cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto” segundo examina Wisnik (2004, p.131-133). Nesse sentido, o Estado reforça os ideais nacionalistas de “ordem e progresso” como slogan republicano em forte oposição à malandragem, diversidade e contestações que comparecem na música urbana, entoada pelas massas populares, com linguagem informal, coloquial e libertina.

Figura 59 – Registro do frevo no carnaval de Pernambuco.



Foto: Pierre Verger, 1947.

A visão estilizada, centralizada e homogênea da cultura nacionalista defendida pelo Estado Novo era incompatível com a música urbana, vinculada ao ambiente indisciplinado, vulgar e boêmio das ruas, relacionada às manifestações profanas e que transparecia um conjunto de contradições sócio-econômicas-culturais através do cancionário popular. Assim, o modernismo musical nacionalista convocava uma imagem do povo bom, rústico e ingênuo como nação brasileira, caricaturada na simplicidade, ingenuidade e passividade da população rural e interiorana.

Com frequência, os modernos evocaram a música folclórica, repleta de elementos musicais tradicionais e populares, presentes nos cenários rurais, regionais ou comunitários, “contido nos reisados¹³, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias, repentes e cocos¹⁴ que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país (revelando-se e no mesmo momento tendentes à desapareção)”, conforme grifa Wisnik (2004, p.133). Sobre o folclore urbano, Mário de Andrade destaca:

Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (ANDRADE, 1972, p.167)

Em busca de uma brasilidade genuína, o modernismo brasileiro buscou autenticar as raízes e tradições artísticas associadas às massas caipiras, rurais, regionais ou interioranas. A verdadeira arte nacional estaria resguardada nas obras no interior do território, longe das capitais e metrópoles, junto às massas populares, intocadas ou quase não contaminadas pela arte erudita, importada, internacional e estrangeira.

2.1.3.2. *Investigação*

O pintor francês Paul Cézanne anota que “A natureza está no interior”. A partir deste mote, Mário de Andrade organizou um conjunto de viagens missionárias para conhecer e reconhecer obras representativas do engenho nativo, criativo, autêntico e original do Brasil, a partir dos valores nacionais atribuídos pelos artistas e intelectuais do movimento moderno.

A referência de Mário a Cézanne é muito importante porque o grande pintor francês foi um divisor de águas entre a pintura realista tradicional e a pintura moderna, historicamente considerado o precursor do Cubismo, primeiro movimento a desmontar a figura, a decompô-la em formas geométricas e em superfícies planas, oferecendo-a sob diversos ângulos de observação e denunciando o seu processo de composição. (REZENDE, 2013, p. 20)

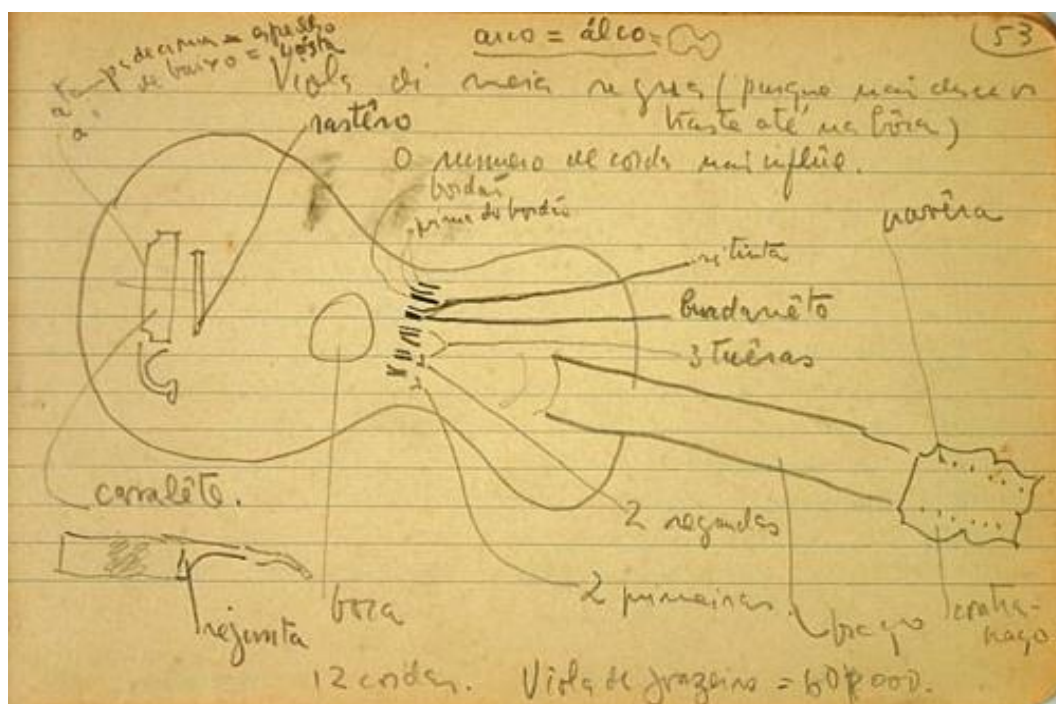
As relações entre o nacional e o popular no modernismo brasileiro foram examinadas por Mário de Andrade numa abordagem literária, etnográfica e científica através da Missão de Pesquisas Folclóricas. A Missão foi idealizada enquanto Mário era Chefe do Departamento

¹³ Reisado é uma manifestação cultural religiosa que apresenta encenação com canto e dança para comemorar o Natal.

¹⁴ Coco é uma dança popular de roda, acompanhada de canto e percussão, cuja disposição coreográfica apresenta influência indígena

de Cultura de São Paulo, com a participação de Oneyda Alvarenga e de Dina Lévi-Strauss. O projeto missionário foi iniciado logo após a publicação em 1928 do livro “Ensaio sobre a música brasileira” em que Mário de Andrade desejava ensinar como fazer música aos compositores brasileiros. Segundo Travassos (2002, p. 91), Mário de Andrade praticou etnomusicologia “antes que se consolidasse, nos anos 1950, a disciplina para a qual confluíram saberes antropológicos e musicológicos” pois, na prática, seu sonho de “mostrar o Brasil aos brasileiros” promoveria uma viagem de descoberta do Brasil.

Figura 60 - Desenho das cadernetas de campo da Missão.



Fonte: Acervo da Casa Mário de Andrade.

Na realização da Missão de Pesquisas Folclóricas, entre 1928 e 1938, o foco principal era a pesquisa do folclore musical, entretanto, a viagem etnográfica não se restringiu à música, pois coletou materiais sobre técnicas, fazeres, saberes e manifestações populares. A Missão documentou a diversidade de expressões e dinâmicas culturais das localidades mapeadas, num inventário de registros sonoros, audiovisuais, textuais e iconográficos, em diários de campo. A equipe da Missão era composta por:

Luís Saia (Chefe da expedição, estudante de Engenharia e Arquitetura, amigo de Mário de Andrade e aluno de Dina), Martin Braunwieser (maestro-assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular), Benedicto Pacheco (técnico de som) e Antônio Ladeira (Auxiliar geral e assistente técnico de gravação (SESC-SP, 2006).

As pesquisas da Missão foram interrompidas quando “as mudanças políticas que se seguem ao golpe do Estado Novo acabam por repercutir no Departamento de Cultura, de cuja

direção Mário é exonerado, obrigando os pesquisadores paulistas a regressar em julho de 1938, antes do previsto”, conforme explica Sandroni (1999, p. 62). Na prática, a Missão instituiu um olhar etnográfico e preocupado em preservar as obras folclóricas, sobretudo aquelas vulneráveis ou ameaçadas pela ação do tempo, pela interferência estrangeira ou modismos importados, pelo progresso tecnológico das redes de comunicação.

Figura 61 - Foto do registro de material sonoro em João Pessoa/PB com os equipamentos de campo da Missão.



Fonte: Acervo da Casa Mário de Andrade.

Por fim, por iniciativa e financiamento estatal, através de veículos de comunicação em massa, o Estado difundiu certos valores culturais à massa brasileira através de políticas cívico-ideológicas de caráter nacionalista que insistiam na negação das manifestações musicais urbanas.

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. (WISNIK, 2004, p. 133)

A conexão entre compositores eruditos nacionalistas e manifestações artísticas tradicionais se deu, na prática, através da citação do material folclórico nas composições, de modo a incorporar temas e motivos musicais do cancionário popular. Este recurso de citação foi empregado por compositores como Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet.

Os títulos das composições de Villa Lobos revelam o trabalho com alguns temas nacionalistas: o bailado “Amazonas” (1917); as Cirandas¹⁵ (1926); A lenda do Caboclo (1920); os *lieds* tipicamente folclóricos em “Serestas” (1925); a sinfonia “As Montanhas do Brasil” (1945); a suíte “O Descobrimento do Brasil” (1937), sendo “tirada da trilha musical de um filme, obra-prima de um polifonismo dir-se-ia desenfreado, tropical”, conforme anota Carpeaux (2009, p. 461-463). Além destas, as consagradas “Bachianas Brasileiras”, com movimentos como “O Trenzinho Caipira” e “Embolada”, conforme anota Nestrovski (2000, p. 223). Villa-Lobos destaca-se ainda por trabalhar com a música popular urbana, sobretudo na execução e composição da série de “Choros” (1920) para violão.

Neste cenário urbano, o violão deve ser interpretado como um instrumento privilegiado, por onde ecoaram diversas manifestações musicais que transitaram neste ambiente. Este instrumento musical, tal como conhecemos hoje, surgiu na Europa, no final do século XVIII e chegou ao Brasil no começo do XIX. A partir da vinda da corte, o violão transformou-se no grande metamorfoseador das danças europeias (valsas, polcas, shottisches, mazurcas), em danças brasileiras que possuíam as mesmas denominações. O instrumento, a partir daí, transformou-se num importante acompanhador de diversos gêneros musicais, tais como: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. Ele assumiria sua principal realização em relação ao repertório na música brasileira: tornar-se um suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país, como no seu baixo-cantante ou como, bem mais tarde, na batida da bossa-nova. (TABORDA, 2011 apud ARCANJO JUNIOR, 2013, p. 73)

Em suma, nas excursões artísticas de Mário de Andrade e de Villa-Lobos em busca das raízes culturais genuinamente nacionais, cabe ressaltar a investigação e o contato com as manifestações populares tradicionais, com a citação de motivos folclóricos que evocaram temas e imagens de uma nação brasileira idealizada pelo Estado Novo. Entretanto, a partir de 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura varguista, a sociedade brasileira atravessaria um processo de desenvolvimento intensificado, de modo a encontrar novas referências brasileiras no campo artístico.

2.1.3.3. *Consagração*

Após a Era Vargas, as políticas de urbanização, industrialização e modernização do país projetaram a efígie de um Brasil moderno, sobretudo com a consagração mundial da Bossa Nova no campo da música e da valorização internacional da arquitetura e urbanismo de Brasília, como obras-primas do movimento moderno. As relações entre a Bossa Nova e as artes visuais no contexto do modernismo brasileiro são chaves de leitura interessantes para

¹⁵ Ciranda é uma dança popular de roda e cantada.

compreender o vazio criativo em meio ao contexto de grandes transformações políticas, socioeconômicas e culturais, durante um período marcado por tantos conflitos relacionados à Segunda Guerra Mundial que durou de 1939 até 1945 - ano que coincide com o fim do governo Vargas.

O vazio nas artes visuais está associado à cor branca e é essa cor quem prevalece sobre o preto, a partir do samba dos negros, do blues e do jazz norte-americanos. Metaforicamente, podemos dizer que a Bossa Nova é um samba esbranquiçado que mistura uma paleta de cores e tons para pintar uma imagem do Brasil para o mundo em tons pastéis. Na prática, a Bossa Nova consolida-se num contexto em que o modernismo brasileiro afirma-se como movimento estético a partir da institucionalização de identidades e valores nacionais defendidos pelo Estado, em que é possível identificar um processo de apropriação e ressignificação das manifestações populares urbanas, sobretudo vinculadas ao samba, com influências e intercâmbios com estilos musicais importados. Um conjunto de cenas do imaginário urbano foi associado à moderna face brasileira, sobretudo com a Bossa Nova, notadamente com composições que exaltavam as belezas naturais do país e o Rio de Janeiro, em oposição à transferência da capital para Brasília.

Ainda em 1957, quando o projeto de Brasília despertava desconfianças e incertezas nos brasileiros, Zé do Norte gravou um coco balanceado de nome Mudança de capitá, em que acenava as aquarelas naturais do Rio de Janeiro como uma espécie de vingança da beleza contra a decisão de JK de transferir a sede da capital brasileira para a natureza agreste do Planalto Central: “Pode levar seu doutor, pode levar / O governo federal lá pra nova capital / Mas a beleza desse Rio de Janeiro / Coração do brasileiro, ninguém pode carregar / Copacabana, Corcovado e Paquetá / Botafogo e Pão de Açúcar ninguém tira do lugar”. (SEVERINO, 2012, p. 25)

A batida do samba, música popular das massas urbanas, vai se transformar até configurar-se no ritmo sincopado da Bossa Nova, sobretudo a partir do deslocamento de células rítmicas entre os tempos fortes e fracos do pulso. Paralelamente, o Plano Piloto de Brasília irá inverter a lógica de composição urbana ao deslocar as áreas públicas da condição de subordinação às áreas privadas, ou seja, a espacialização dos vazios circunscreve os cheios no desenho urbano moderno de Brasília. Entre cheios e vazios, cabe lembrar as preocupações de Lucio Costa com os aspectos compositivos, conforme registrado no texto “Razões da nova arquitetura”:

(...) porquanto a beleza em arquitetura, satisfeitas as proporções do conjunto e as relações entre as partes e o todo, se concentra nisto que constitui propriamente a expressão do edifício: o jogo dos cheios e vazios. Conquanto esse contraste e confronto de que depende, em grande parte, a vida da composição, tenha

constituído uma das preocupações capitais de toda a arquitetura (COSTA, 1995, p. 113 – grifos nossos)

Não à toa, Tom Jobim e Vinicius de Moraes comparecem ao Catetinho em Brasília, durante as obras de construção da capital, para compor a Sinfonia da Alvorada, um poema sinfônico composto para celebrar a inauguração da cidade em 1960 (Anexo 03). Claudio Bojunga, biógrafo de JK, registra que “A Bossa Nova só foi possível graças a Juscelino”, segundo conta Carlos Lyra, um dos expoentes da Bossa Nova, a Ruy Castro.

Figura 62 - Tom Jobim e Vinicius de Moraes no Catetinho, em Brasília.



Foto: Jader Neves. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim.

Conhecido como o presidente bossa nova, Juscelino aponta Diamantina como uma cidade que “tem o privilégio e o condão de jamais fazer esquecidas as suas ruas íngremes, as suas casas velhas, onde tudo evoca episódios de um passado que é orgulho não apenas deste pedaço de Minas, mas de toda a Pátria brasileira”, afirma Kubitschek (1956, p.18).

Lucio Costa, ao traçar um fio condutor entre origem e futuro da arquitetura brasileira, se insere em um grande projeto de reconstituição ideológico-cultural do país. (...) É nesse quadro de dualidade entre preservação e desenvolvimento que o SPHAN aprova alguns projetos modernos no tecido histórico de Diamantina. Repetindo a colaboração desenvolvida em Belo Horizonte, Juscelino encomenda uma série de projetos para Oscar Niemeyer: a Sede Social do Diamantina Tênis Clube na Praça de Esportes; o Hotel de Turismo; o Grupo Escolar Júlia Kubitschek; a Faculdade de Odontologia e o aeroporto. As demandas viabilizadas por Kubitschek representavam as convicções de um processo modernizador onde, do interior para centro, das pequenas as grandes cidades, criava-se uma ideologia política que poderia também ser traduzida pela arquitetura. (REGIANI, 2019, p.24-25)

Paralelamente, “durante as atuações de Costa e Kubitschek entre os anos 1930 e 1950, Diamantina recebeu tanto projetos de salvaguarda, através do SPHAN, quanto de caráter moderno, com desenho de Oscar Niemeyer”, conforme observou Regiani (2019, p.15).

Figura 63 - Panorama de Diamantina com a futura localização dos projetos de Oscar Niemeyer.

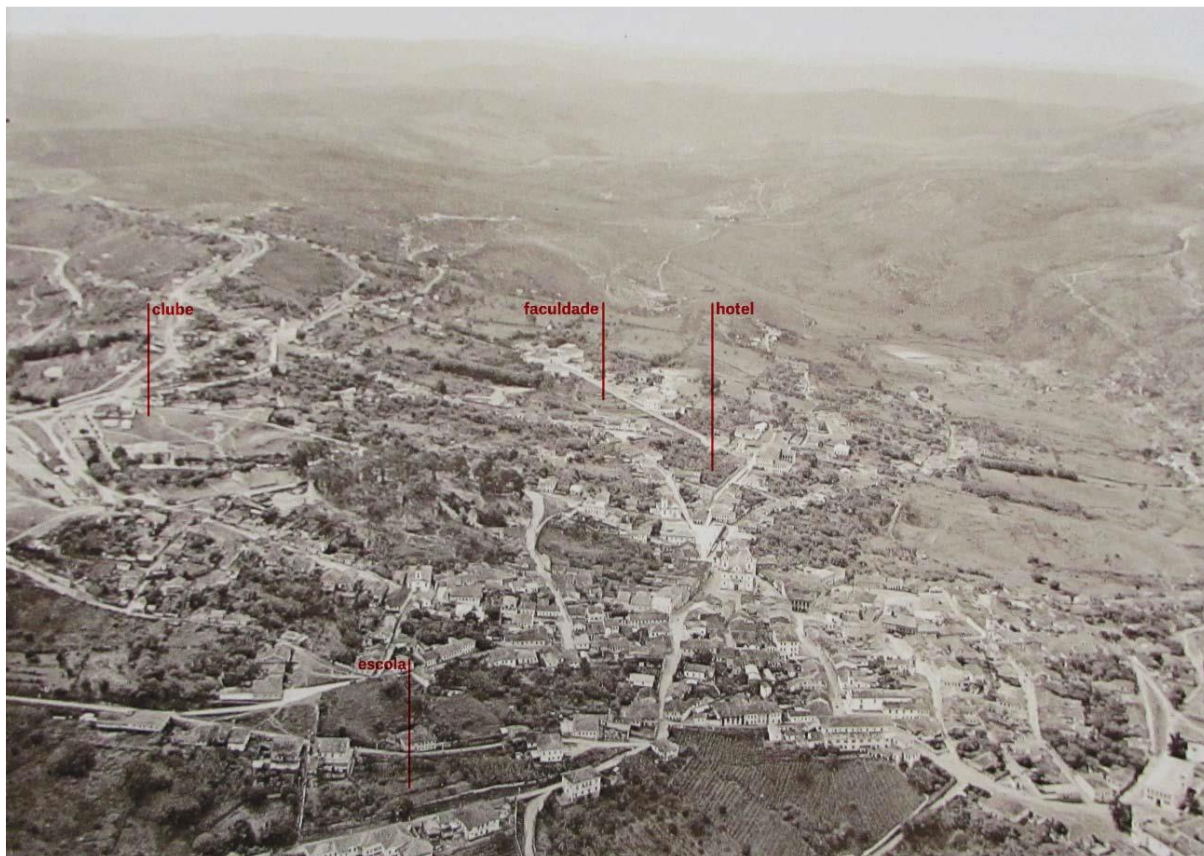


Foto: Assis Horta, em 1948. Acervo Museu do Diamante. Fonte: REGIANI, 2019, p.109.

Não por acaso, a inserção de obras de autoria de Oscar Niemeyer na cidade natal do presidente foi viabilizada por Lucio Costa no IPHAN.

Se, para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tais projetos serviam para mostrar que estar a favor da preservação da cidade não significava, necessariamente, estar contra as ideias de “progresso” e “modernidade”; para Juscelino Kubitschek, eles representariam a tradução mais perfeita de seu plano político para o estado e para o país, aplicado em sua cidade natal. Diamantina tornou-se, assim, um território para experimentações modernistas. (GONÇALVES, 2010, p.158).

Na década de 1950 e 1960, o Brasil atravessou um momento particular em diversas expressões artísticas, marcado por muita inquietude mas também por diversas invenções, criações e experimentações, em que é possível destacar algumas figuras importantes: Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector e Rubem Braga no campo da

literatura, Pelé e Garrincha no futebol, Glauber Rocha no cinema, Lygia Clark e Hélio Oiticica nas artes plásticas, Lucio Costa e Oscar Niemeyer na arquitetura, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto na música.

Era preciso entender que, em 1956, o Brasil estava mudando. Era o primeiro ano do governo Juscelino Kubitschek e já estava em plena execução o plano presidencial de desenvolver o país 50 anos em 5. Os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer haviam sido convocados para o planejamento e a construção da nova capital da República, as grandes multinacionais estavam convocadas para implantarem a indústria automobilística no Brasil e o país entrava num clima de auto-afirmação, com uma economia crescente, um regime de pleno emprego e um surto cultural de caráter modernizador que iria refletir-se no teatro, no cinema, no esporte (fomos, pela primeira vez, campeões mundiais de futebol, em 1958) (...) A música popular, portanto, não poderia ficar de fora do clima de renovação, beneficiada pelas novidades tecnológicas que proporcionavam o som de alta fidelidade e o long-play de dez polegadas. (...) A intenção não era, absolutamente, a de copiar de maneira servil o que vinha de fora, mas a de introduzir em nosso samba recursos que, na opinião de cada um, iriam valorizá-lo bastante. (CHEDIAK, 1990, p.14-15)

Para Regiani (2019, p.100), Brasília foi criada “com uma nuance ideológica, ao mencionar que, mais que uma invenção, Diamantina tem o papel de uma conexão material nativa vinculada a modernidade e estruturada por figuras como Kubitschek e Costa”. Cabe citar o discurso de Juscelino Kubitschek na formatura da primeira turma de cirurgiões-dentistas da Faculdade de Odontologia de Diamantina, em 15 de dezembro de 1956:

Rodovias, linhas aéreas, fábricas, escolas, museu, biblioteca, ousada arquitetura moderna, que realça, pelo contraste, a beleza dos seus sobrados coloniais, trazem-lhe vida nova, integram-na, de modo pleno, na economia, na cultura, na ativa efervescência dos tempos modernos. (KUBITSCHEK, 1956 apud REGIANI, 2019, p.104)

“Alguém disse da arquitetura de Oscar Niemeyer que ela demonstrava o quanto o concreto é leve. As harmonizações e as divisões rítmicas de João Gilberto mostravam que era possível haver uma ultra-sofisticação por trás de estruturas aparentemente simples, nuas, despojadas”, compara o compositor Bráulio Tavares. Nesse sentido, vale atentar para a noção compositiva de Lucio Costa, exposta em “Razões da nova arquitetura” em 1934:

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo deliberadamente excluindo qualquer ideia de esforço, que todo se concentra em intervalos iguais, nos pontos de

apoio; solto no espaço o edifício readquiriu, graças à nitidez de suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e “*retenue*” [detenção] próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo um valor plástico nunca antes alcançado e que o aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura. (COSTA, 1995, p. 113 – grifos nossos)

Os arquitetos modernos reduziram e suprimiram os ornamentos dos edifícios, de modo a ressaltar os aspectos estruturais ou verdadeiros das construções, e paralelamente, a música de João Gilberto limpou os excessos melódicos dos cantores da época. Os poemas de João Cabral falaram da beleza e da pureza do concreto. Nesse contexto, surgirá Brasília numa paisagem urbana, vazia, como uma capital criada no ermo, no coração de um país que buscava a essência da beleza nua, crua, pura e concreta como pedra basilar, para além dos sertões e veredas adentro, no interior e no centro do continente latinoamericano.

2.2. Persistências: a cidade como obra de arte até onde a vista alcança

A patrimonialização da paisagem em conjuntos urbanos em Minas Gerais reflete uma perspectiva de preservação paisagística “até onde a vista alcança” em todos os processos de tombamento de conjuntos realizados pelo IPHAN em 1938 em Minas Gerais, pois compreende a cidade como obra de arte.

No Brasil, a preservação patrimonial está intrinsecamente relacionada ao movimento moderno, sobretudo a partir da atuação de um grupo de artistas e intelectuais interessados em investigar as raízes culturais brasileiras, em busca de uma produção artística *genuinamente nacional*¹⁶. As vozes dos representantes do ideário moderno brasileiro encontram amparo no discurso nacionalista do Estado Novo durante a chamada Era Vargas (1937-1945), quando o governo federal instituiu ações de preservação para bens culturais de características estéticas singulares e representativas da noção idealizada de nação brasileira, destacando monumentos da natureza, do barroco e do modernismo como patrimônio nacional.

O processo de alegoria de obras culturais de valores artísticos, históricos, etnográficos ou paisagísticos confirma-se como estratégia política a partir de 1937 com a criação do IPHAN. Na prática, a constituição do patrimônio no Brasil afirma-se como política estatal visando o disciplinamento e a civilização cultural das massas, conforme explica Fonseca (2005, p.86): “o objetivo era criar uma cultura nacional homogênea, que propiciasse a identificação dos

¹⁶ As relações entre a constituição do campo do patrimônio e do movimento moderno no Brasil são discutidas por muitos autores, dentre os quais destacamos Chuva (2009), Cavalcanti (2006) e Fonseca (2005) que apresentam e discutem com maior profundidade esses termos.

cidadãos com a nação”. Neste contexto, marcado pela forte centralização política e tentativa de unificação cultural, o modernismo desponta como linguagem nacional, especialmente enquanto corrente artística. A noção de patrimônio nacional permitiu ao Estado constituir a figura de uma *comunidade imaginada*¹⁷ ou idealizada, onde o povo deveria ser doutrinado, agenciando a cidadania a partir de uma política cívico-cultural. Assim, o Estado buscava atribuir valores a determinados bens significativos da produção artística moderna ou coloniais que seriam representativos das tradições da nação brasileira idealizada, notadamente através de tombamentos de monumentos e conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos.

De 1937 até 1967, na chamada *fase heroica*¹⁸ do IPHAN, o órgão responsável pela proteção e preservação do patrimônio cultural brasileiro foi consolidando práticas e discursos para seleção das heranças nacionais com a colaboração de influentes intelectuais modernos, tais como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Lucio Costa, dentre outros nomes de destaque que atuaram no órgão. Na busca de conexões entre as manifestações artísticas tradicionais e a produção moderna, principalmente na fase heroica, é possível notar a valorização de bens arquitetônicos e urbanísticos do período colonial e do modernismo, consagrados como símbolos nacionais especialmente através dos tombamentos.

Uma das questões visíveis nas obras modernistas era o dilema temporal de saudosismo do passado, do nativismo, do bucolismo e dos aspectos regionalistas em contraposição ao contexto da época de futurismo, da valorização da vida cidadina, da ideia do progresso como meta política, econômica e cultural; do “novomundismo” e da continuidade secular do destino mítico da sociedade brasileira como promessa de continuidade à civilização ocidental. (ARAÚJO, 2013, p. 167).

O momento em que as primeiras obras de arquitetura moderna começaram a ser reconhecidas como patrimônio nacional coincidiu com o período em que Lucio Costa estava à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) no IPHAN, de 1937 até 1972. Nesta temporada, todas as obras modernas de arquitetura, urbanismo e paisagismo que foram elevadas à categoria de patrimônio cultural foram concebidas entre 1928 e 1960, recorte classificado por Cavalcanti (2001) como “período clássico” da arquitetura moderna brasileira.

¹⁷ A noção de “comunidade imaginada” é apresentada em ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁸ O período de 1937 até 1967 ficou conhecido como “fase heroica” do IPHAN, conforme classificação apresentada por Fonseca (2005) e que corresponde as principais ações de tombamento e salvaguarda empreendidas pelo órgão sob a presidência de Rodrigo Melo Franco de Andrade e a atuação técnica de Lucio Costa à frente da Divisão de Estudos de Tombamento - DET.

Para Chuva (2009, p. 39), durante sua atuação no IPHAN, “Lucio Costa teve a oportunidade de aprofundar seus estudos da arquitetura brasileira, escrever história em paralelo à conquista de espaço para o movimento moderno e assumir a posição de principal mentor das concepções políticas de patrimônio daqueles anos”. Neste ínterim, a política de Estado ao longo da Era Vargas viria promover a consolidação do movimento moderno como estética nacional, especialmente através de artistas e intelectuais que atuavam dentro do IPHAN.

O discurso estatal de valorização das raízes culturais nacionais irá acompanhar o processo de consolidação do modernismo brasileiro, sobretudo no recorte de 1930 até 1960, onde a simplicidade, pureza e unidade formal destacam-se como características estéticas encontradas nas cidades setecentistas do interior mineiro. Tais cidades mineiras, quando comparadas com as cidades coloniais situadas no litoral, mantiveram-se mais distantes das influências estéticas do neoclassicismo e do ecletismo vigentes na Europa – cujas correntes estilísticas eram repelidas fortemente pelos intelectuais modernos que atuavam no IPHAN.

Em busca de uma brasilidade genuína, os intelectuais modernos elegem as cidades setecentistas do interior mineiro como símbolos nacionais, valorizando-as como artefatos de valor artístico. Tais conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos foram compreendidos como obras excepcionais e autênticas das raízes brasileiras, construídas com simplicidade, singeleza e pureza pelas massas caipiras, locais e interioranas do Brasil – que seriam intocadas ou pouco contaminadas pela cultura internacional, de gosto europeu, pela arte erudita estrangeira ou importada.

A influência dos modernistas na política de conservação do Brasil foi muito forte até a década de 1960. Seu pouco apreço pela arquitetura eclética e pela arquitetura do século XIX, em geral, explica o reconhecimento bastante tardio que se teve pelo seu valor no Brasil, embora esse também tenha sido um fenômeno internacional. O desprezo pelos estilos importados fez com que, ao se atuar em edificações históricas, fossem removidas quaisquer intervenções e adições de épocas posteriores à construção primitiva. No processo de constituição de identidade e patrimônio nacional, paralelamente à consolidação do modernismo brasileiro, promove-se a negação de correntes estéticas internacionais, por exemplo, através de reformas nas fachadas neoclássicas e ecléticas para uma estilização colonial. Esta prática fachadista foi estimulada pelo IPHAN inclusive nos núcleos tombados de São João Del Rei, Diamantina e Ouro Preto, com adoção do chamado “estilo patrimônio” conforme examina Motta (1987). Além do emprego destas diretrizes fachadistas, nessas três cidades também é possível elencar alguns casos emblemáticos de inserção de exemplares da arquitetura moderna no núcleo tombado, como o Grande Hotel, projetado por Oscar Niemeyer, no núcleo tombado de Ouro Preto, conforme examina Mangili; Bispo (2018).

Figura 64 - Inserção do Grande Hotel em Ouro Preto.



Foto: Abílio Guerra. Fonte: GUERRA, 2012.

Cabe ressaltar que os primeiros tombamentos privilegiam bens coloniais e modernos, especialmente por seus valores estéticos, diante da sua importância na história da arte. Assim, em 1947, tomba-se a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha¹⁹, cujo arrojo das formas livres desenvolvidas por Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo “provocou espanto nas autoridades locais e a recusa do arcebispo de Belo Horizonte a consagrá-la” (Cavalcanti, 2006, p. 200). Trata-se da preservação de um monumento religioso com elementos de inspiração barroca e vinculado aos princípios estéticos modernos, sobretudo a partir da exploração diferenciada do concreto armado em formas curvilíneas que rompem com o racionalismo corbusiano. Em suma, ao vincular sua produção artística ao discurso nacionalista estatal, os intelectuais hasteavam e consagravam o modernismo como movimento estético.

Temos aqui, portanto, o delineamento das questões fundamentais que condicionariam a formação, desenvolvimento e consolidação da arquitetura moderna brasileira: a busca constante de síntese entre os princípios modernos europeus de extrato corbusiano e a tradição construtiva colonial brasileira; a preocupação sempre renovada de uma relação equilibrada e harmoniosa deste com a paisagem

¹⁹ O bem é tombado sob a justificativa que o “valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional” conforme Parecer de Lucio Costa de 08/10/1947 In: PESSOA, 1999, p. 67-68.

tropical exuberante, pouco afeita ao controle civilizacional devido sua pujança e vigor infundável; a identificação entre os projetos de modernização da arquitetura e o de desenvolvimento econômico do país. Este conjunto de motivos explica a predileção pelo concreto armado e pela ortogonalidade por parte de nossos arquitetos modernos, mas a tensão entre tradição e modernidade propiciou também o uso de outros materiais, como madeira, tijolo e metal, como também o surgimento de outras formas, em especial a forma livre de Oscar Niemeyer, que em um certo momento tornou-se sinônimo de arquitetura brasileira. O sucesso desse encaminhamento determinou o desenvolvimento principal de nossa arquitetura durante todo o século XX, conformando uma tradição moderna cuja força ainda é visível na obra de jovens arquitetos brasileiros nesse início do século XXI. (GUERRA, 2017, p.232-233)

A partir de certos critérios estéticos, algumas obras da natureza são valorizadas como monumentos e resguardadas como heranças nacionais, incluindo o tombamento de áreas naturais como as Praias de Paquetá e os Morros da Cidade do Rio de Janeiro, tombados como patrimônio natural através do Processo nº 99-T-1938 por seu valor artístico, assim como o Jardim Botânico e o Passeio Público como jardins históricos, ambos tombados ainda em 1938, no primeiro ano de implementação das ações de tombamento federal.

No Brasil o interesse pela preservação de áreas ambientais ou paisagísticas como patrimônio já se revelava nos primeiros tombamentos federais realizados pelo IPHAN através do Decreto-Lei nº 25 de 1937. Esta legislação já previa a inscrição de bens no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, entretanto, na década de 1930, nos primeiros tombamentos dos conjuntos coloniais mineiros, as áreas do ambiente natural chamadas geralmente de “paisagem natural”, não eram compreendidas como objeto principal na preservação de núcleos urbanos, mas subordinadas aos monumentos ou ao conjunto edificado. Assim, elementos do ambiente natural assumiam um papel coadjuvante, como pano de fundo ou cenário, pois a patrimonialização era marcada pela Carta de Atenas de 1931 que se preocupava com a visibilidade e vizinhança dos monumentos.

Nos primeiros tombamentos federais de núcleos urbanos em Minas Gerais em 1938 observa-se que os elementos do ambiente natural eram preservados como cenário ou plano de fundo para os monumentos, sendo que a preservação da cidade tombada era até onde a vista alcança, de modo que nem sempre o processo de tombamento indicava a delimitação da área tombada e a proteção legal se estendia para toda a extensão da cidade. O Processo nº 0066-T-38 referente ao tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes, por exemplo, não apresenta a delimitação territorial das poligonais de tombamento e entorno, sendo que a proteção patrimonial se estende até onde a vista alcança, considerando toda extensão da cidade como monumento nacional.

Figura 65 - Tiradentes na década de 1920.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes – IHGT.

Com efeito, é possível destacar a perspectiva de salvaguarda paisagística adotada nas primeiras cidades tombadas pelo IPHAN, em 1938, em Minas Gerais, sobretudo a partir dos posicionamentos técnicos e dos processos de tombamento, conforme exemplificaremos.

O Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes, denominado como Processo nº 0066-T-38, preserva a cidade como bem tombado, inscrito em 20 de abril de 1938 no Livro do Tombo das Belas Artes, referente às coisas de arte erudita nacional. A motivação da proteção patrimonial é justificada “tanto por sua vinculação a fatos memoráveis da história da pátria, quanto pelo valor excepcional de seu conjunto arquitetônico”, conforme esclarece Rodrigo Melo Franco Andrade enquanto diretor do IPHAN em correspondência datada de 19/02/1962, constante do processo de tombamento às folhas 005-007. O documento explica que a inscrição de Tiradentes nos livros do tomo desde 1938 equivale para todos os efeitos jurídicos e administrativos à elevação da cidade em monumento nacional, ressaltando que o tombamento de Tiradentes se deu como “nas demais cidades igualmente tombadas pelo valor histórico e arquitetônico das áreas respectivas, tais como Parati no Estado do Rio e, em Minas Gerais, Diamantina, Serro e a própria São João del Rei”.

Entretanto, o Processo nº 0066-T-38 não apresenta a delimitação territorial das poligonais de tombamento e entorno, sendo necessário ressaltar que a proteção patrimonial se estendeu até onde a vista alcança, considerando toda extensão da cidade como monumento

nacional. A compreensão do bem tombado incorporava o conjunto edificado e o sítio natural, considerando aspectos históricos ligados ao ciclo do ouro em Minas Gerais e à Inconfidência Mineira, bem como aspectos estéticos expressos no conjunto arquitetônico e urbanístico de Tiradentes que motivaram a inscrição do bem no Livro de Belas Artes. Vale pontuar que os valores patrimoniais atribuídos à cidade de Tiradentes destacaram os atributos artísticos associados à relevância histórica, a unidade plástica e à beleza do ambiente natural, compreendendo toda cidade como íntegra e autêntica obra de arte.

A patrimonialização de toda extensão da cidade leva em consideração os aspectos estéticos expressos na relação entre os elementos construídos do centro histórico e os vazios vegetados do sítio natural que ainda são notáveis no conjunto de Tiradentes, conforme é possível observar na vista panorâmica de Tiradentes com destaque para os elementos construídos do centro histórico e os vazios vegetados do sítio natural, em foto antiga a partir da Igreja de São Francisco de Paula (Figura 66) em comparação ao panorama atual, onde é possível notar a posição destacada da Matriz e a preservação da leitura da cumeada vegetada em continuidade à silhueta natural da Serra de São José (Figura 67).

Figura 66 - Vista panorâmica de Tiradentes.



Fonte: Acervo do Museu Regional de São João del-Rei [s/d.].

Figura 67 - Vista panorâmica de Tiradentes em foto atual.

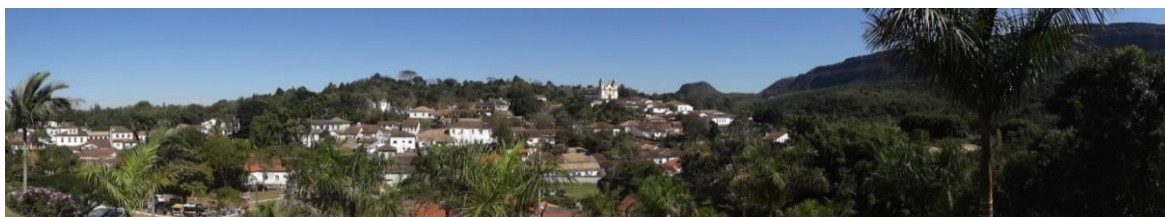


Foto: Da autora, em 2015.

No Brasil o interesse por preservar a paisagem natural como patrimônio se revela nas primeiras proteções federais realizadas pelo IPHAN através do Decreto-Lei N° 25/1937 que previa o registro de bens no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Ainda em 1938 observamos as primeiras proteções patrimoniais de conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos, com destaque para as cidades coloniais do interior de Minas Gerais, nas quais foram preservados elementos da paisagem natural, como marcos de monumentos e edifícios da área protegida. Assim, o entorno (buffer zone ou zona tampão) serviu para evidenciar o objeto protegido pelo seu valor excepcional. Na década de 1930, os elementos

do ambiente natural não eram entendidos como o objeto principal na preservação dos centros urbanos, mas subordinados aos monumentos ou ao conjunto consagrado. Os elementos do sítio natural eram entendidos como pano de fundo ou cenário, assumindo um papel subordinado, pois a patrimonialização era marcada pela Carta de Atenas de 1931 que tratava da visibilidade dos monumentos e da sua vizinhança.

Vale destacar a relação simbiótica entre os aspectos naturais e construídos, principalmente com base nos valores históricos e estéticos da composição arquitetônica, urbana e paisagística. O desenho curvilíneo do horizonte da montanha, como aspecto paisagístico característico do sítio natural, é preservado como parte integrante do complexo protegido. A preservação dessas cidades como monumentos, na prática, contribuiu para manter a leitura da linha do *skyline* natural do relevo montanhoso que circunscreve e emoldura os primeiros centros urbanos do interior de Minas Gerais que seriam elevados a patrimônio nacional.

Os intelectuais modernos do IPHAN atribuíram valores nacionais às cidades históricas do interior, considerando o barroco mineiro como “o legado mais brasileiro do Brasil colonial”, devido à originalidade, monumentalidade, singeleza e simplicidade das soluções arquitetônicas (Santos, 1996, 91). Assim, em 1938, os conjuntos arquitetônicos e urbanísticos de Mariana, Ouro Preto, Tiradentes, São João del-Rei, Serro e Diamantina foram consagrados como obras de arte genuinamente brasileiras, intactas e distantes do estrangeirismo europeu, pois valorizavam o barroco mineiro como herança nacional por expressar a pureza, a singeleza e a simplicidade de tradições construtivas genuinamente brasileiras. Entretanto, a documentação sobre a patrimonialização destes complexos urbanos geralmente não apresentava uma delimitação dos polígonos de proteção e do seu entorno, pois a preservação patrimonial se estendeu “até onde a vista alcança”, considerando toda a extensão da cidade como monumento nacional.

O discurso desses intelectuais modernos destaca a singularidade dos sítios mineiros em relação às cidades coloniais do litoral brasileiro, mais vinculadas à herança lusitana, sobretudo quanto aos aspectos compositivos da arquitetura e do urbanismo, conforme examina Sylvio de Vasconcellos, chefe do Distrito de Minas Gerais no IPHAN, no texto “A arquitetura colonial mineira” publicado em 1978:

Eis nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizando-se pela boa distribuição das plantas: parte nobre, parte íntima e de serviço, autonomamente entrosadas; plasticamente desataviadas e singelas, mas agenciadas em boas proporções, harmonicamente dispostas. Composições claras, limpas, definidas, bem moduladas e rítmicas, ostentando uma saúde plástica perfeita no dizer de Lucio Costa. Se lhes falta a ênfase que civilizações mais apuradas conferiram às suas

moradias, será exatamente nesta despreziosa beleza, nesta fisionomia não maquilada, que devemos buscar seu valor e importância. Aliás, não é outro o caminho que vem presidindo as melhores realizações de nossa arquitetura contemporânea. (LEMOS, 2004, 126)

Santos (1996, p. 93) examina que o barroco mineiro era exaltado pelo mesmo grupo de intelectuais modernos que compartilhavam “o gosto pelas viagens, pelo século XVIII, pela documentação, pelo relato, numa atitude quase agonística para salvar a tradição constituída pela arte e história do Brasil barroco”, tendo sido responsáveis pelas primeiras ações de preservação no IPHAN a partir de 1937 e pela construção de Brasília a partir de 1957. Vale salientar a “busca - ou a miragem - de uma articulação entre tradição e modernidade que move toda a obra de Lucio Costa”, evidenciada ao longo de sua trajetória como arquiteto de prancheta, pensador da arquitetura e “homem do patrimônio”, segundo anota o arquiteto Guilherme Wisnik em “Brasília: natureza reinventada” (Kim; Wesely, 2010, p.495).

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim “modernistas”. Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura de suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, Sul e Nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN). (COSTA, 1995, p. 116)

A proteção patrimonial dos núcleos históricos mineiros procurava resguardar a feição primitiva, mas preservava também a leitura de elementos paisagísticos marcantes do sítio natural, caracterizado por uma topografia montanhosa, sob a qual o conjunto edificado e o traçado urbano se moldavam. Essa perspectiva de preservação paisagística das cidades históricas mineiras até onde a vista alcança estabelece uma relação de figura-fundo (Figura 68), com os elementos edíficos destacados em figura e elementos do ambiente em fundo.

Figura 68 - Foto panorâmica de São João del-Rei de André Bello no início do século XX.



Fonte: Acervo do Museu Regional de São João del-Rei [s/d.].

Em Brasília, essa leitura de figura-fundo também se apresenta na composição urbana com as massas edificadas (em branco) amortecidas nas massas vegetativas (em verde). A relação harmônica entre elementos edificados (cheios) e não edificados (vazios) é

reelaborada por Lucio Costa na concepção do Plano Piloto de Brasília, trazendo como referências estas relações de figura-fundo que foram artealizadas por diferentes artistas e intelectuais do movimento moderno a partir das viagens às cidades setecentistas mineiras.

Nas primeiras cidades tombadas pelo IPHAN em Minas Gerais, as massas edilícias dos monumentos se destacam como figura principal na composição visual, enquanto as massas vegetadas compostas por quintais arborizados e a silhueta do sítio natural compõem o plano de fundo, destacando a amplitude do céu marcado pela linha sinuosa do horizonte montanhoso. Estas composições cênicas que levam em conta relações de figura-fundo podem ser observadas nas representações de Alberto da Veiga Guignard²⁰ e em fotos das cidades históricas mineiras, sobretudo na época do tombamento.

Figura 69 - Aquarela de Guignard “Paisagem de Ouro Preto” de 1947.



Fonte: Museu Casa Guignard.

Cabe valorizar a produção visual em desenhos, aquarelas e croquis dos viajantes modernos que registraram suas impressões, sobretudo ao criar imagens pregnantes que persistem no imaginário e nas propagandas turísticas das cidades históricas de Minas Gerais.

²⁰ Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 1896 - Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962). Pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador. Dedicou-se a vários gêneros da pintura, como retrato, autorretrato, paisagem, natureza-morta, flor, pinturas de gênero e temática religiosa, muitas vezes tratando de dois ou mais gêneros na mesma tela, quase sempre de caráter fantástico, que trazem uma paisagem ao fundo.

Figura 70 - Pintura “Ouro Preto” por Guignard (1951).



Fonte: Museu Casa Guignard.

As raízes mineiras de Guignard se firmam a partir de 1944, quando transfere-se para Minas Gerais, a convite de Juscelino Kubitschek, para atuar na criação de um centro moderno de artes plásticas em Belo Horizonte - a atual Escola Guignard.

Guignard passa os seus últimos 18 anos de vida (1944-1962) encantado com a paisagem mineira e suas cidades históricas (...) E seus desenhos e pinturas dessa fase primeiro retratam o que via e depois se soltam em interpretações livres, um território mítico onde as cidades flutuam em névoas ou linhas puras sobre o branco do papel, pontuadas por palmeiras e araucárias que extraía de sua observação do cotidiano. (MUSEU CASA GUIGNARD, 2017, p.7)

Esta relação de figura-fundo, com realce para os elementos edilícios em primeiro plano e os elementos do ambiente natural em segundo plano, é encontrada em desenhos, pinturas e fotografias, em representações de diferentes artistas que comparecem como ilustradores, pintores e fotógrafos que muitas vezes eram contratados pelo IPHAN para registrar e inventariar diversos monumentos e cidades, sobretudo no interior. Na imagem da cidade histórica de Ouro Preto destaca-se o Largo de Coimbra e a Igreja de São Francisco de Assis, em primeiro plano, com a silhueta montanhosa e o Pico do Itacolomi ao fundo.

Figura 71 - Ouro Preto (c.1880).



Fotografia antiga colorida digitalmente. Fonte: IMS.

No desenho “Estudo de Ouro Preto”, exposto no Grande Hotel de Ouro Preto projetado por Oscar Niemeyer, Guignard representa a visão do ponto de vista do edifício moderno, com a silhueta montanhosa no alto e ao fundo, o casario e as igrejas ouropretanas no centro da composição e a Casa dos Contos em primeiro plano.

Figura 72 - Desenho “Estudo de Ouro Preto” de Guignard.



Foto: Da autora, em 2019.

Já em Diamantina, os desenhos de Guignard, realizados em 1960 para ilustrar o livro “Passeio à Diamantina” de Lúcia Machado de Almeida, parecem refletir a pureza e a luz que reflete-se nas pedras da Serra dos Cristais, sobretudo no cair da tarde, tal como nas descrições de Saint-Hilaire:

Sente-se o viajante, nesses deliciosos jardins, atraído de todos os lados por novos encantos [...] Volvendo o olhar pacífico e variegado ambiente para a distância, o espectador vê-se todo contornado por altas montanhas rochosas que, iluminadas pelos ofuscantes raios solares, refletem uma luz resplandecente de seus vértices brancos (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 33)

Em panorama, possivelmente elaborado do ponto de vista de um mirante distante, o artista evidencia a forma de anfiteatro da encosta onde a cidade foi implantada e representa as ladeiras, os corpos das igrejas com suas torres em meio à topografia pedregosa da região.

Figura 73 - Ainda os cristais bonitos



Desenho de Guignard. Fonte: ALMEIDA, 2017, p.201.

No panorama "Diamantina", Guignard representa os sobrados diamantinos com destaque para as torres alongadas das igrejas.

Figura 74 – “Diamantina”.



Desenho de Guignard. Fonte: ALMEIDA, 2017, p.71.

Próximo ao Mercado, o artista desenha a descida do Burgalhal, a primeira rua do Arraial do Tijuco, e o relevo montanhoso da Serra do Espinhaço, ao fundo.

Figura 75 - O Mercado e a primeira rua do Tijuco.



Desenho de Guignard. Fonte: ALMEIDA, 2017, p.147.

Nos desenhos de Guignard, assim como nos de Tarsila, as casas também não apresentam a linha do chão e aparecem como se estivessem flutuando, de modo a criar uma sensação de vôo sobre o casario. Além disso, o artista cria um jogo volumétrico com os planos dos telhados e o ritmo das janelas de modo a evidenciar as ruas.

Figura 76 - A Catedral.



Desenho de Guignard. Fonte: ALMEIDA, 2017, p.161.

As viagens dos intelectuais paulistas e cariocas ao interior mineiro geraram um volume de publicações, desenhos e pinturas das cidades que viriam a ser consagradas como obras de arte representativas da cultura nacional a partir dos tombamentos efetuados pelo IPHAN em 1938 com inscrição no Livro das Belas Artes, com exceção para o conjunto arquitetônico e urbanístico de Congonhas, tombado em 1941 conforme o Processo de tombamento Nº 238-T-41 com inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Cabe esclarecer que o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (conjunto arquitetônico, paisagístico e escultórico) já havia sido tombado e inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes em 1938. O tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Congonhas do Campo pretendia proteger a totalidade da estrutura urbana existente, pois não havia demarcação de perímetro, abarcando “todas as demais edificações significativas e o traçado urbano que os compreendia”, conforme registrado nas folhas 008-009 do Processo de tombamento nº 238-T-41. O geógrafo Rafael Winter (2007) analisa os critérios adotados na época do tombamento:

Congonhas era ainda distrito de Ouro Preto e talvez o conjunto da cidade não tenha sido considerado bom o suficiente para inscrição no Livro de Belas Artes, segundo as exigências do Livro, não apresentando quantitativa e qualitativa densidade formal. Isso poderia explicar também a demora no tombamento da cidade em relação às demais (WINTER, 2007, p.78).

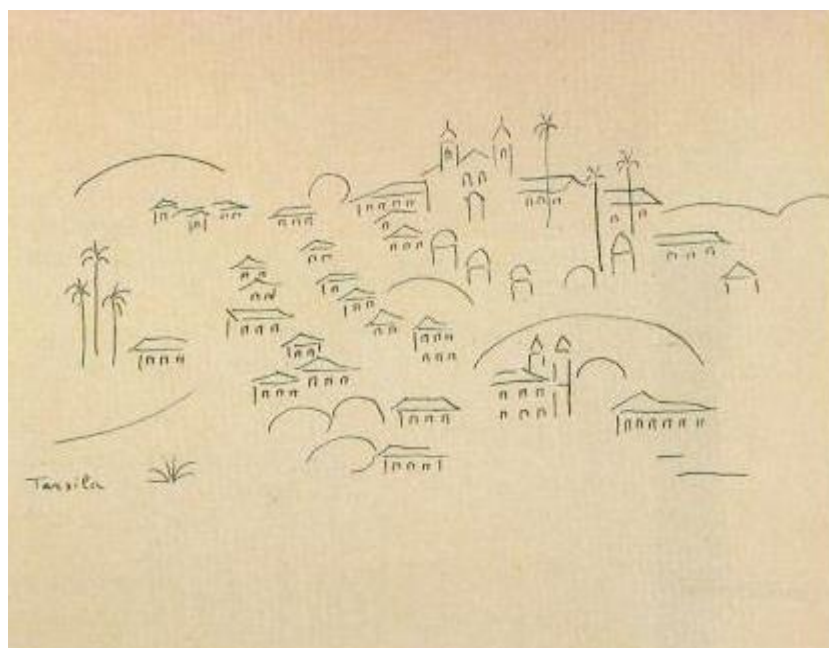
Das cidades mineiras tombadas entre as décadas de 1930 e 1940, Congonhas foi a que mais sofreu descaracterização, “tendo a atuação do IPHAN se voltado privilegiadamente para o Santuário”, conforme avalia Winter (2007, p. 78). Cabe notar que Congonhas foi

emancipada e elevada à categoria de sede municipal em 17 de dezembro de 1938, portanto, no mesmo ano do tombamento das demais cidades mineiras, entretanto, o conjunto só foi tombado em 1941, com inscrição no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

O livro Histórico e o Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico passaram a ser utilizados para inscrição daqueles bens que não atingiam as exigências que eram colocadas para o Livro das Belas Artes, seja por não possuírem maior interesse estético, seja por estarem adulterados e/ou parcialmente destruídos (WINTER, 2007, p.74).

O Processo de Tombamento nº 238-T-41 comunga da mesma avaliação, destacando que as ações de proteção ficaram restritas à proteção de monumentos isolados e que o processo de industrialização, qual acarretou intenso e desordenado crescimento do núcleo urbano, sobrepujando os interesses de preservação²¹.

Figura 77 - Desenho de Tarsila do Amaral em Congonhas em 1924.



Fonte: <https://tarsiladoamaral.com.br/>

A imagem identitária do Brasil sempre consagrou as belezas naturais do território, incluindo os corpos hidrográficos, rios, manguezais, restingas, dunas, costões rochosos, baías, brejos, recifes de corais, praias, ilhas e o horizonte marítimo, distribuídos em um sistema costeiro-marinho e ao longo dos seis biomas continentais - Amazônia, Mata Atlântica, Cerrado, Caatinga, Pampa e Pantanal. Quanto aos corpos telúricos pode-se destacar que,

²¹ Segundo o Processo de tombamento nº238-T-41, Congonhas experimentou um crescimento populacional de 900% entre os anos 1950-1980, em função do desenvolvimento das atividades industriais e comerciais relacionadas à extração do minério de ferro (Processo de tombamento nº238-T-41, fl. 0022).

ainda na década de 1930, através do tombamento, o IPHAN buscou proteger ícones da natureza brasileira compreendida como cultura e objeto de valorização patrimonial. Na compreensão da natureza como bem cultural, a abordagem estética em figura-fundo parece ser um ponto comum na perspectiva de preservação patrimonial adotada pelo IPHAN em relação a elementos do sítio natural vinculados a conjuntos tombados, tais como as colinas de Olinda, a falha e escarpa de Salvador ou os morros do Rio de Janeiro. Além disso, cabe ressaltar a preservação de monumentos naturais por sua beleza rara, com destaque para a importância paisagística e histórica, embora os bens tenham sido tombados por seu valor artístico, tendo sido inscritos no Livro das Belas Artes.

2.3. Resistências: por uma preservação imagética e uma estética moderna

Ao examinar os processos de modelagem paisagística em conjuntos urbanos em Minas Gerais, do tombamentos dos primeiros conjuntos urbanos à Pampulha, destaca-se como as práticas de intervenção articularam a produção de exemplares arquitetônicos coloniais e modernos em Minas Gerais, entre 1937 e 1957. Dos discursos de patrimonialização às obras de intervenção arquitetônica e urbanística, ressaltamos a adoção de critérios estéticos nas práticas de intervenção paisagística, de modo a preservar relações visuais em figura-fundo entre o conjunto edificado e o sítio natural.

Os artistas e intelectuais do movimento moderno participaram ativamente da constituição do campo do patrimônio no Brasil, sendo que a perspectiva estética adotada na leitura da paisagem reflete as formulações teóricas e práticas do campo patrimonial internacional. Nesse sentido, partimos das contribuições do crítico de arte inglês John Ruskin, do arquiteto e historiador de arte austríaco Camillo Sitte e do arquiteto e engenheiro italiano Gustavo Giovannoni para examinar a noção de vizinhança, entorno e ambiência que seriam fundamentais na atuação do IPHAN na salvaguarda de bens paisagísticos. Cumpre ressaltar também a influência desses autores na definição conceitual empregada no campo do patrimônio no Brasil.

2.3.1. As contribuições à paisagem de Ruskin, Sitte e Giovannoni

John Ruskin (1819-1900) foi um importante crítico de arte inglês que atuou no período de efervescência da Revolução Industrial, num contexto de profundas transformações. Em 1849, publicou o livro “As Sete Lâmpadas da Arquitetura” em que critica as falsidades da produção contemporânea: a estrutura sugerida ou mimetizada, diferente do real; o uso de revestimentos para imitar materiais diferentes dos que foram empregados; o uso de ornamentos produzido por máquinas e a falsa representação de ornamentos esculpidos.

Na prática, Ruskin realizou estudos científicos formais sobre determinados elementos da natureza, investigando também a estrutura que se encontra na base dos efeitos artísticos.

Figura 78 - Rochas em movimento, 1845-1855.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>.

Contrário à industrialização, Ruskin defendia a beleza da natureza e prezava por trabalhos artesanais, pois acreditava que o produto elaborado por mãos humanas acrescentava sentimento e significado às obras. Nesse sentido, contemplava a passagem do tempo nas obras de arte e em paisagens que registrava em aquarelas e desenhos.

Figura 79 - Vista de Amalfi' em 1844.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>.

Ruskin compreendia os imóveis como organismos vivos e comparava as edificações com seres humanos, pois todos crescemos, vivemos e morremos. Para o crítico inglês, restaurar um edifício era como tentar ressuscitar os mortos, pois era melhor manter uma ruína do que tentar restaurá-la e se posicionava contra esse tipo de intervenção. Em suma, buscou orientar a prática arquitetônica da época e defendia um profundo respeito pela trama original dos edifícios existentes e defendia a preservação da pátina do tempo, pois as marcas dos desgastes naturais e históricos nos monumentos refletiam a verdadeira beleza dos bens culturais em atenção aos autênticos aspectos artísticos e históricos.

Para Ruskin, a obra de arte deveria permanecer intocada e envelhecer conforme seu destino natural, podendo sofrer pequenas manutenções que evitassem sua perda prematura, porém sem imitar, acrescentar ou copiar. Defendia a prática da conservação ou manutenção apenas para proteger aparência, textura e estrutura do objeto, de modo a não interferir e não remendar. Preferia deixar ruir um edifício a restaurá-lo, pois acreditava que a restauração promovia a destruição do edifício em sua estrutura, beleza e veracidade.

Figura 80 - Desenho do alpendre noroeste de São Marcos, em Veneza, em 1877.

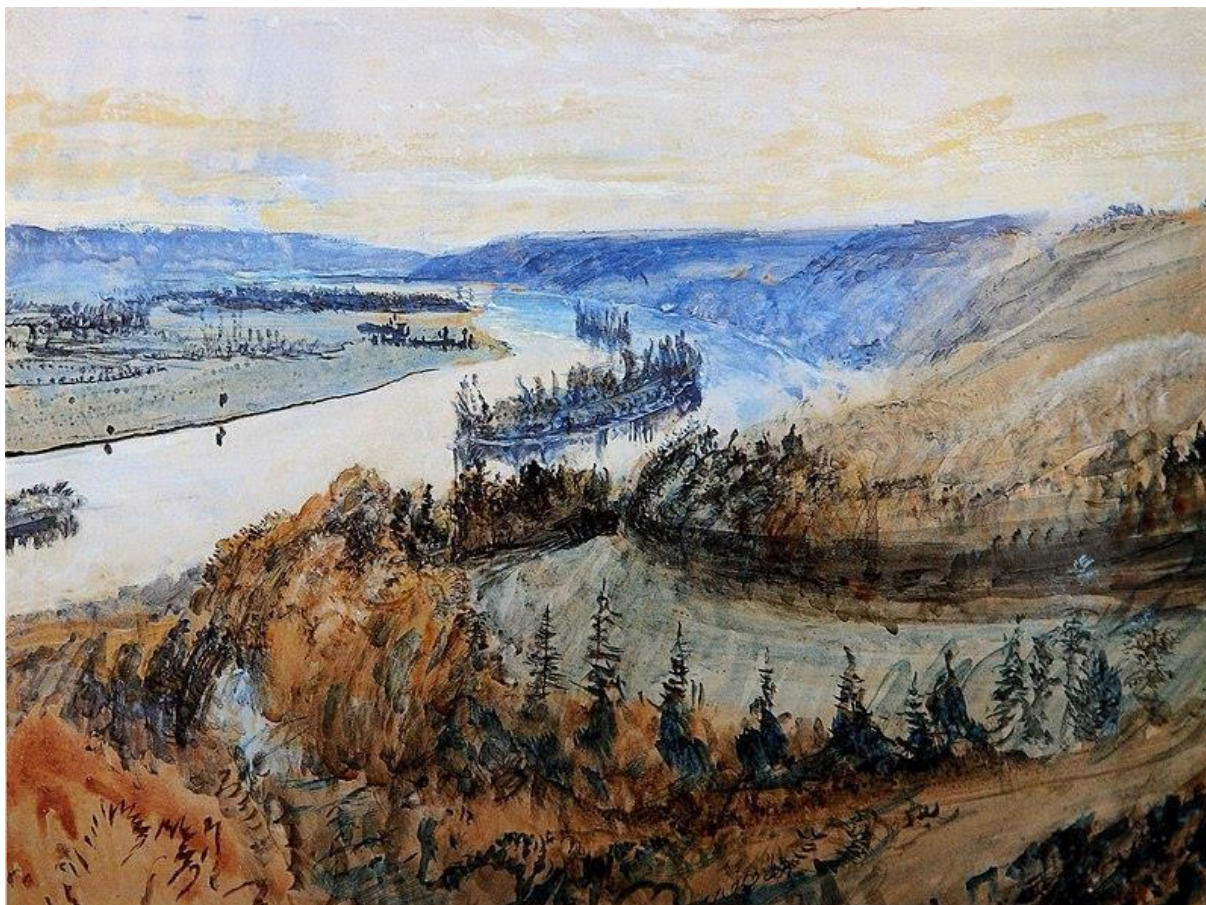


Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>.

Ruskin deixou importantes contribuições teóricas no campo do patrimônio ao valorizar a contemplação da passagem do tempo e a percepção sensível das paisagens, o registro de marcas materiais naturais ou pátina, a relevância do desenho como documentação histórica

e a preocupação com critérios estéticos na autenticidade, integridade e significância de bens culturais, sobretudo relacionados aos valores de anciandade e excepcionalidade.

Figura 81 - Rio Sena e suas ilhas (1880).



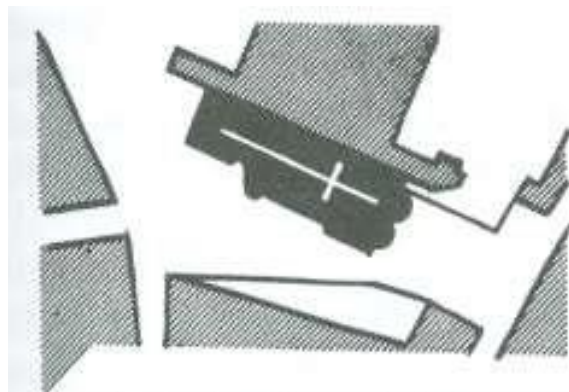
Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>.

Camillo Sitte (1843-1903) atuou na Áustria, como Diretor da Escola Imperial e Real de Artes Industriais de Viena, num contexto de profundas transformações no que dizia respeito ao método de projetar e construir edifícios e cidades, em meio aos debates entre urbanismo progressista e culturalista (Choay, 2005, p. 205). No livro "A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos" publicado em 1889 analisou os seguintes tópicos: a relação entre construções, monumentos e praças; o centro livre; fechamento e coesão das praças; dimensão e forma das praças; irregularidade das praças; conjuntos de edifícios e praças; a disposição moderna e a disposição barroca; a construção urbana moderna; o verde na cidade moderna; conciliação dos princípios às necessidades modernas.

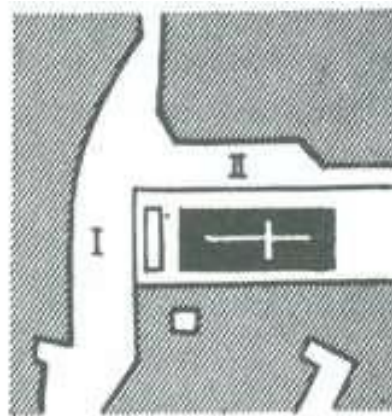
Sitte (1992) fez uma análise minuciosa dos tecidos urbanos das cidades antigas e procurou apontar as razões estéticas pelas quais as pessoas se sentiam bem nessas cidades, ressaltando o papel da assimetria. Examinou, por exemplo, que os antigos dispunham seus monumentos e estátuas ao longo dos muros de suas praças irregulares, reforçando seu

efeito através de um fundo neutro, enquanto todas as novas praças eram gigantescas, vazias e regulares, e nelas só o centro era considerado, pelos modernos, adequado para dispor uma obra. O centro da praça moderna, portanto, nunca receberia mais do que um objeto e, assim, dispondo uma obra no meio do vazio, seu efeito será neutralizado.

Figura 82 - Exemplos de praças antigas irregulares em várias cidades: Padua, Siracusa, Padua e Palermo.



*Fig. 30. Padua: Piazza degli Eremitani.
[From Martin]*



*Fig. 31. Siracuse.
I. Piazza del Duomo.—
II. Piazza Minerva*

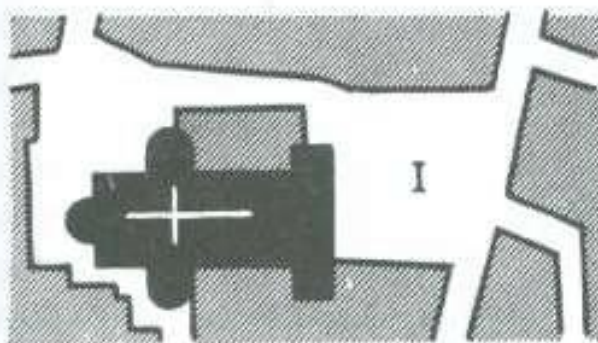
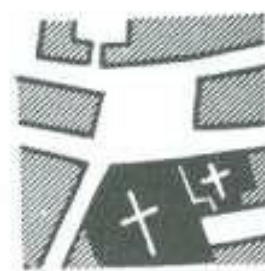


Fig. 32. Padua: Piazza del Duomo (I)

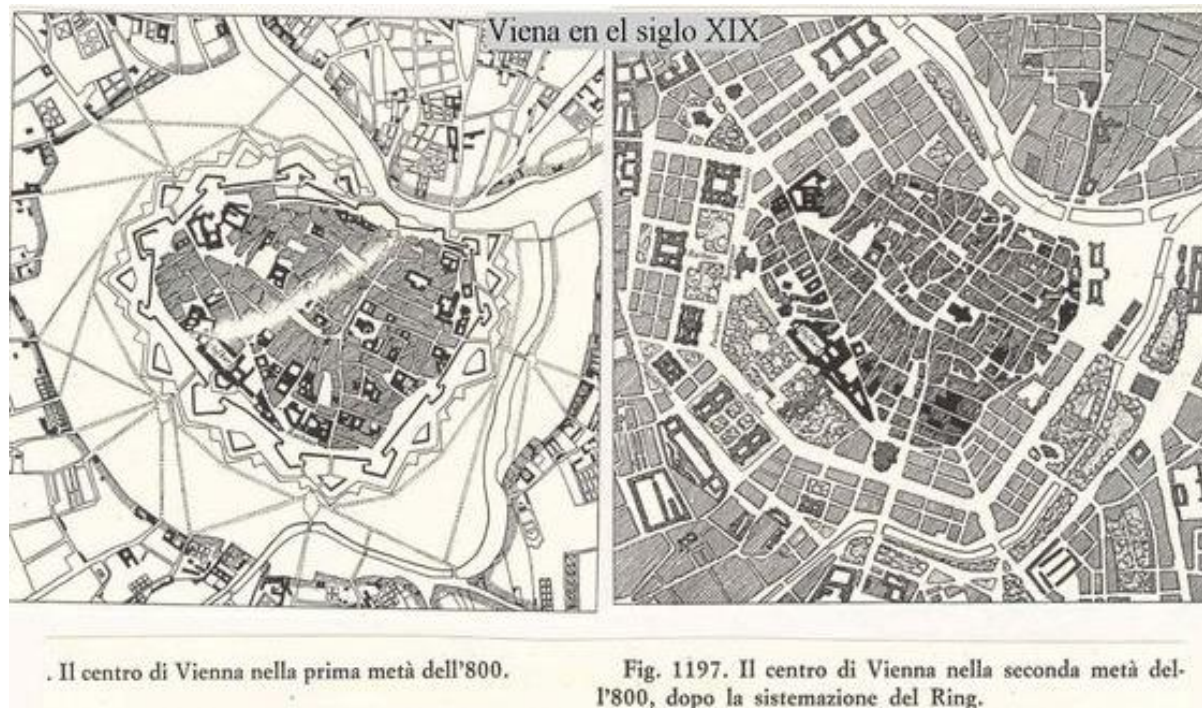


*Fig. 33. Palermo:
Piazza S. Francesco*

Fonte: Sitte, 1992, p. 185.

Sitte defendeu o urbanismo como arte e a preservação de edificações históricas, ao se preocupar com a estética das cidades. Foi contra a excessiva rigidez e simetria dos projetos urbanísticos contemporâneos da Reforma de Viena por Otto Wagner (Figura 83) e da Reforma de Paris por Haussmann, pois criticava o isolamento dos monumentos e defendia a perpetuação dos tecidos urbanos tradicionais. Não condenava a linha reta, mas combatia a monotonia de uma longa avenida, a falta de respeito à topografia do local, a destruição de centros urbanos históricos. Condenava o traçado retilíneo que não incorporava os acidentes geográficos e, por muitas vezes, destruiu edifícios e ruas, sem se preocupar em preservar a memória e a história do lugar.

Figura 83 - Demolição de muralha e urbanização periférica na Reforma de Viena por Otto Wagner.



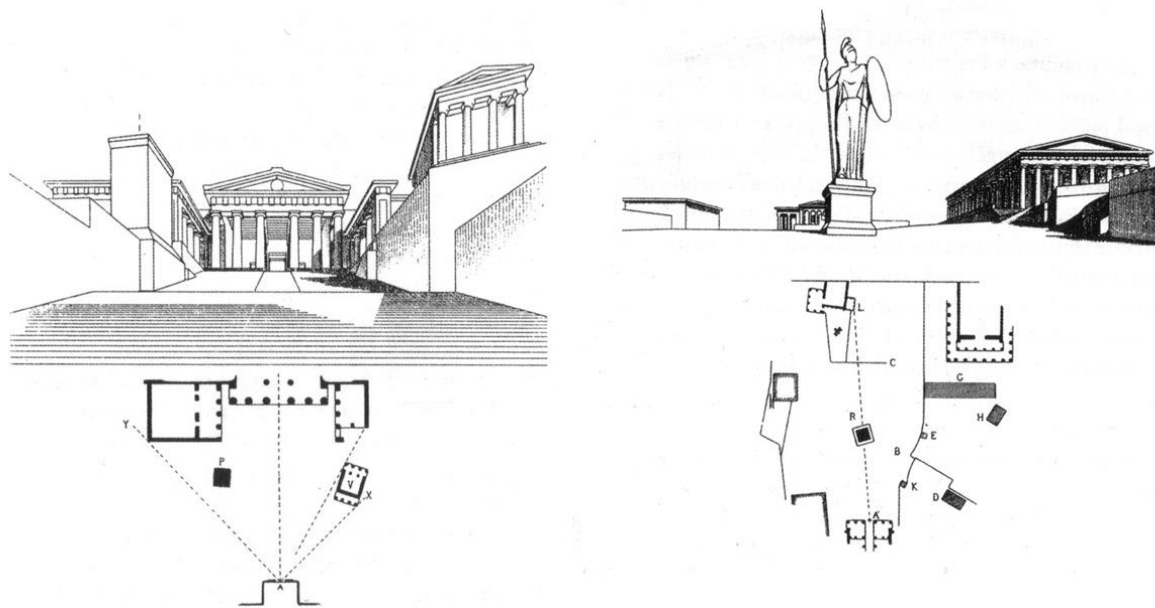
Fonte: XXX.

Para Sitte (1992), a sensibilidade era a principal qualidade que se refletia nas cidades antigas que atuavam sobre o espírito humano. No século XIX os conjuntos e as expansões urbanas se tornaram questões puramente técnicas, deixando de abordar as questões artísticas e ambientais, solucionando apenas os problemas de ordem prática, abandonando os valores estéticos e paisagísticos. Nas cidades antigas era possível verificar a harmonia dos conjuntos urbanos e o efeito sedutor das imagens sobre os sentidos humanos. Defende a construção urbana antiga contrapondo-a com a construção urbana moderna que desconsidera os princípios artísticos e não vê a cidade a partir do homem que caminha. Aquele que anda no espaço, vê a cidade a partir do fragmento, e não de sua planta ou prancheta, de onde o urbanista moderno traça suas retas indiscriminadamente, sem considerar o relevo do terreno ou as circunstâncias locais.

A cidade deveria ser entendida como um aglomerado de particularidades, e não como uma massa homogênea de blocos isolados de casas, praças, jardins, todos desintegrados, sob um traçado regular e indiferente à morfologia do terreno. A cidade moderna não deveria ser monótona, sem oferecer visões diferenciadas, sem suscitar surpresas, curiosidades e sensações diversificadas sobre o espaço. Nesse sentido, Sitte defendia que a cidade deve ser compreendida não só pelo olhar técnico, mas pelo olhar sensível, não só por sua dimensão funcional, mas também por sua dimensão estética.

A visão de Camilo Sitte encontra eco em outros autores contemporâneos, inclusive na análise da Acrópole de Atenas elaborada por Auguste Choisy em “Histoire de l'architecture” publicada em 1899, em que faz um exame da paisagem resultante do movimento do sujeito: “Desse modo, sucedem-se três quadros correspondentes a três pontos de vista principais, A, B e C. E cada um deles é dominado por apenas um monumento” (Choisy apud Panerai, 2006, p.26).

Figura 84 - Paternon em diferentes pontos de vista do sujeito em movimento, segundo Auguste Choisy.



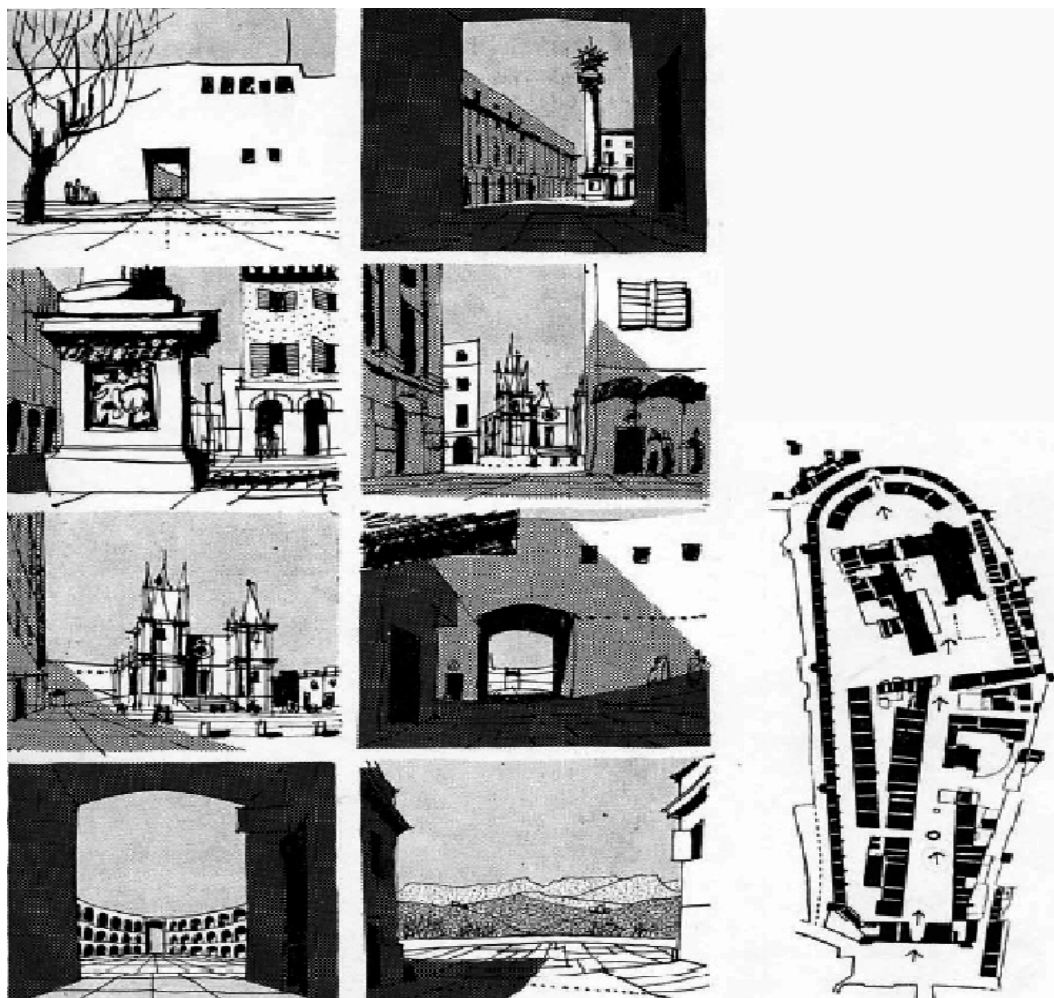
Fonte: Choisy apud PANERAI, 2006, p.28.

Nesse ínterim, é interessante pontuar que Lucio Costa conhecia muito bem a obra deste historiador francês e corroborava com sua visão sobre a ideia de que a forma derivava dos meios técnicos disponíveis à época, pois “O estilo não muda de acordo com o capricho de uma moda mais ou menos arbitrária, suas variações não são nada senão as dos processos [...] e a lógica dos métodos implica a cronologia dos estilos”. (Choisy apud Leonídio, 2007, p.44). De fato, é a partir deste autor que o urbanista de Brasília procurou definir um conceito de estilo adequado à época, conforme explicita Leonídio (2007):

De Choisy, Costa havia incorporado a ideia de que a arquitetura era, antes de mais nada, a “art de bâtir” [arte de construir], de sorte que, no limite, a forma arquitetônica não era senão uma “consequência lógica da técnica”. [...] O problema, bem entendido, não era apenas a conjugação de técnica e ambiente físico local; radicava, antes, na suposição de que essa técnica deveria necessariamente corresponder “à época” em questão. (LEONÍDIO, 2007, p.43-44 – grifos originais do autor).

A abordagem de Sitte encontra-se ventilada na obra de diversos autores que discutiram a temática da fisionomia identitária de áreas urbanas e a percepção do sujeito em movimento, inclusive na publicação de “A imagem da cidade” do teórico americano Kevin Lynch em 1960 e de “Paisagem urbana” do arquiteto e urbanista britânico Gordon Cullen em 1961.

Figura 85 – Ilustração das vistas em sequencia durante um percurso e o mapa correspondente ao trajeto.



Fonte: Cullen, 1961, p.19 .

O especialista em história da arte e engenheiro civil italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947) foi um dos responsáveis pela criação da Escola Superior de Arquitetura de Roma e preocupou-se com a formação fragmentada dos arquitetos da época, que deveria então congrega o domínio da história da arquitetura, do restauro e do urbanismo. Dentre as suas contribuições, cumpre destacar seus estudos sobre a noção de ambiência no campo do patrimônio.

A concepção de ambiente referia-se ao espaço imediatamente adjacente aos monumentos, até princípios do século XX, de modo a funcionar "como uma 'moldura' que permitia a manutenção das características de escala e composição de obras arquitetônicas

excepcionais" (Cabral, 2013, p.64). No *Nòvo Dizionario Universale della Lingua Italiana* (1908): "ambiente" aparece como "o lugar e as coisas das quais, estando em meio a elas, os monumentos recebem a influência, interferindo na nossa apreciação sobre eles". Giovannoni parece interessado justamente na "influência" a que o dicionário se refere (Cabral, 2013, p.35), pois os elementos extrínsecos ao monumento influenciam sua apreciação e são, assim, tão importantes quanto este.

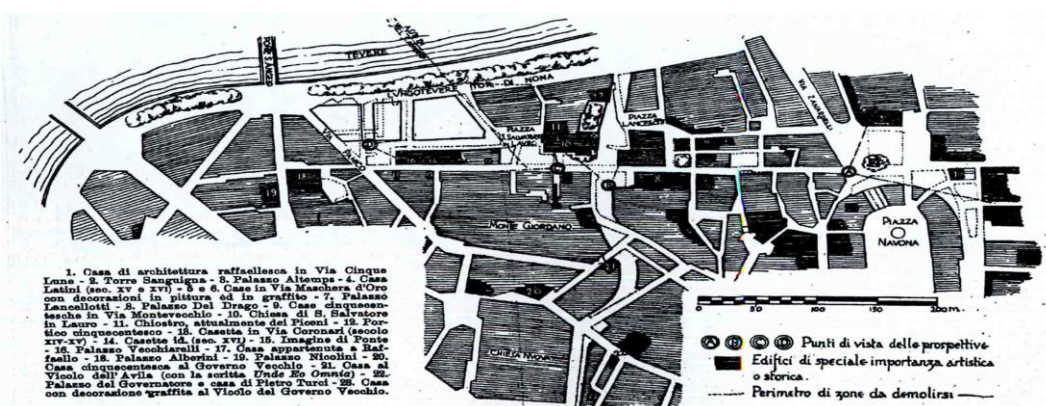
A relevância da percepção do ambiente da Piazza Garibaldi é registrada no parecer de Giovannoni para o Conselho Superior de Antiguidades e Belas-Artes sobre a construção de um novo edifício proposto em 1916 no entorno do edifício da prefeitura e tribunais que estavam incluídos entre os edifícios monumentais da cidade italiana de Perugia. Cabral (2013, p. 58) destaca o valor atribuído por Giovannoni à percepção do ambiente da Piazza Garibaldi no parecer de 1917 em que desaprova a construção do novo edifício, classificado como arquitetura moderna e de altura exagerada, pois sua inserção provocaria um desequilíbrio do ambiente, ao alterar a ordem da "calma e sobriedade de efeitos". São, em sua materialidade, os edifícios e os espaços abertos, assim como as condições em que esses elementos, reunidos, encontram-se, como aquelas de iluminação e de visadas.

Nesse sentido, esse "circundar" não pode ser definido enquanto metragem absoluta, pois depende das relações que potencialmente podem ser estabelecidas entre um observador e esse monumento (Cabral, 2013, p.35). O arquiteto ressalta a percepção do ambiente pois compreende que "a arquitetura não pertence apenas quem produz ou quem a paga, mas também à cidade da qual vem fazer parte e vem refletir, sobre seus elementos, o sentimento que emana das suas linhas" (Cabral, 2013, p. 76). Assim, Giovannoni amplia a noção de "ambiente" como aquilo que circunda um monumento, pois preocupa-se com a conservação urbana para além do edifício isolado, que deve ser preservado em seu contexto de existência, enquanto obra de arte, como parte de um todo harmônico.

Para além da valorização dos monumentos, recomenda-se o respeito ao caráter e à fisionomia das cidades. Contrário à museificação dos centros urbanos, o "desbastamento" defendido por Giovannoni buscava assegurar planos reguladores para as cidades antigas e planos orgânicos de desenvolvimento para as novas aglomerações, de modo a organizar as relações entre a cidade antiga e a cidade nova. No caso da *Via dei Coronari*, por exemplo, a rua seria destruída para dar lugar a uma nova via no novo Plano Diretor de Roma, mas artistas e intelectuais da época protestaram para impedir que isso acontecesse, já que a nova rua traria mudanças significativas na circulação e saneamento. Buscou-se uma solução intermediária que permaneceu no Plano Diretor final para preservar os edifícios mais relevantes da *Via dei Coronari*, sendo possível observar a evolução arquitetônica dos

tempos medievais à Idade Moderna. O novo traçado preserva edifícios importantes e melhora as condições naturais de ventilação e iluminação. As novas edificações seguem normas que limitam o gabarito e fracionam os quarteirões em edificações de escala modesta, considerando um novo arranjo em relação às cores, aparência e volumetria edilícia.

Figura 86 - Proposta de sistematização para a Via dei Coronari e adjacências (1911) conforme planimetria assinada por Giovannonni e publicada em 1913 em Nuova Antologia.



Fonte: Fonte: KÜHL, 2013, p.168.

Giovannonni defende mudanças em bairros antigos quando necessário, para tornar o ambiente menos insalubre, por questões de saúde pública, de modo a promover melhorias na ventilação e insolação, mas as transformações ou renovações devem se apoiar e dialogar com as características históricas ou pré-existentes. Ilustrações contidas em “O ‘desbastamento’ de construções nos velhos centros. O bairro do Renascimento em Roma”.

Figura 87 – Vistas em perspectiva de diferentes pontos da Via dei Coronari.



Fonte: KÜHL, 2013, p.172.

Giovanonni “abriria caminho para a atribuição de historicidade e artisticidade a diversos artefatos até então considerado 'menores', permitindo a significativa expansão dos bens considerados como patrimônio” (Cabral, 2013, p.65). Para Choay (2001, p. 200), ele pôde tirar de suas análises morfológicas uma lição de conservação e nunca deixar de tratar a cidade como um “organismo estético”.

[...] pretende-se abranger na tutela também as coisas que não são obra da natureza mas do trabalho humano, quando tenham assumido no tempo e no enquadramento dos elementos circundantes, às vezes no mimetismo com o ambiente natural, um valor paisagístico de beleza e de tradição: dos panoramas das grandes cidades, com as torres e as cúpulas que se recortam no céu, às vistas dos vilarejos surgidos com a humilde e espontânea energia rural, como se as casinhas livremente agrupadas fossem árvores de um bosque ou cristalizações dos rochedos” (GIOVANNONI, 1940, s/p.).

O engenheiro italiano construiu uma "abordagem baseada em duas escalas diversas: por um lado, a visão completiva do organismo urbano, através da qual é possível resolver os problemas do velho núcleo, desviando os fluxos principais de tráfego e afastando as funções mais invasivas; por outro, a intervenção pontual, embasada no "desbastamento" das construções. (Cabral, 2013, p.41). Na prática, Giovanonni realizou estudos experimentais, com fotografia e desenhos em perspectiva para visualizar um cenário futuro, no exame de novas construções ou reformas, para que fosse possível avaliar o impacto no ambiente urbano.

Giovanonni foi um dos maiores mediadores da Carta de Atenas de 1931, primeiro documento internacional que aponta regras de preservação e salvaguarda de monumentos como responsabilidade de todos os países, fez prevalecer os direitos coletivos sobre os individuais e trouxe questões relacionadas à preservação da ambiência e centros históricos.

2.3.2. Visibilidade, entorno e ambiência

Numa breve revisão historiográfica sobre a evolução dos conceitos de visibilidade, entorno e ambiência no campo do patrimônio observamos que as práticas de intervenção paisagística em Minas Gerais contribuíram para a modelagem e a consagração das cidades setecentistas mineiras como símbolos nacionais e território experimental do modernismo, de modo a ressaltar a preocupação com a manutenção de elementos de composição urbana, em relação ao critério de visibilidade e legibilidade, sobretudo em projetos e posicionamentos técnicos sobre intervenções no patrimônio; aspectos históricos e morfológicos da evolução urbana da cidade; a imagem da cidade e uma preservação imagética da paisagem urbana.

Cabe esclarecer as definições conceituais empregadas em análises técnicas do IPHAN a partir das diferentes denominações utilizadas pelos órgãos de preservação do patrimônio, em vários documentos institucionais e legislações internacionais, nacionais, estaduais e municipais que se referem às áreas de vizinhança, visibilidade, ambiência, tutela ou entorno. Em suma, o conceito de entorno “se refere à área que envolve o bem tombado, cuja preservação é necessária para manter sua integridade”, conforme aponta Motta; Thompson (2010, p. 12). Nesse sentido, vale ressaltar a compreensão jurídica²² sobre o conceito de entorno de um imóvel tombado como sendo:

(...) a área de projeção localizada na vizinhança dos imóveis tombados, que é delimitada com objetivo de preservar a sua ambiência e impedir que novos elementos obstruam ou reduzam sua visibilidade, tanto do ponto de vista físico (distância, perspectiva, altura) quanto finalístico (harmonia, integração, ambiência). (DEPAM, 2012)

A delimitação e as respectivas diretrizes para intervenções na área de entorno são estabelecidas pelo órgão responsável pela preservação considerando as especificidades locais, tal como sintetiza Rabello (2009, p. 123): “Caberá ao órgão competente estabelecer para cada tombamento os critérios pelos quais protegerá a visão do bem tombado, critérios esses que variarão conforme a categoria, tamanho, espécie de bem.”

Entende-se, hoje, que a finalidade do art. 18 do Decreto-lei 25/37 é a proteção da ambiência do bem tombado, que valorizará sua visão e sua compreensão no espaço urbano. Nesse sentido, não só os prédios reduzem a visibilidade da coisa, mas qualquer obra ou objeto que seja incompatível com uma vivência integrada com o bem tombado. O conceito de visibilidade, portanto, ampliou-se para o de ambiência, isto é, harmonia e integração do bem tombado à sua vizinhança, sem que exclua com isso a visibilidade literalmente dita. (RABELLO, 2009. p. 122-123).

O conceito de ambiência se refere à ideia de vizinhança, ou seja, uma área que dialoga em consonância com o bem ou sítio tombado, sobretudo em relação aos aspectos artísticos, históricos, estéticos ou paisagísticos, pois tem interferência direta na visão e compreensão do objeto tombado. Na prática, a área de entorno interfere na leitura, apreensão ou fruição do contexto ou cenário no qual o bem tombado está inserido. Nesse ínterim, cabe atentar para as recomendações do Artigo 8º da Carta de Burra, publicada em 1980 pelo ICOMOS:

A conservação de um bem exige a manutenção de um entorno visual apropriado, no plano das formas, da escala, das cores, da textura, dos materiais, etc. Não deverão

²² Orientação jurídica constante no Parecer nº 045/2010-PF/IPHAN/SEDE/GM, de 07 de outubro de 2010, assinado pela Procuradora Federal Dra. Genesia Marta Alves Camelo e constante à fl. 19 do Processo Administrativo nº 01450.011650/2010-25 do IPHAN.

ser permitidas qualquer nova construção, nem qualquer demolição ou modificação susceptíveis de causar prejuízo ao entorno. A introdução de elementos estranhos ao meio circundante, que prejudiquem a apreciação ou fruição do bem, deve ser proibida. (ICOMOS - Carta de Burra, 1980 – grifo nosso)

Vale ressaltar que já em 1986, a Carta de Washington ou Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, publicada pelo ICOMOS, versa sobre a possibilidade de construção de novas edificações na vizinhança do bem tombado “desde que não perturbe a harmonia do conjunto” e respeite “a organização espacial existente, especialmente seu parcelamento, volume e escala, nos termos em que o impõem a qualidade e o valor do conjunto das construções existentes”.

Especificamente em relação à construção de novas edificações em área de entorno, inclusive aquelas de caráter contemporâneo, cabe destacar as restrições impostas aos imóveis de vizinhança em relação ao bens tombados, conforme explica a especialista em direito público e preservação do patrimônio Sônia Rabello:

Embora o objetivo das restrições a imóveis da vizinhança de bens tombados seja permitir a ambientação do bem tombado para sua melhor apreciação, é evidente que as limitações a serem feitas nesses imóveis não devem ser da mesma ordem ou intensidade daquelas feitas à coisa tombada. Aos imóveis da vizinhança não se lhes pode exigir a conservação do prédio, com seus caracteres, pois isso equivaleria ao próprio tombamento. (...) com relação aos prédios vizinhos passa-se a exigir que estes não perturbem a visão do bem tombado, sem que, contudo, tenha de se manter o imóvel tal como é; basta que sua utilização ou modificação não afete a ambiência do bem tombado, seja pelo seu volume, ritmo da edificação, altura, cor ou outro elemento arquitetônico. (...) Para um [o bem tombado] a obrigação é de fazer (conservar), e para outro [entorno] é de não fazer (não perturbar). (RABELLO, 2009, p. 125 – grifos nossos)

Em suma, a delimitação do entorno compreende uma área de visibilidade ou ambiência que valoriza o bem tombado, sobretudo considerando sua implantação em relação à topografia e a escala urbana local, em particular, de modo que se permita apreender e perceber o objeto arquitetônico tombado em perspectivas e visadas simultâneas, dinâmicas e diversificadas.

Pereira (2018, p. 62) examina que “a paisagem nasceu relacionada aos monumentos naturais de interesse para o tombamento”, no entanto, “com a Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 1972, a noção de patrimônio natural se consolidou mundialmente em substituição à noção de monumento natural, inclusive no Brasil”. Já na década de 1980 o Iphan amplia o olhar sobre as questões relacionadas ao patrimônio natural e ambiental, notadamente a partir da instituição da Coordenação do Patrimônio

Natural: “A Coordenação teve como objetivos expandir os conceitos sobre o patrimônio natural, ampliar o olhar institucional sobre o assunto, tratar de temáticas como a arqueologia e a paleontologia, estender a atuação técnica, além de consolidar os procedimentos de intervenção nos jardins históricos”, esclarece Mongelli (2011, p. 107).

A ampliação do debate conceitual, entretanto, não corresponde a um volume expressivo de bens protegidos. Pereira (2018, p. 64) destaca que “o Iphan tem hoje sob sua tutela por meio do tombamento 1183 bens, dos quais apenas 40 são classificados como Bem Paisagístico (3,17%), sendo 12 jardins históricos e 28 patrimônios naturais”. Em análise ao conjunto de bens tombados por motivação paisagística, Pereira (2018, p. 65) avalia que “a paisagem até aqui tratada pode ser distinguida em três tipos: 1) a vinculada ao paisagismo (obra de arte criada pelo gênio humano); 2) a vinculada à natureza espetacular, grandiosa e monumental; e 3) a vinculada à natureza que faz parte da memória coletiva e das histórias de vida”. Vale ressaltar as possibilidades de leitura da paisagem como patrimônio:

A paisagem pode ser lida como um documento que expressa a relação do homem com o seu meio natural, mostrando as transformações que ocorrem ao longo do tempo. A paisagem pode ser lida como um testemunho da história dos grupos humanos que ocuparam determinado espaço. Pode ser lida, também, como um produto da sociedade que a produziu ou ainda como a base material para a produção de diferentes simbologias, locus de interação entre a materialidade e as representações simbólicas. (RIBEIRO, 2007, p. 9)

A diversidade de olhares e narrativas sobre a paisagem como categoria de salvaguarda patrimonial se interpôs como um novo desafio ao Iphan diante dos instrumentos legais existentes para a preservação de paisagens. Em 2004, o engenheiro e arquiteto paisagista Carlos Fernando de Moura Delphim apontou a necessidade de elaborar um dispositivo legal para a preservação das paisagens culturais no documento “O patrimônio natural no Brasil”, considerando a responsabilidade do Brasil em preservar os bens inscritos na lista do Patrimônio Mundial da Humanidade enquanto signatário da Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural de 1972. Já em 2006, indica a “Paisagem Cultural dos céus de Brasília” como primeira declaração de paisagem cultural brasileira²³, considerando:

²³ Em 2009, o IPHAN estabelece a Chancela da Paisagem Cultural Brasileira como instrumento de preservação, entretanto, nenhuma paisagem cultural brasileira foi chancelada e, atualmente, os processos de Chancela da Paisagem Cultural Brasileira encontram-se em sobrestamento, totalizando 17 processos, segundo levantamentos do IPHAN de 2017 publicados por Pereira (2018, p. 180). O reconhecimento da “Paisagem Cultural dos céus de Brasília” proposta por Delphim em 2007 não teve prosseguimento, tendo sido arquivado pela Superintendência do Iphan no Distrito Federal.

(...) uma paisagem em incessante mutação, efêmera e fugaz, deve-se assegurar as condições de contemplação daquilo que constitui a mais impressionante qualidade da Capital Federal. A geração de infinitas formas de imagens pareidólicas, as indescritíveis combinações de luz e sombra, as incontáveis manifestações divinas por meio de raios e fachos luminosos que jorram das nuvens fazem de Brasília um ponto de contato entre o céu e a terra, entre o humano e o divino. (...). Funde dimensões materiais e imateriais e exprime a identidade cultural da capital tão ou mais expressiva que o traçado urbano ou a arquitetura da cidade, que serão igualmente valorizados sob grande cúpula que cobre, deslumbra e torna deslumbrante a Capital do Brasil. (DELPHIM, 2006, p. 14)

De fato, o céu da capital brasileira é consagrado como elemento natural de grande beleza cênica por poetas, fotógrafos, cartógrafos, arquitetos, geógrafos, antropólogos e artistas em geral, incluindo os versos “céu de Brasília, traço do arquiteto” da música de Djavan, que confirmam uma leitura de integração entre paisagem natural e projetada, onde a natureza do sítio é reverenciada pelo projeto. Em Brasília, essa visão da natureza como herança emerge com clareza na concepção do projeto, especialmente ao considerar a trajetória de Lucio Costa, cujas intervenções procuram dialogar com os elementos naturais ou pré-existentes e conciliar preservação e modernidade.

O partido conceitual do Plano Piloto incorpora aspectos geomorfológicos do sítio natural no projeto urbanístico e integra elementos da natureza aos princípios urbanos do ideário moderno, para assim expressar o caráter monumental desejável, enquanto capital nacional. “Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa”, conforme explica Costa (1995, p. 283) pois, a palavra monumental origina-se do latim *monumentum*, de *monere*, que significa advertir, lembrar ou trazer à lembrança. Nesse ínterim, vale ressaltar o simbolismo e as referências sublinhadas no traço conceptual de Brasília:

A cruz, matriz de Brasília, não derivava de razões funcionais, mas era antes uma forma simbólica sobreposta a um lugar até então completamente desabitado e agreste. Um ícone da civilização: não por acaso, o braço sobre o qual se erguem os edifícios representativos, correndo de leste para oeste, construía uma espécie de metáfora do destino da nação, ligando idealmente a costa do Atlântico, área da colonização histórica, aos novos territórios do Oeste amazônico, futuro do país. (PANZINI, 2013, p. 563)

Paulatinamente, as políticas de interiorização, industrialização, modernização e patrimonialização empreendidas nos governos de Getúlio Vargas, ainda na década de 1930, e de Juscelino Kubistchek, já na década de 1950, consagrariam a efígie de um Brasil

moderno, sobretudo com o reconhecimento internacional da arquitetura e urbanismo de Brasília como obras-primas do movimento moderno.

O discurso do presidente Getúlio Vargas era diretivo, “o verdadeiro sentido de brasilidade é a Marcha para o Oeste”, sentido geográfico que ganha conteúdo pelo potencial mineralógico do território, o qual atenderia a intenção desenvolvimentista em germe. (...) O velho ideal da interiorização da Capital - retomado - coincidiu com o movimento expansionista geopolítico getulista, que articulava segurança nacional e modernização das estruturas econômicas, sociais e administrativas. (COSTA; STEINKE, 2014, p. 6)

A Marcha para o Oeste rumo ao interior do Brasil que promoveria a mudança da capital para o Planalto Central reforça a centralidade e a sacralização do sítio natural como paraíso, diante dos desafios de dominar e transpor os sertões goianos, sobretudo considerando o Cerrado e a topografia como barreiras.

A topografia do país tem realmente constituído uma barreira, entre o interior e o mar, difícil de transpor. No centro e no sul do país, o planalto brasileiro, com seu clima temperado pela altitude, constitui a zona mais favorável ao povoamento e é nela que, de fato, se concentra a atividade econômica do país. Mas em toda essa região central e meridional do Brasil a vertente oriental do planalto descamba muito violentamente para a costa atlântica, formando uma verdadeira muralha, de 800 a 1.000 metros de altura, em que só existem raras aberturas. (LAMBERT, 1967, p. 153 – grafia da publicação original)

De fato, considerando o motivo edênico, observa-se que o processo histórico de colonização e ocupação urbana do território brasileiro reflete-se no repertório de mitos fundadores de Brasília, a começar pelo processo de escolha do sítio natural para implantação da capital. Ao examinar o movimento moderno e a invenção de paisagens como patrimônio nacional ressaltamos persistências, insurgências e resistências de uma dupla artealização sobre a natureza brasileira, de modo que a realçar o motivo edênico, por parte dos colonizadores e dos modernistas. Em ambos, ressaltamos também a força do imaginário nos discursos, práticas, idealização e modelagem das cidades setecentistas do interior mineiro, consagradas como patrimônio nacional, com destaque para Diamantina que foi sacralizada como lugar do modernismo nativo e autêntico, em consonância com as raízes brasileiras. Paralelamente, observamos o desejo bandeirista, conquistador e colonizador de apossar-se do território, desbravar os sertões, romper o cerrado e avançar em marcha ao centro-oeste.

ATO III – Brasília como composição paisagística: dos autores de paisagens patrimoniais



Aquarela de Brasília. Autoria: Ilda Fuchshuber. Fonte: Burle, 2011.

3. Brasília como projeto de paisagem

*Nada existe como o azul sem manchas do céu do Planalto Central
E o horizonte imenso aberto sugerindo mil direções
(Céu de Brasília, composição de Fernando Brant e Toninho Horta)*

Nesse capítulo abordaremos o processo de concepção e de preservação de Brasília como composição paisagística e ressaltaremos os principais aspectos da pré-existência física e sociocultural da capital, sobretudo diante dos atuais desafios de conservação e gestão patrimonial. Da lógica projetual à patrimonialização da capital, analisaremos: os condicionantes do sítio natural que foram levados em conta no projeto concebido por Lucio Costa em 1956, com destaque para as relações do sítio natural com o partido urbanístico; o processo de implantação do Plano Piloto para a inauguração da capital em 1960 e as modificações impostas e negociadas com o autor do projeto urbanístico; as estratégias de preservação adotadas no processo de acautelamento da cidade-parque como bem patrimonial nas décadas de 1980 e 1990.

Os objetivos específicos são: ressaltar a relevância do ambiente natural na escolha do sítio da futura capital, dialogando com autores do campo da arquitetura e urbanismo e da geografia, como Araújo (2013), Pereira (2018), Ribeiro (2007) e Mongelli (2011); destacar as missões expedicionárias: Cruls, Polli Coelho, Becher, Dom Bosco, José Bonifácio, Vargas e JK; examinar os mitos fundadores da concepção paisagística do Plano Piloto sob três perspectivas – aquática, terrestre e aérea – a partir dos trabalhos de Kim & Wesely (2010), Oliveira (2016) e Leitão (2009); investigar os vínculos entre tradição e modernidade, bem como entre paisagem e patrimônio, sobretudo a partir das análises de Jucá (2009), Tavares (2014), Vasconcellos (1959; 1977) e Costa (1995).

3.1. Da escolha do sítio natural à paisagem concebida

A visão de um paraíso (Holanda, 1996; Carvalho, 1998) na área central da América do Sul permaneceu latente, ressaltada em cartografias e narrativas, ao longo do processo de interiorização do território, inclusive na escolha do sítio para implantação de Brasília que considerou um conjunto de missões expedicionárias aos sertões (Cruls, 2012; Belcher, 1984; Castro, 1948; Guimarães, 1949; Leitão, 2009) em torno da região das “Águas Emendadas”, “onde se reúnem as nascentes dos rios que compõem as três principais bacias hidrográficas do país: o São Francisco, o Paraná e o Tocantins” (Leitão; Fischer, 2009, p.22). Em Brasília, os condicionantes hidrográficos foram determinantes para que a cidade conseguisse ser construída em três anos, sobretudo considerando o regime pluviométrico e a compreensão das sutilezas topográficas da Bacia do Paranoá.

Na historiografia brasileira, a capital é associada ao ideal cristão da terra prometida, sobretudo em torno de um sonho de Dom Bosco em 1883 que teria previsto o nascimento de uma nova e majestosa civilização ao longo do paralelo 15, onde atualmente Brasília encontra-se implantada, e fazia referência ao futuro Lago Paranoá: “Entre o grau 15 e 20, havia uma enseada bastante extensa, que partia de ponto onde se formava um lago”, conforme o sonho profético²⁴ registrado em Ceria (1935). Para além do misticismo e das narrativas paradisíacas, na prática, o processo de escolha do sítio natural da futura capital remonta a fatos históricos ligados à independência e aos processos de ocupação do interior brasileiro.

Segundo Jucá (2009), a referência mais remota²⁵ data de 1761, quando o Marquês de Pombal, primeiro-ministro de Portugal, propôs transferir a capital do império português para o interior da colônia, sobretudo em função da segurança da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Em 1789, paralelamente à Revolução Francesa, durante a Inconfidência Mineira foi cogitada a mudança da capital para a cidade de São João del-Rei no interior mineiro, segundo relata Ernesto Silva (2006).²⁶ Por fim, em 1823, o patriarca José Bonifácio defende a mudança para o centro-oeste e indica o nome “Brasília”:

Em diversos mapas antigos (séculos XVII e XVIII), para incitar a ocupação das terras no interior do país, o sertão, a localização de pedras preciosas, minérios e depois um lago – nascente de diferentes rios – curiosamente coincidiam com a linha de Tordesilhas. Alguns desses mapas designavam as terras portuguesas no continente americano pelo nome *Brasíliae*. Assim, a história da ocupação do Brasil parece, quase dois séculos depois, propor este lugar como centralidade ideal, e o nome, como reafirmação do país por meio de sua nova capital. (JUCÁ, 2009, p. 242)

A ideia da mudança da capital permaneceu e em 1877 o engenheiro diplomata e historiador paulista Francisco Adolfo Varnhagem partiu em direção ao centro-oste do território brasileiro em busca da melhor área para a construção da capital. Após seis meses de expedição, Varnhagem recomendou que a capital fosse construída na região situada no triângulo formado pelas Lagoas Formosa, Feia e Mestre d’Armas (Varnhagem, 1877; Brasília, 1964).

²⁴ O sonho profético de Dom Bosco, fundador dos Salesianos e atual padroeiro de Brasília, encontra-se registrado na transcrição de uma reunião da Assembleia Geral da Congregação Salesiana, publicado em Ceria, Eugenio. *Memorie biografiche di San Giovanni Bosco*. Vol. 13. Torino: Società Editrice Internazionale, 1935.

²⁵ Conforme Jucá (2009, p.242): “Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), primeiro ministro de D. José I, governa Portugal de 1750 a 1777. Algumas fontes supõem a existência, durante o governo do Marquês de Pombal, em 1761, de uma primeira ideia de transferência da capital para o interior do país (CRULS, 1894-1895, p.II) e da corte de Portugal para o Brasil”.

²⁶ Ernesto Silva participou da Comissão de Localização da Nova Capital do Brasil entre 1953 e 1955, foi presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal em 1956 e diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP entre 1956 e 1961.

A transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, entretanto, só foi oficializada na Constituição Republicana de 1891, a partir da reserva de uma zona de 14.400 km² no Planalto Central que incorporava a área triangular indicada pela expedição de Varnhagen. No mesmo ano, foi nomeada a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, composta por 22 membros, incluindo militares, médicos, geólogos e botânicos, coordenados pelo astrônomo Luiz Cruls, cuja missão era eleger e demarcar o local para implantação da nova capital. A chamada “Missão Cruls” realizou uma série de levantamentos geomorfológicos, incluindo dados sobre topografia, geologia, pedologia, hidrologia, clima, flora, fauna, recursos minerais e materiais de construção. A área indicada no Relatório de 1893 pelo paisagista e botânico francês Auguste Glaziou, integrante da Missão Cruls, localiza-se no Planalto Central, um platô de rochas cristalinas que integra a ecorregião²⁷ conhecida como Cerrado, conforme descreve:

Enfim, de jornada em jornada, estudando tudo: qualidade do solo, vantagem de águas, clima, caráter do conjunto da paisagem, etc., cheguei a um vastíssimo vale banhado pelos rios Torto, Gama, Vicente Pires, Riacho Fundo, Bananal e outros; impressionou-se profundamente a calma severa e majestosa desse vale. (GLAZIOU apud KIM; WESELY, 2010, p. 10).

Ainda em 1894, o Relatório Cruls apontou a área mais adequada para se erguer a nova capital, delimitada fisicamente por um quadrilátero de 160x90 km situado em Goiás, que ficou conhecido como “Quadrilátero Cruls” e cuja localização incluía a área conhecida como “Águas Emendadas”. Na prática, o Relatório Cruls é o primeiro documento técnico que aponta a criação do Lago Paranoá e descreve os elementos paisagísticos indissociáveis do Plano Piloto de Brasília: “A vista panorâmica das colinas circunvizinhas, [...] de incomparável esplendor [...], prendendo no mesmo lugar o espectador, maravilhado, mais majestosa ainda se tornaria com tão grande lençol d’água banhando-lhes a base, vivificando todos os contornos e deleitando a vista” (Glaziou apud Leitão & Fischer, 2009, p. 243).

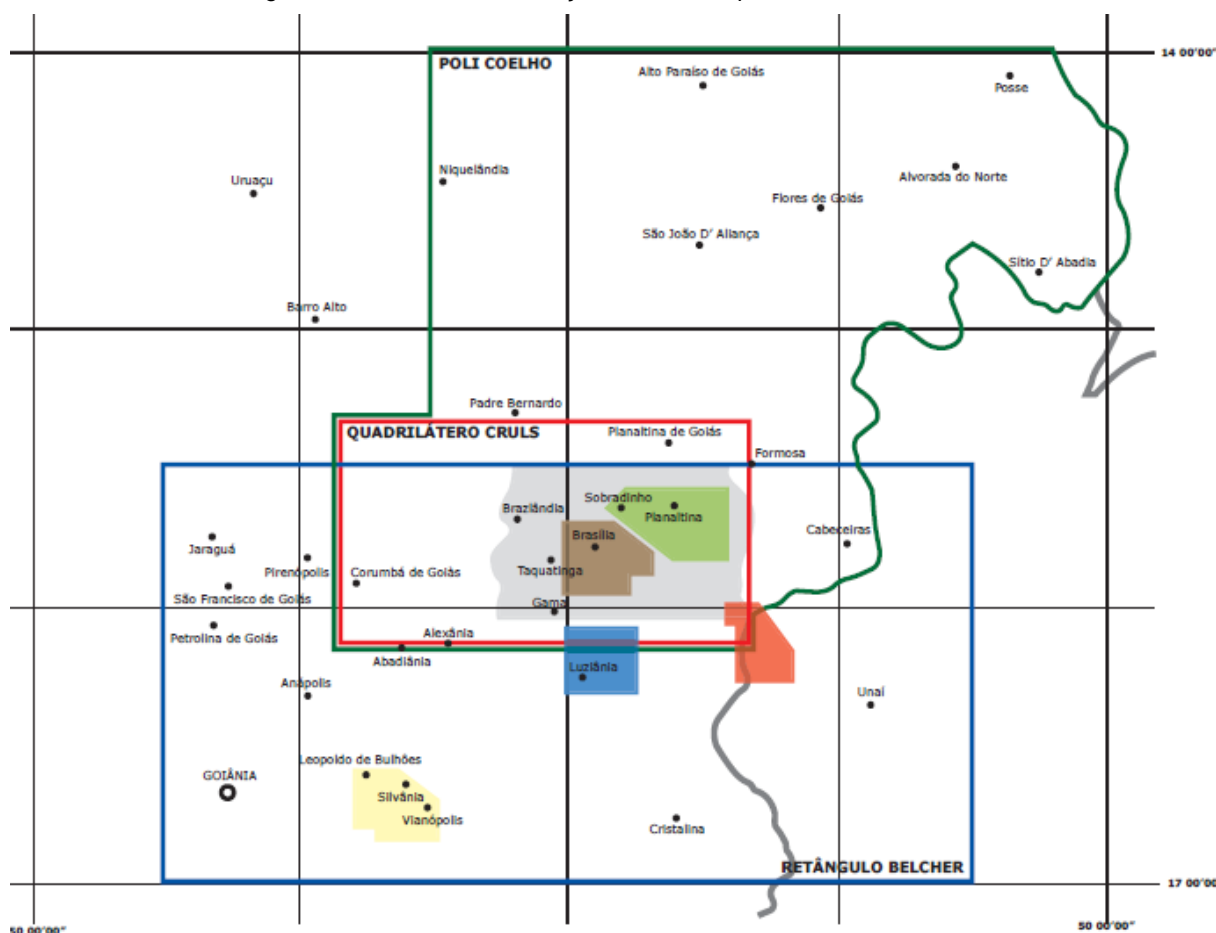
Em comemoração ao centenário da Independência, em 1922, o presidente Epitácio Pessoa instalou a “Pedra Fundamental da Futura Capital” nas proximidades da atual cidade de Planaltina. Entretanto, durante o período do Estado Novo (1937-1945), a transferência da capital seria adiada, sendo retomada a partir da Constituição de 1946, quando foi instituída a

²⁷ Sobre o conceito de ecorregião, ver Ximenes; Amaral; Valeriano (2010, p. 1): “As ecorregiões são usualmente definidas como áreas relativamente homogêneas que possuem condições ambientais similares”. Dinnerstein apud Ximenes; Amaral; Valeriano (2010, p. 2-3) apresenta a definição de ecorregião como “um conjunto de comunidades naturais, geograficamente distintas, que compartilham a maioria das suas espécies, dinâmicas e processos ecológicos, além das condições ambientais similares, que são fatores críticos para a manutenção a longo prazo de sua viabilidade”.

Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital, conhecida como “Missão Poli Coelho”, que ampliou a área de estudo para 77.000 m².

Finalmente, em 1953, em parceria com a *Firma Donald J. Belcher and Associates Incorporated*, foram efetivados levantamentos aerofotogramétricos da área incluída num retângulo de 52.000 km² que ficou conhecido por “Retângulo Belcher”. A partir destes dados, os cinco melhores sítios de 1.000 km² foram selecionados para implantação da capital, identificados por cores: amarelo, azul, verde, vermelho e castanho - sendo este último escolhido em 1955 pela “Missão Belcher” para sediar Brasília. De fato, “a escolha do sítio Castanho confirma aquele apontado pela Missão Cruls em 1896, assinalando sua excepcionalidade e, desde o princípio, a importância da paisagem natural na construção de uma cidade-capital”, nota Jucá (2009, p. 244). O Sítio Castanho, onde Brasília seria futuramente implantada, localiza-se no Quadrilátero Cruls (em vermelho), no Retângulo Belcher (em azul), na área da Missão Poli Coelho (em verde) e no atual Distrito Federal (mancha cinza), de modo a reafirmar os estudos e as contribuições das diferentes missões expedicionárias realizadas para escolher o sítio natural ideal para a futura capital.

Figura 88 - Gráfico da localização da futura capital no Sítio Castanho.



Fonte: SEDHAB, 2011, p. 170.

A procura pela paisagem perfeita para locação da nova capital reforça a sacralização da natureza, tal como aponta Eliade (1992, p. 76): “Local perfeito, pois ao mesmo tempo mundo em miniatura e Paraíso, fonte de beatitude e lugar de Imortalidade”. Na prática, o sonho de Dom Bosco torna-se realidade a partir da transferência da capital para Brasília, realizada pelo presidente Juscelino Kubitschek como meta-síntese de seu governo. Em 1956, com a definição clara da localização do sítio e a constituição do Lago Paranoá, foi lançado o Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, cuja proposta vencedora foi a de Lucio Costa.

3.2. Da concepção paisagística de Brasília: visão aquática, terrestre e aérea

Cabe ponderar sobre o senso de sítio e o conceito de escala como diretriz de concepção e preservação de Brasília, sobretudo considerando o contato de Lucio Costa com as heranças brasileiras referenciadas nas cidades históricas tombadas, conectando referências do tradicional ao moderno na paisagem. Nesse sentido, da perspectiva edênica à concepção paisagística da capital brasileira, metodologicamente, examinaremos o Plano Piloto sob três perspectivas: aquática, terrestre e aérea.

3.2.1. *Perspectiva aquática*

Em “Visão do Paraíso”, Holanda (1996) destacou as consequências da conquista do Império dos Incas pelos espanhóis e o descobrimento das riquezas do Peru, cujo deslumbramento era retratado pelos cartógrafos da época. Holanda (1996) e Moraes (2005; 2006) ressaltam que as visões de paraíso e a busca por riquezas geraram incursões de desbravamento dos sertões do Brasil, em torno de narrativas míticas e do intercâmbio de conhecimentos com nativos indígenas e ao longo de vias fluviais que foram sendo cultivadas pelos bandeirantes, seguindo os caminhos traçados pelos tupis-guaranis.

Nesse exame da perspectiva aquática cabe lembrar que o processo de ocupação urbana do Brasil deriva, historicamente, da experiência e domínio das técnicas de navegação dos colonizadores portugueses que seguiram os cursos d’água e os caminhos indígenas para apossar e adentrar no extenso território, do litoral ao interior.

A região do Mato Grosso, centro geográfico do continente americano, foi a última das fronteiras da América Portuguesa a ser desbravada efetivamente. Frequentemente, era identificada na cartografia dos séculos XVI e XVII, como o “grande Chaco”, uma clara referência à paisagem do pantanal mato-grossense, que se estende pelos atuais territórios do Brasil, Bolívia, Argentina e Paraguai. Foi também objeto de construções míticas, como a de uma grande lagoa interior – a

“Laguna del dorado”, alimentada pelas águas dos principais rios do continente. (MORAES, 2006, p. 150).

Os mapeamentos cartográficos²⁸ resultantes do processo de interiorização traziam referências a regiões de uma paisagem aquática excepcional, com destaque para o “grande Chaco” e a “Laguna del dorado” que estaria localizada na atual região central do Brasil. Moraes (2005, p. 168) ressalta que: “em vários mapas do século XVI, essa lagoa recebeu nomes diversos – Eupana, Xarayes ou Parapitingaa –, figurando, muitas vezes, como nascente dos rios São Francisco, Prata e/ou Amazonas”. No mapa “America” de Jodocus Hondius destaca-se um grande lago na atual região central do Brasil, associada ao paraíso.

Figura 89 - Mapa “América”.



Notar desenho de um grande lago na atual região central do Brasil. Mapa “America” de Jodocus Hondius, pertencente à edição francesa de 1619 do “Atlas” de Mercator-Hondius (Coleção de Arte ABN AMRO REAL).

Fonte: Teixeira, 2008, p. 243.

Em “Raízes do Brasil”, Holanda (1995) explica que a escolha dos sítios para implantação das primeiras freguesias, vilas e cidades revela um certo pragmatismo econômico na decisão de conter a povoação no litoral ao longo dos séculos XVI e XVII, considerando as

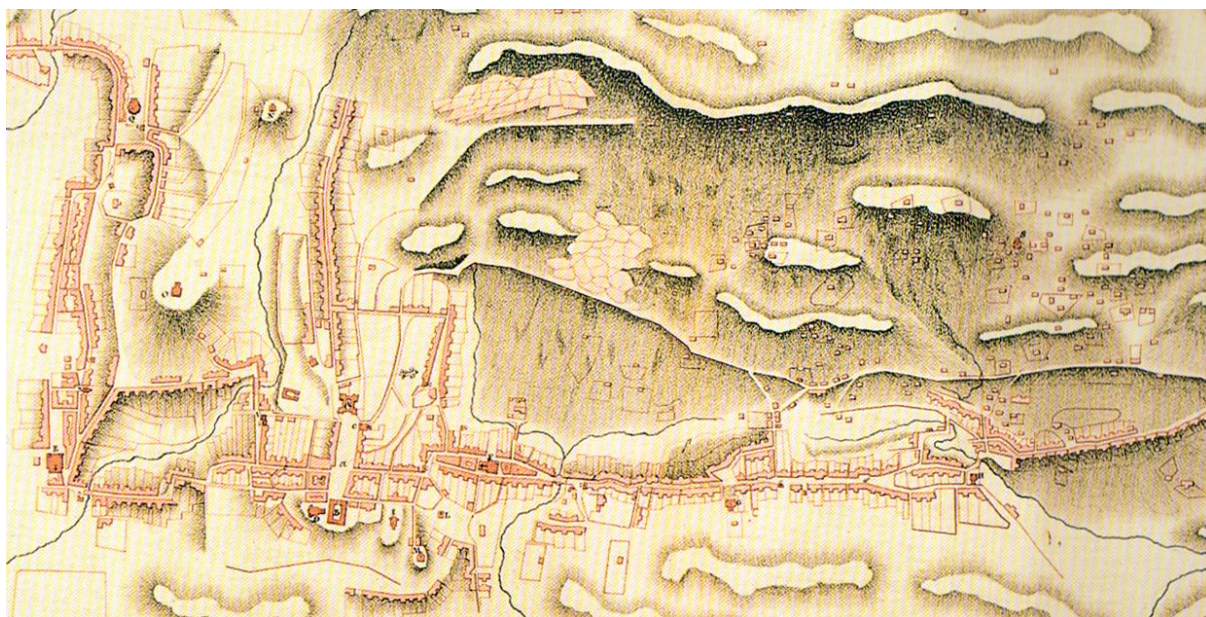
²⁸ Sobre o exame de fontes iconográficas na cartografia, ver: Teixeira (2008).

comunicações com a metrópole e a experiência dos navegadores portugueses. Holanda (1995) avalia que o espírito português é cordial às normas de conveniência de modo que não se opõe à natureza e habita as cidades se adaptando ao meio.

A colonização na América Portuguesa procurou não intervir no ambiente natural de modo a adequar a geometria urbana ao perfil topográfico, adaptando-se às diferentes configurações morfológicas, como por exemplo: urbes que seguiam o modelo das cidades portuárias portuguesas, como Santos; núcleos de acrópole, como Olinda; cidades protegidas por baías naturais, como Rio de Janeiro; núcleos urbanos entre rios, como São Paulo. Em todos os casos, os núcleos urbanos são circunscritos ao meio natural de modo que “a cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem” (Holanda, 1995, p. 110).

Circunscrever a silhueta edificada da cidade nos contornos da paisagem natural é uma das características paisagísticas das primeiras cidades mineiras tombadas pelo IPHAN em 1938: Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei, Tiradentes, Serro e Diamantina. Mesmo nos casos dos núcleos urbanos implantados no interior, em razão do descobrimento de ouro nos séculos XVII e XVIII que gerou grande afluxo de emigrantes para a região de Minas Gerais e posteriormente em direção ao Goiás, a ocupação urbana orientava-se pela topografia e pelo percurso da água de modo a gerar um “caminho tronco” de implantação urbana linear como, por exemplo, em Ouro Preto.

Figura 90 - Caminho-tronco de implantação urbana linear no Mapa de Vila Rica, atual Ouro Preto.



Mappa de Villa Rica; autoria de Manoel Ribeiro Guimarães, datado entre 1775 e 1800, original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército. Fonte: REIS, 2000.

A implantação em caminho tronco da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, é ressaltada por Sylvio de Vasconcellos, colaborador de Lucio Costa no IPHAN em Minas Gerais:

A Vila tem, assim, uma configuração linear apegada à estrada tronco que, aos poucos, se corrige em trechos de melhor traçado, em geral mais ao alto que os primitivos, atalhando-os e ao mesmo tempo acompanhando a marcha das minerações que, a princípio apegados aos vales profundos, foram depois galgando a serra. Todas as igrejas e edifícios principais da Vila balizam esta rua tronco com poucas exceções. (VASCONCELLOS, 1977, p. 76)

Segundo Vasconcellos (1959), o Arraial do Tejuco em Diamantina “é um aglomerado urbano singular nas Minas Gerais” pois adotou “solução quadrangular, concentrada e reticular” diferentemente da maioria das povoações mineiras que se distribuiu linearmente.

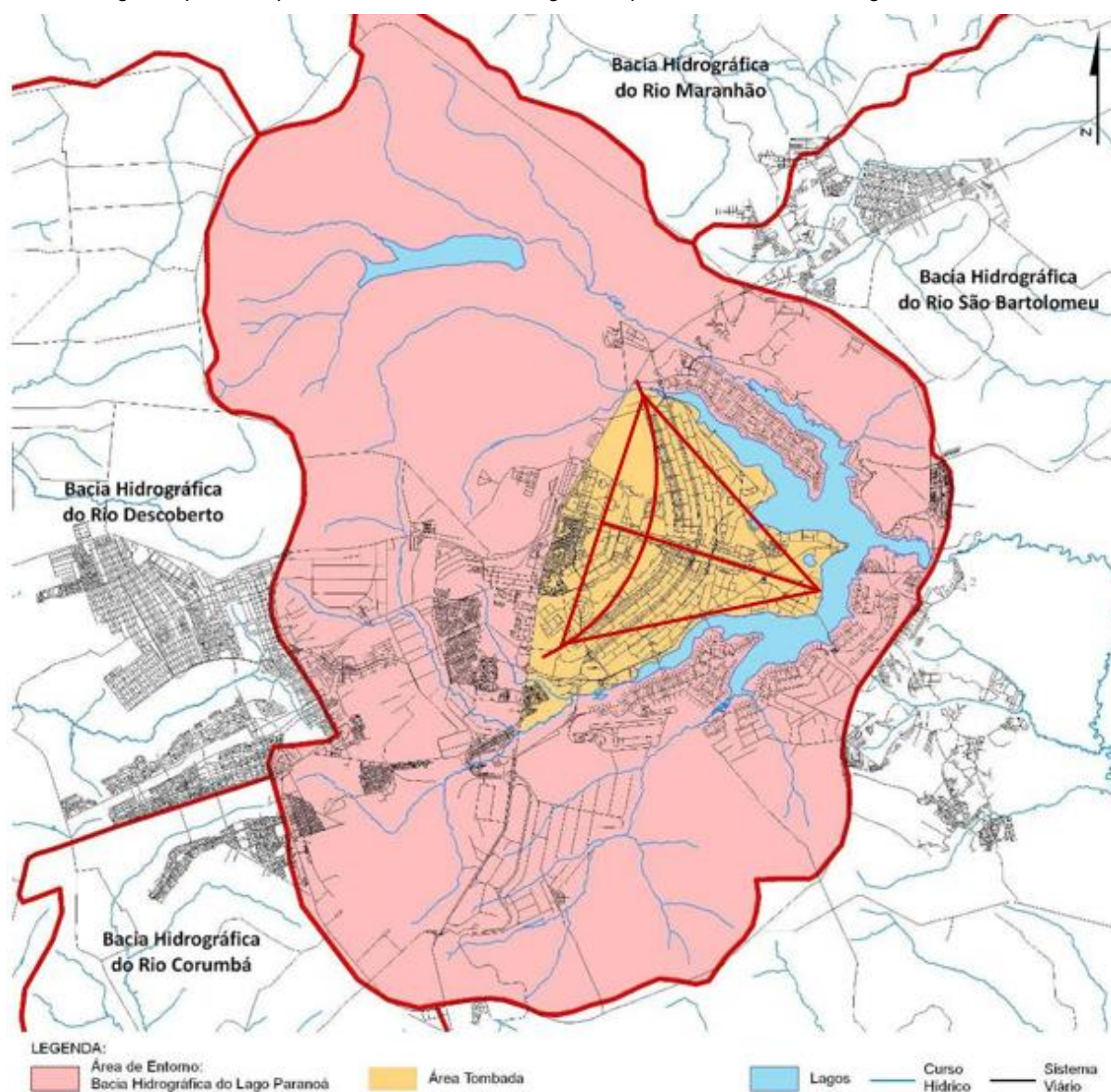
O Arraial do Tejuco ocupou uma elevação que integra o maciço divisor de três bacias hidrográficas: do S. Francisco, do Rio Doce e do Jequitinhonha (...). Aliás, é interessante observar que as estradas de penetração da região aurífera preferiram sempre divisores de bacias. (...). Este traçado, que não é usual nas penetrações, em geral mais apegadas aos vales por serem mais facilmente transitáveis, (...) pode decorrer de três razões fundamentais: a dificuldade de transposição de grandes cursos d'água desprovidos de pontes; a procura de nascentes ou de ribeirões de menor porte, onde mais facilmente se encontrava ouro, e o descortino dos panoramas, necessário à sua orientação. (VASCONCELLOS, 1959, p. 125-126)

Considerando essa perspectiva aquática, o traçado urbano encontra-se condicionado aos aspectos geomorfológicos do sítio em que o desenho urbano está atrelado aos cursos d'água e aos condicionantes físicos da bacia hidrográfica, contribuindo para circunscrever a silhueta edificada à linha da cumeada natural. Essa característica paisagística observada nas cidades coloniais brasileiras, derivada da prática urbanística da colonização portuguesa que procura adaptar o traçado dos núcleos urbanos aos condicionantes do ambiente natural, é também ressaltada em Brasília, compreendida como expressão urbana da tradição e do moderno:

O projeto vencedor do concurso ilustra o ideário nacional ao incorporar a essência dialética na sua concepção. Articula referências nacionais e estrangeiras; tradicionais e modernas para compor um plano de cidade capital, inserindo-se no sítio a partir da predominância técnica do caminho das águas, respeitando a topografia e baseando-se numa estrutura rodoviária. Compõe as paisagens bucólica e metropolitana ao criar uma cidade aberta, inserida num grande parque linear, cujo cruzamento ressalta a valorização da circulação através da rodoviária central. (TAVARES, 2014, p. 362 – grifos nossos)

Em contraponto à reta que constitui o Eixo Monumental (Leste-Oeste), a conformação do arco do Eixo Residencial (Norte-Sul) visa acomodar o traçado da cidade ao desenho arqueado do Lago Paranoá, circunscrevendo o plano urbano da capital-rodoviária num triângulo equilátero locado no espigão central da bacia hidrográfica do Paranoá (Figura 91). Essa conformação do desenho da cidade aos cursos d'água garante "a leitura da forma linear do projeto, além de evocar referências à história urbana, sua disposição ao longo do eixo norte-sul, que segue a curva da massa d'água, assinala o ponto de vista e a característica de nossas cidades coloniais", confirma Jucá (2009, p.244).

Figura 91 - Mapa com sobreposição dos eixos Monumental (reto) e Residencial (arqueado), circunscritos no triângulo equilátero que define o Plano Piloto original, implantado na Bacia Hidrográfica do Paranoá.



Fonte: SEDHAB, 2011, p. 144.

Enfim, a integração do desenho da capital ao sítio natural foi garantida por Lucio Costa na concepção da cidade que tira partido das configurações geomorfológicas da bacia hidrográfica do Paranoá e promove a inserção do plano urbano no ambiente natural, respeitando a linha de cumeada da silhueta natural e as distorções do terreno, aparentemente plano. Além da perspectiva aquática, a adequação do Plano Piloto ao sítio natural considera também as nuances topográficas da linha do chão, cuja superfície terrena não era, aparentemente, tão plana como uma tábula rasa.

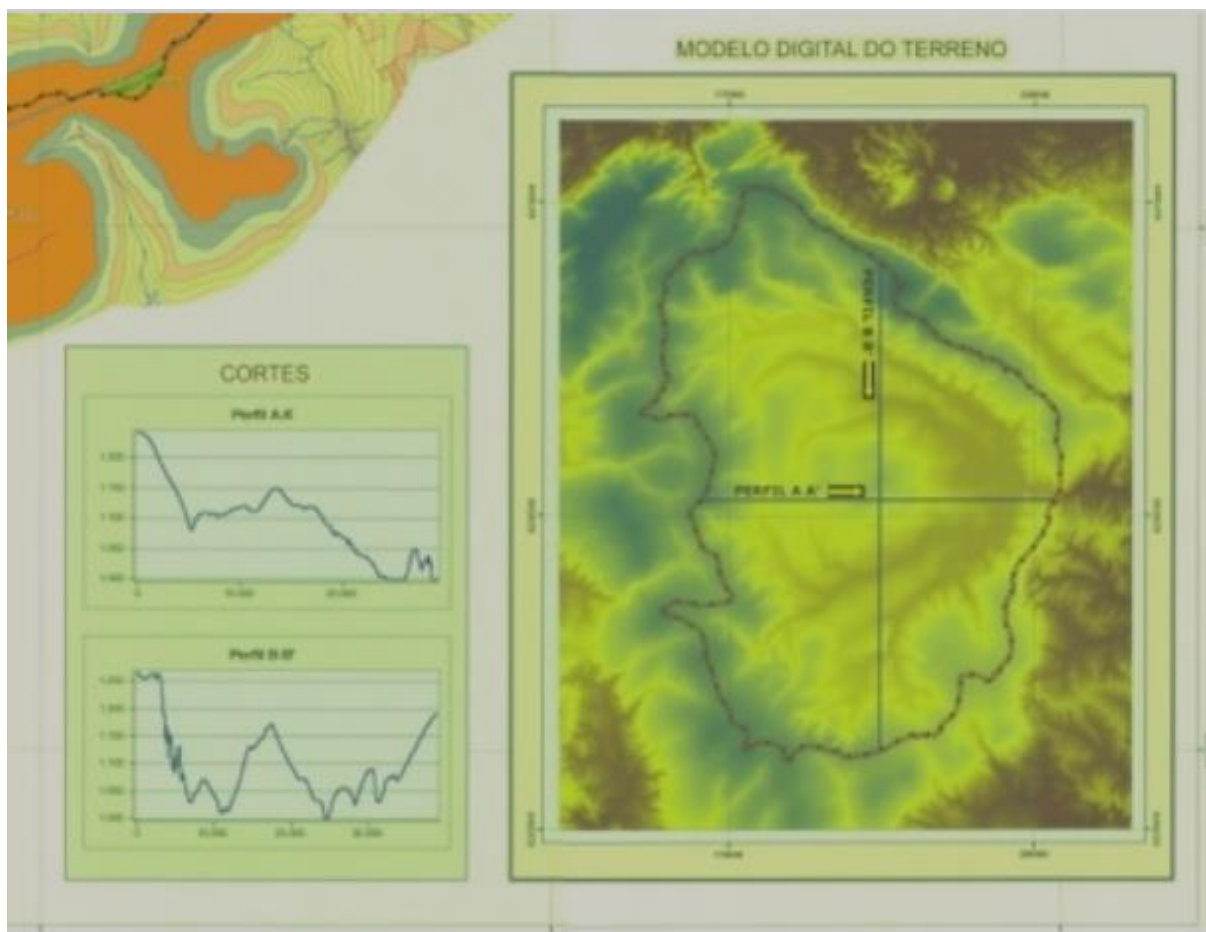
3.2.2. Perspectiva terrestre

Segundo descreve o Relatório do Plano Piloto, Brasília nasceu a partir do traçado de dois eixos perpendiculares entre si, desenhando uma cruz. Jucá (2009, p. 242) destaca que “o valor mítico desse símbolo, relacionado com o rito de fundação das cidades, sugere centralidade e tomada de posse do território”. Os princípios de racionalidade geométrica com regras de proporção, equilíbrio, hierarquia, simplicidade e simetria do Plano Piloto evocam a ideia nacionalista de “ordem e progresso” do lema federativo e trazem as referências cardeais para a fundação da cidade, pelo cruzamento do *cardo* e *decumeno* romano, no ponto onde se situa a Plataforma Rodoviária que conforma-se em três níveis de recortes topográficos, demonstrando domínio do senso de sítio e “tirando assim partido do escalonamento do chão em níveis diferentes, em patamares sucessivos” (Costa, 1995, p. 304).

O seu desenho amarra-se, muito intencionalmente, à morfologia do terreno: para além do Eixo Residencial que, em arco, acompanha as curvas de nível, o Eixo Monumental implanta-se exatamente sobre a cumeeira do esporão que conforma a orografia local. É possível também verificar, numa primeira aproximação, que utiliza a cota mais elevada de que dispõe para aí colocar a Praça Municipal atribuindo-lhe, assim, grande alcance simbólico na urbanidade da futura Brasília. (OLIVEIRA, 2016, p. 27)

O Plano Piloto não se restringe à planta baixa e tira partido da monumentalidade do sítio físico, caracterizado pela convexidade expressa na colina da área central e pela concavidade da bacia hidrográfica do Paranoá (Figura 92). A técnica oriental milenar dos terraplenos “garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental” (COSTA, 1995, p. 289), em que a cidade é hasteada a partir de escalonamentos no terreno: da cota mais alta de implantação, onde loca-se o Eixo Monumental, até a cota mais baixa, no Lago Paranoá. No mapa do traçado atual de Brasília e sua implantação junto ao sítio natural (Anexo 04), destacamos a estrutura topográfica (Anexo 05) e hidrográfica (Anexo 06), com o eixo monumental locado no esporão central da Bacia Hidrográfica do Paranoá (Anexo 07).

Figura 92 – Mapa com cortes do perfil topográfico e modelo digital da Bacia Hidrográfica do Paranoá.



Implantação do Plano Piloto de Brasília no centro da Bacia Hidrográfica do Paranoá. Fonte: Oliveira, 2016, p. 18.

A partir do ponto central, desenha-se um conjunto de marcos notáveis, entre patamares e declives ao longo do caminho tronco do eixo monumental: à oeste da Rodoviária, a Praça Municipal ou do Cruzeiro no ponto topográfico mais alto e a Estação Rodoferroviária; à leste, a Esplanada dos Ministérios, o Palácio do Congresso e a Praça dos Três Poderes.

(...) a escala monumental é estruturada na linha de declividade natural do terreno de maior alcance visual por um parque linear em terraplenos – Eixo Monumental –, no qual se dispõem diferentes monumentos e palácios. É um ordenamento que garante visuais livres entre si e de grande profundidade sobre o lago e as chapadas, criando, segundo Lucio Costa, “espaços adequados à escala do homem” e permitindo “o diálogo monumental”. (JUCÁ, 2009, p. 245)

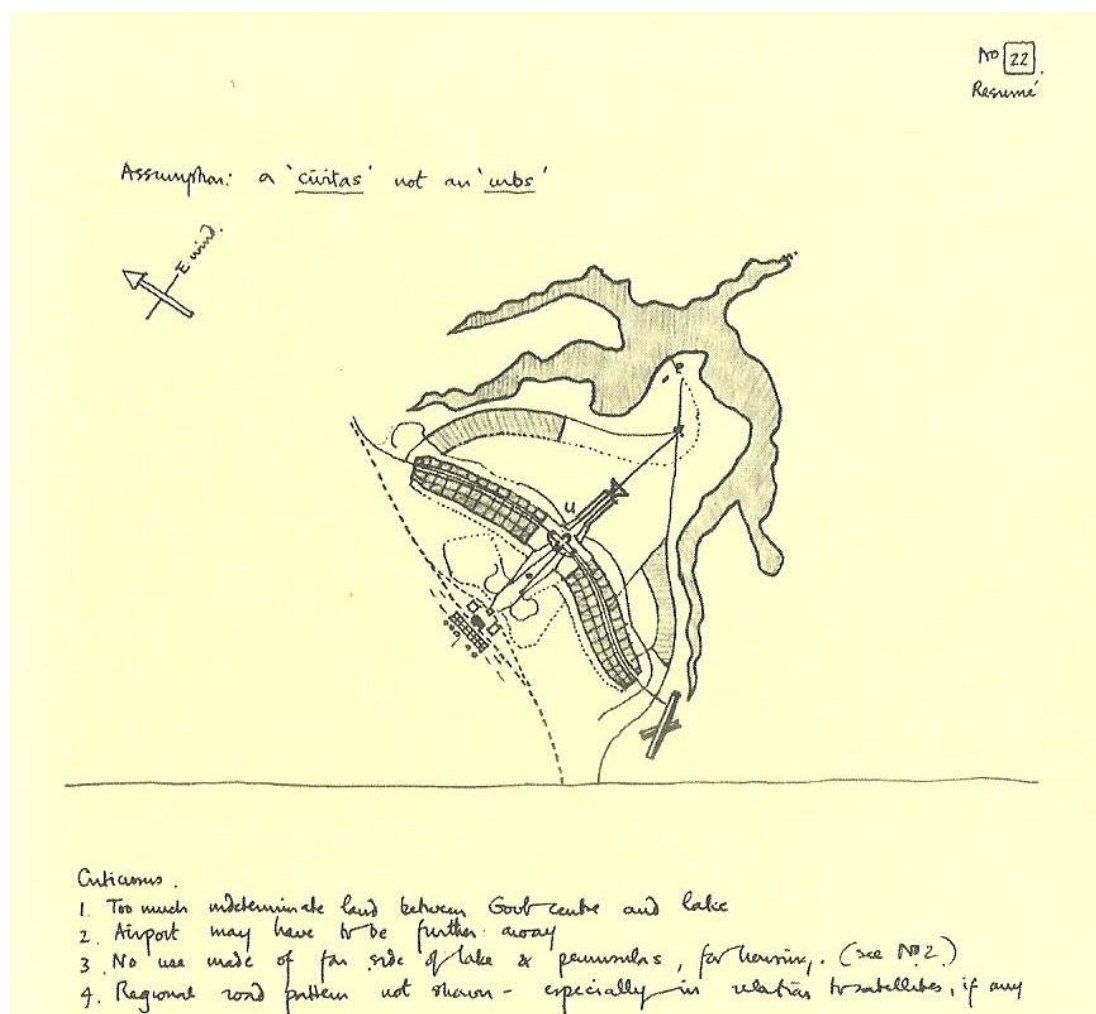
Atentando-se à conformação topográfica da Bacia Hidrográfica do Paranoá, Brasília foi desenhada a partir da elevação existente no centro da bacia, observando os perfis de altimetria. A implantação do Eixo Monumental sob o esporão num caminho tronco linear e o respeito à monumentalidade da paisagem natural garantiram identidade e unidade à composição, ressaltada no posicionamento do jurado André Sive, integrante do Júri do

Concurso Nacional para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil: “Em Brasília, examinei o ponto geográfico culminante, que é igualmente o ponto culminante da composição do Sr. Costa. A grandiosidade da paisagem é extraordinária. Que sorte ter o Sr. Costa logrado acrescentar-lhe ainda uma ênfase complementar!” (Sive apud Tavares, 2014, p. 501).

Na verdade, envolvida por montes que lhe conferem um horizonte cuja linha de fecho é contínua e claramente legível a partir do seu interior, Brasília surge (com enorme clareza, desde a emergência da representação digital) como que implantada no coração de uma cratera - e talvez não de um vale, como é habitual ser designada. Essa cumeeira conforma a bacia do lago Paranoá - e delimita o celebrado “céu de Brasília” -, apresentando variações altimétricas na ordem dos 250m. (OLIVEIRA, 2016, p. 19)

O arquiteto e urbanista inglês William Holford, coordenador do Júri do Concurso, considerou o Plano Piloto proposto por Costa como o melhor projeto e “uma das contribuições mais interessantes e mais importantes feitas em nosso século à teoria do urbanismo moderno”.

Figura 93 – Avaliação do Júri ao Plano Piloto proposto por Lucio Costa.



Em seu parecer, Holford apontou alguns aspectos essenciais no sítio de Brasília que são considerados no projeto de Costa, sobretudo em relação à amplitude visual da bacia hidrográfica do Paranoá e as diferenças no nível do chão, conforme descreve:

É preciso que se examine a região de terra e do ar, para se ter uma ideia completa, como pude ter. Nenhuma fotografia ou mapa revela suficientemente a grandiosidade e vastidão do local, que é cercado de três lados por correntes d'água e futuros lagos, nem dá um apanhado da circunferência perfeita formada pelas colinas distantes. Do ponto de vista técnico, o aspecto mais favorável do local é que o mesmo possui suficiente movimentação e diferença de nível para evitar monotonia, sem, contudo, criar dificuldades de engenharia ou altos custos de circulação, como no caso do Rio de Janeiro. Tanto a atmosfera como a água parecem claras e frescas. Com a aplicação científica da água e de materiais orgânicos, devem ser simples o plantio de árvores e a criação de parques de tipo diferente dos que se erguem nas cidades, a fim de criar reservas naturais e florestas. (HOLFORD apud TAVARES, 2014, p. 503 – grifos nossos)

A compreensão das nuances topográficas e dos aspectos geomorfológicos do sítio no projeto urbanístico de Lucio Costa garantiram a integração à natureza e a implantação de uma cidade-parque, corroborada pela leitura atenta das distorções do relevo, aparentemente plano, visualizado em fotos aéreas. Na prática, uma das maiores dificuldades foi acomodar o projeto no terreno através de uma série de ajustes por cortes e aterros, segundo evidencia Jayme Zettel²⁹ em entrevista concedida à autora em 2012:

Havia sempre uma ilusão de que o terreno de Brasília era plano como uma mesa de bilhar e na verdade não era. Esse acerto do Plano no terreno inclusive foi uma proposta do William Holford: se você pegar o Plano Piloto, vai ver que tem uma distância diferente entre o projeto e a execução, ele desceu mais para o lago e inverteu um pouco a situação. E aí eram cortes em todo o terreno para fazer um aproveitamento melhor da movimentação de terras – cortes e aterros. (...) A Asa Sul foi construída antes da Asa Norte e quando você anda hoje pelas asas, percebe que a Asa Sul é mais plana e a Asa Norte tem mais relevos, isso foi decorrente das dificuldades da época, de acomodar a cidade no terreno que não era tão plano quanto parecia. (BISPO; GIANNECCHINI; CASCO, 2013, p. 195-196)

Interessa-nos desconstruir a ideia que a cidade foi concebida a partir de uma “tábula rasa” pois o processo de implantação do Plano Piloto no terreno natural demandou uma série de movimentações de terra, desenhando novos taludes, terraplenos e perfis topográficos no

²⁹ Jayme Zettel é arquiteto, estagiou no escritório dos Irmãos Roberto e depois foi trabalhar com Lucio Costa, em 1957. Foi chefe da Divisão de Urbanismo da Novacap e trabalhou na construção da capital sob a coordenação do engenheiro Augusto Guimarães Filho, responsável por “colocar Brasília no chão”.

nível da superfície, entretanto, sem promover interferências no contorno da silhueta que circunscreve e emoldura a cidade.

Reconhecidamente, há vasta região na vizinhança do sítio tombado que guarda com ele intensa relação paisagística, conformando aquilo que aqui tratamos como “horizonte de Brasília”. Dada a configuração de “anfiteatro” do sítio onde se assenta o conjunto urbanístico, essa relação é tanto mais nítida quanto mais simbólica na paisagem natural a leste do Plano Piloto, como ilustra a imagem muitíssimo difundida do Congresso Nacional e da Esplanada de Ministérios como “figura” tendo como “fundo” a linha de cumeeada que delimita a bacia hidrográfica do Lago Paranoá. A ocupação daquela colina verde permanece ainda rarefeita, mas em risco devido ao intenso processo de adensamento que vem ocorrendo naquela região nas duas últimas décadas, ameaçando a configuração “figura/fundo” tão conhecida. (GOULART, 2016, p.17)

A cidade-parque se molda ao sítio natural em referência as cidades coloniais tombadas, pois é simbólico que o eixo monumental seja implantado na elevação topográfica central, de modo que o desenho da cidade se ajuste à forma de anfiteatro do sítio natural, o que permite um descortino panorâmico do vasto horizonte, até onde a vista alcança, e evidencia o conjunto edilício monumental na composição em figura-fundo.

Figura 94 - Fotografia do Eixo Monumental do Plano Piloto de Brasília.



Fonte: Da autora, em janeiro 2010.

Esta característica compositiva em figura-fundo, com a cidade acomodada à forma do sítio natural em anfiteatro, é observada em Brasília e em Diamantina. Diamantina é cercada por

belas formações rochosas, sendo emoldurada pela Serra dos Cristais, e possui topografia predominantemente montanhosa pois está localizada no alto da Serra do Espinhaço, cuja configuração de cordilheira é singular no Brasil. A Serra do Espinhaço é uma antiga formação rochosa cuja cadeia montanhosa localiza-se no planalto Atlântico que é irregular, com poucas áreas planas.

O primitivo Arraial do Tejuco, atual Diamantina, ocupa uma elevação que integra o maciço divisor de três bacias hidrográficas, estando acomodada a 1.262 metros acima do nível do mar, sendo que o traçado urbano da cidade se estende na forma de anfiteatro, ao longo das encostas de um planalto ondulado cercado por grapiaras - “terreno acidentado e rochoso formado pelo aglomerado de um cascalho duro propício à mineração” (Bojunga, 2001). Brasília, implantada a 1.170 metros de altitude, também se conforma ao sítio natural em forma de anfiteatro, em direção ao Lago Paranoá, a leste, tendo o eixo monumental implantado no espigão central da Bacia Hidrográfica do Paranoá, cuja silhueta natural emoldura a cidade-parque moderna. Na panorâmica de Diamantina, vista do mirante do cruzeiro situado na Serra dos Cristais, é possível evidenciar a locação da cidade no maciço divisor de três bacias hidrográficas, conformando-se ao sítio em forma de anfiteatro.

Figura 95 - Panorâmica de Diamantina vista do mirante na Serra dos Cristais.



Foto: Da autora, em maio 2022.

Diante do exposto, Diamantina e Brasília parecem vinculadas por uma visão peculiar de Lucio Costa sobre natureza, ambiência e paisagem, a partir de uma abordagem estético-artística singular, pois articula dois sítios urbanos, aparentemente muito diferentes. Com efeito, Lucio Costa realizou uma dupla artealização da paisagem vinculando Diamantina (*in visu*) e Brasília (*in situ*) considerando um perspicaz senso de sítio, em atenção à apreensão da imagem da cidade e da paisagem urbana como uma composição ou obra de arte. Embora muito distintos, Diamantina e Brasília são idealizadas e preservadas por um senso de sítio muito peculiar de Lucio Costa, revelando uma preocupação com a volumetria

paisagística, numa abordagem estético-artística que evidencia as relações do sítio natural com o desenho urbanístico.

Além disso, parece haver outros motivos para apontar Diamantina, dentre todas as cidades setecentistas visitadas por ele em Minas Gerais, como um dos ingredientes da concepção de Brasília, seguindo outra hipótese: a artealização em Brasília (*in situ*) reflete as experiências estético-artísticas (*in visu*) do viajante Lucio Costa pela cidade natal do presidente Juscelino Kubitschek. Em Diamantina, em tom de lembrança, ressalta que “no último dia, já tarde, subi ao campanário para me despedir da cidade e lá fiquei, olhando os telhados, até escurecer. E mal sabia que, 30 anos depois, iria projetar nossa capital para um rapaz da minha idade nascido ali” (Costa, 1995, p. 27). Já em Brasília, Lucio Costa se depara com muitos jovens e sotaques de todos os cantos do Brasil, misturados na Plataforma Rodoviária, no coração da capital. Dali, no finalzinho da tarde, retornam para as cidades-satélites e, na volta obrigatória dos ônibus, se despedem do eixo monumental numa última vista, da janela lateral.

A artealização *in situ* de Lucio Costa em Brasília parece refletir a artealização *in visu* desde sua passagem por Diamantina. Ao examinar o risco original da capital, Jucá (2009, p.244) observa que “a cidade apresenta-se em toda a sua significação histórica, definindo-se em espessura aérea e urbana. Observando essa representação, parece evidente que Lucio Costa busca imprimir à criação de Brasília uma continuidade do *genius loci* e da história da cidade”. De fato, as intervenções de Lucio Costa parecem sempre buscar uma integração aos condicionantes locais, a partir de critérios de mínima intervenção, distinguibilidade, pureza e harmonia da composição, preocupando-se com a visibilidade e a legibilidade da imagem-forma da cidade considerando aspectos de composição em figura-fundo.

A análise da perspectiva terrestre demonstra que o processo de implantação do Plano Piloto no terreno natural demandou uma série de movimentações de terra, desenhando novos taludes, terraplenos e perfis topográficos no nível da superfície, entretanto, sem promover interferências no contorno da silhueta que circunscreve e emoldura a cidade – respeitando a perspectiva aérea, marcada pela composição dos vazios.

3.2.3. Perspectiva aérea

A cidade-parque projetada por Lucio Costa incorpora aspectos geomorfológicos da bacia hidrográfica do Paranoá no desenho da capital de modo a submeter as massas edificadas a um gabarito máximo respeitando o *skyline* da silhueta natural e garantindo a leitura do céu. A integração da cidade projetada à paisagem preexistente, com baixa densidade construtiva

permite a leitura da cumeada da bacia hidrográfica do Paranoá e destaca o vazio do céu como elemento fundamental da concepção paisagística, tendo a verticalização como desafio.

Observando o projeto original de Brasília e a cidade implantada por esse plano, percebemos uma dimensão singular: a natureza do sítio – a vegetação, o céu, sua amplitude e seu horizonte – atravessam o espaço aberto da cidade. Seu plano, adaptando o desenho a esse quadro natural, assimila a grande extensão do país e fixa seus limites, respondendo a um desafio antigo e constante do território brasileiro. Esses aspectos sugerem um projeto de paisagem subjacente ao plano original de Brasília, com os espaços abertos – os “vazios” – expressando uma de suas características mais genuínas. (JUCÁ, 2009, p. 239)

Respeitando a linha da cumeada natural como limite de altura, Lucio Costa equilibrou as massas edificadas na cidade-parque, estabelecendo relações de hierarquia e proporções volumétricas para os diferentes setores. Assim, as edificações devem respeitar a altura máxima de coroamento de cada setor para permitir a leitura da cumeada da bacia hidrográfica do Paranoá e visadas do horizonte de Brasília.

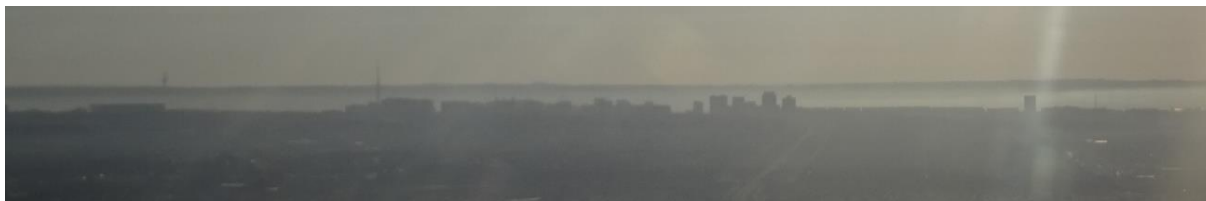
Figura 96 - Visada do Eixo Monumental e cumeada em plano de fundo, com horizontalidade marcante.



Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

A partir destes princípios, o urbanista concentra as massas construtivas mais altas nos setores centrais e mantém uma uniformização volumétrica nas superquadras com adoção de um gabarito máximo de seis pavimentos sob pilotis. Assim, observando o skyline, o partido urbanístico da cidade se apropria do ambiente natural preexistente e limita a escala das massas edificadas, preservando a leitura da silhueta horizontalizada como traço marcante da paisagem citadina.

Figura 97 - Skyline da área edificada (cinza escuro) e silhueta natural (cinza claro) marcada pela horizontalidade.



Fonte: Da autora, em julho 2011.

O Plano Piloto define uma proporção volumétrica entre cheios e vazios nos vários setores de modo a permitir visadas da cumeada da bacia do Paranoá de diferentes pontos e proporcionar a vista de um horizonte de 360°. Sobre os vazios como elementos estruturante da composição urbana, Costa (1989, p. 72) esclarece que “da proposta do plano piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana – os “vazios” são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda”. Os vazios aéreos são complementados pelos vazios terrestres, compostos pelo cerrado marcante do grande sertão goiano.

Nos espaços mais íntimos e arborizados da superquadra, apropriados para atividades contemplativas, essa configuração espacial proporciona vistas parciais que chamamos de “pequena paisagem”. Por vezes, com o corpo em movimento, por causa da abertura da vegetação e do escalonamento do terreno, surgem “paisagens variadas”. Estas resultam da mescla de pequenas paisagens a grandes visuais, os quais denominamos “grande paisagem”. Essa é uma percepção própria dos espaços monumentais. Além disso, a profundidade visual é garantida pelos espaços bucólicos, que proporcionam, ao olhar, grandes extensões e panoramas. (JUCÁ, 2009, p. 248)

Brasília evoca as belezas naturais brasileiras como herança e induz o contato cotidiano dos habitantes com a natureza, sobretudo na escala doméstica ou intimista que conformam o eixo residencial do Plano Piloto, ao indicar que cada superquadra deveria ser cercada por uma espécie vegetal nativa, expressando a diversidade brasileira na cidade-parque, marcada pela integração entre massas vegetativas e massas construídas.

Figura 98 - Foto aérea das massas vegetativas (vazios) e construídas (cheios) das superquadras.

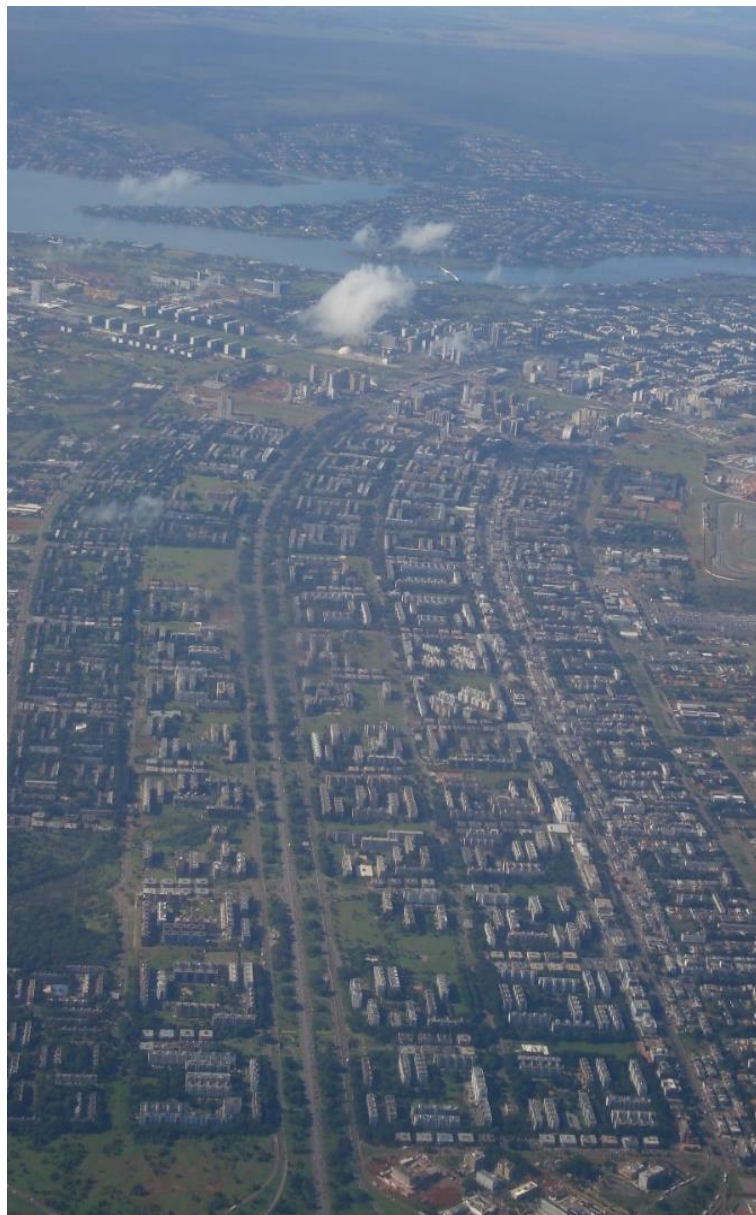


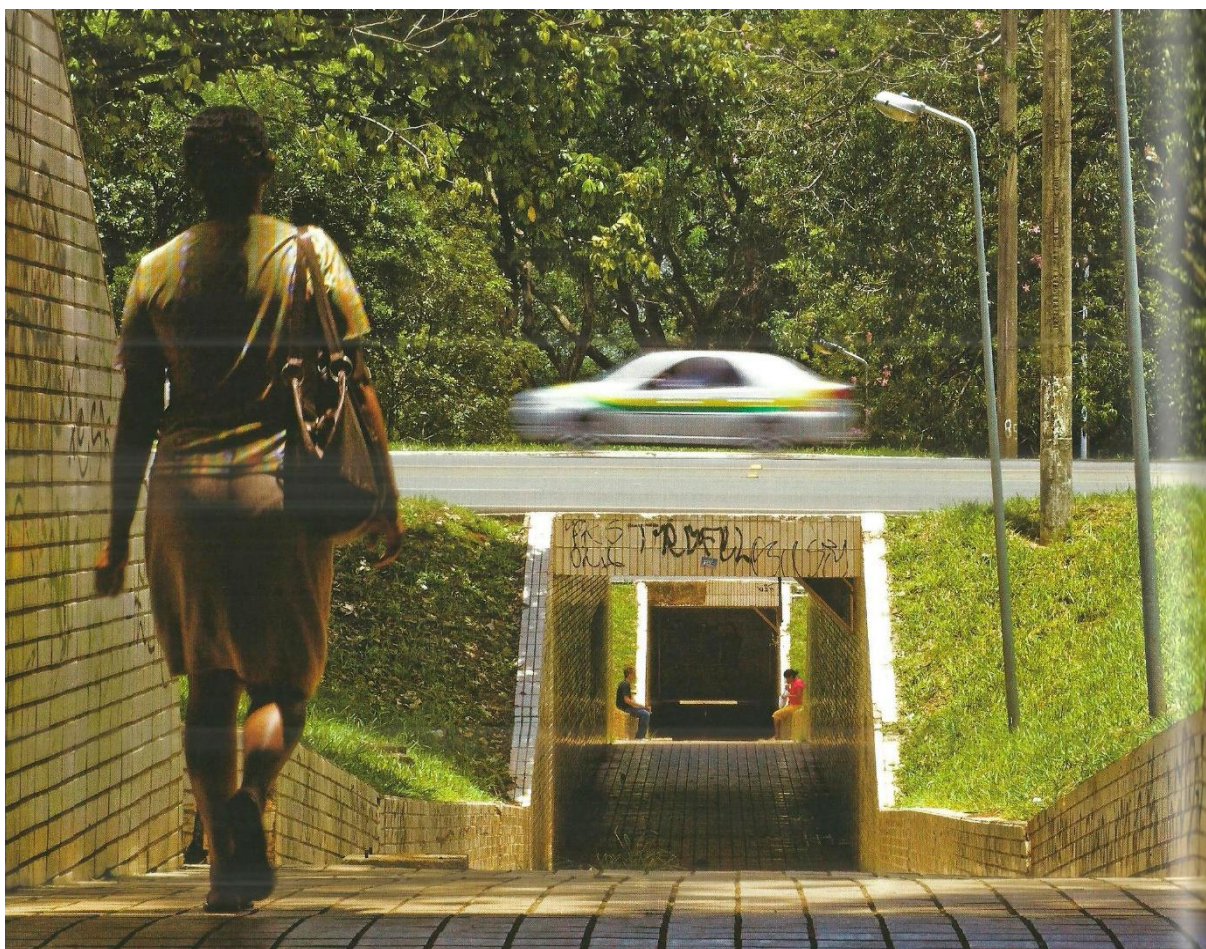
Foto: Da autora, em março 2012.

As superquadras são geometricamente caracterizadas por um cinturão de arborização densa ou faixa verde que a delimita e a circunscreve na forma de pátio interno, em que as edificações são dispostas de forma livre e independente do traçado das ruas internas, pois o espaço público ou vazio (áreas não construídas) não se subordina ao espaço privado ou cheio (áreas construídas).

O conjunto de quatro superquadras irá compor uma unidade de vizinhança, cujo agrupamento modular permite a implantação de equipamentos de diferentes usos - comércio, serviços, lazer, instituições educacionais, religiosas, desportivas e culturais - de forma a estabelecer pontos de encontro, pois todos os serviços necessários à vida cotidiana

estariam acessíveis a pé. A intenção era promover a sociabilidade, notadamente a partir das relações de vizinhança, resgatando as articulações sociais cotidianas e típicas da escala íntima de certos bairros e cidades do interior brasileiro, onde os residentes se conhecem, compartilham dos mesmos espaços e realizam atividades conjuntas, em espaços de permanência ou passagem.

Figura 99 – Passagem subterrânea de pedestres no eixo rodoviário-residencial, no extremo da asa sul.



Fonte: BRAGA; KON; WISNIK, 2010, p. 267.

Nesse ínterim, entendemos que o conceito de escala urbana adotado em Brasília, em que aplica regras de hierarquia e proporção entre elementos construtivos (cheios) e vegetativos (vazios), deriva do contato de Lucio Costa com as cidades históricas tombadas, conectando referências do passado colonial brasileiro ao Brasil moderno, considerando sua trajetória de atuação como arquiteto do patrimônio. Maria Elisa Costa defende a invenção de Brasília como um *fato brasileiro*:

(...) nada de soluções pseudo-espontâneas numa situação que de natural não tem nada, ou de seguir receitas à risca. Mas – e é por isso que deu certo – inventar com raiz. As pessoas tendem a achar que o plano-piloto é mera aplicação dos conceitos dos CIAM, em voga na época; mas, na verdade, se Brasília buscou nos CIAM o

princípio da cidade-parque, dos espaços abertos, dos pilotis livres, buscou na tradição as suas escalas, e é a liberdade sem preconceitos dessa mistura que a define e singulariza. (COSTA, 1995, p. 4 – grifos originais da autora)

Para além dos quatro princípios – morar, circular, trabalhar e recrear – do urbanismo moderno discutido no CIAM de 1933, a unidade e diversidade da composição proposta por Lucio Costa revelam um cuidado com o tratamento da volumetria paisagística na interação das escalas urbanas da cidade: monumental, residencial, gregária e bucólica.

A partir da definição de dois eixos estruturadores, Lucio Costa planejou uma paisagem urbana articulada por quatro escalas espaciais: a escala monumental, que configura a cidade em sua função de capital do país; a escala residencial, que orienta a constituição das superquadras; a escala gregária, que orienta a disposição das áreas comerciais e de lazer no centro da cidade; e a escala bucólica, que orienta a definição do complexo de parques e de áreas verdes de baixa densidade às margens do lago Paranoá e nas franjas do plano piloto. Essas escalas definem certas ênfases na configuração espacial e na distribuição das atividades urbanas que extrapolam os limites do zoneamento estrito, característico do modelo funcionalista e também presente em Brasília. (KIM & WESELY, 2010, p. 566 – grifos nossos)

Na proposta da capital como cidade-parque, o desenho urbano é orquestrado pelas áreas verdes (vazios) onde as massas construtivas (cheios) se distribuem, deste modo, as massas vegetativas e edificadas são organizadas sob uma lógica setorial e funcional, respeitando a escala de acordo com os distintos usos. A adequação das escalas à conjuntura moderna é destacada por Papadaki, membro do júri do Concurso Nacional para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil:

E é alentador descobrir-se, após exame mais detido do projeto, que cada uma das funções básicas urbanas, longe de serem antagônicas umas às outras ou de apenas coexistirem, oferece elementos plásticos originais de alta distinção - como é o caso das quadras residenciais com uma nova escala que conserva certo recolhimento de épocas passadas, sendo mais adequadas às exigências e técnicas do presente; também merece destaque a esplanada sobrelevada do complexo governamental. (PAPADAKI apud TAVARES, 2014, p. 501 – grifos nossos)

Assim, Brasília confere condições inovadoras de habitar, trabalhar, divertir-se e circular – as quatro funções básicas do urbanismo moderno preconizadas pelo CIAM, mas estrutura-se sob uma lógica menos fragmentada dos usos e funções, embora cada setor apresente usos predominantes. “A setorização das áreas funcionais em Brasília tem o mérito de não fragmentar ou compartimentar, muito pelo contrário, a repartição adotada estrutura a cidade

imprimindo unidade, integridade e ordenamento urbano, aliás, seu caráter mais surpreendente”, defende Ferreira; Gorovitz (2007, p. 29-30).

A sintaxe ou harmonia apresenta-se através da interação entre as escalas, por exemplo, na relação entre a escala bucólica e a residencial que é explicitada no caráter aberto, livre e público do nível térreo dos blocos das superquadras, caracterizado pela fluidez espacial e a permeabilidade visual entre os pilotis dos blocos residenciais e as áreas livres adjacentes.

Figura 100 - Área aberta, livre e pública dos pilotis na SQS 107.



Fonte: Ferreira, Gorovitz, 2007, p.149.

Na prática, a interação entre as escalas assegura a leitura da paisagem urbana de Brasília, marcada pela horizontalidade das edificações em meio ao relevo natural, cujos condicionantes geográficos e morfológicos da Bacia do Paranoá foram determinantes na composição da cidade-parque moderna. As áreas construídas se distribuem de maneira discreta e esmaecida nos vazios urbanos compostos por áreas verdes, livres e públicas.

O arranjo espacial entre elementos vazios, conformados em espaços abertos, verdes, livres e públicos, em predomínio aos elementos cheios ou edificados, são especialmente evidenciados nas superquadras de modo a garantir certo recolhimento e intimidade a partir da ideia de natureza no urbanismo de Lucio Costa, conforme explicitado no depoimento de Sophia Telles:

No plano urbanístico, é recorrente nos textos e nos projetos de Lucio Costa, a ideia da natureza e da paisagem como forma de controle do projeto. (...) as quadras de habitação serão cercadas por cintas de árvores, de forma que só se verá da cidade, a rigor, o Centro, a Esplanada dos Ministérios. O resto é uma cidade verde onde você não verá praticamente o construído. (...) tem as árvores e os jardins que preservam certa intimidade. É dessa maneira que ele faz uma certa simbiose entre as duas coisas, através da ideia de natureza no urbanismo. (TELLES, 2003, p. 244-245)

Cada superquadra deveria ser cercada por uma espécie nativa, expressando a diversidade brasileira na cidade-parque, marcada pela integração entre massas vegetativas e massas construídas. Nas superquadras, os edifícios se dispõem em arranjos diversificados em um parque ou jardim, “a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem” (Costa, 1995, p. 292).

Figura 101 – Integração das massas edificadas e os jardins de Burle Marx na SQS 308.



Fonte: Da autora, em março 2012.

De fato, a escala bucólica constitui-se como elemento estruturador do desenho urbano da cidade-parque:

A escala bucólica, limitando a cidade no conjunto com as demais escalas, é constituída, prioritariamente, de áreas livres de edificações e densamente arborizadas, cuja manutenção é fundamental para o estabelecimento da relação visual entre cidade e entorno. A partir da cidade, a vegetação leva o olhar ao amplo espaço e ao horizonte que a circunda. Essa estratégia, largamente empregada no planejamento de parques, é inclusive apresentada por Lucio Costa para a preservação da Praça dos Três Poderes.

Por sua vez, vista do entorno, essa área arborizada, livre de edificações em altura é essencial para ressaltar a silhueta da cidade, destacando sua condição de monumento. Dessa posição, é evidente como o verde da vegetação continua atravessando a cidade, partilhando seus vazios com o céu. Essas características fundamentais para a cidade-parque destacam a importância da vegetação como elemento estruturador de sua composição urbana. (JUCÁ, 2009, p. 245-246 – grifos nossos)

O desenho urbano da capital brasileira organiza-se a partir das condicionantes geográficas do sítio natural na qual a cidade seria hasteada, tendo a bacia hidrográfica do Paranoá e o lago homônimo como elementos referenciais e fundamentais para a definição do partido urbanístico. As áreas construídas se distribuem de maneira discreta e esmaecida nos vazios urbanos compostos por áreas verdes, livres e públicas. As áreas construídas são circunscritas pelas áreas vazias, onde a espacialização do vazio se apresenta como elemento estruturador do desenho urbano e da paisagem vivenciada pelos transeuntes das superquadras, marcada pela fluidez espacial dos pilotis livres aos jardins adjacentes às edificações.

O vazio como elemento estrutural da composição moderna encontra representações na música, na literatura e no urbanismo através do emprego de recursos estéticos modernos. Na música, a Bossa Nova deslocou a acentuação rítmica entre o cheio (som) e o vazio (silêncio) destacando a síncope - figura de linguagem que gramaticalmente significa a supressão de fonemas no interior da palavra. Já o manifesto “Plano-piloto para poesia concreta”, publicado em São Paulo em 1958, pelo grupo Noigandres formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, adotou a paronomásia - figura estilística e fonética que emprega palavras semelhantes na forma ou no som para evocar sentidos diversificados - bem como destacou o arranjo espacial das palavras, versos, caracteres e vazios compositivos, onde os espaços têm função estrutural. Paralelamente, o Plano Piloto de Brasília destaca os vazios (espaços verdes, livres e públicos) em predomínio aos cheios (elementos construídos) especialmente nas superquadras, em contraponto ao traçado e à densidade construtiva das cidades tradicionais.

Figura 102 - Fotografia aérea do Plano Piloto de Brasília.



Fonte: Da autora, em março 2012.

Em suma, o projeto de Brasília evoca a visão edênica do Brasil ao destacar elementos da natureza do sítio como a vegetação, o céu, sua amplitude e seu horizonte, de modo que “seu plano, adaptando o desenho a esse quadro natural, assimila a grande extensão do país e fixa seus limites, respondendo a um desafio antigo e constante do território brasileiro” (JUCÁ, 2009, p. 239). O Plano Piloto de Brasília concebido por Lucio Costa não se restringe à planta baixa da cidade e tira partido da monumentalidade do sítio físico, caracterizado pela convexidade expressa na colina da área central e pela concavidade da bacia hidrográfica do Paranoá. Brasília incorpora os elementos da natureza, com destaque para o céu e a horizontalidade em referência à extensão territorial do Brasil, para acolher a todos.

Na perspectiva aquática, destaca-se o processo de escolha do sítio, as referências históricas e a noção de monumento, considerando a trajetória e a experiência de Lucio Costa com cidades tombadas. Na perspectiva terrestre, ressalta-se que a cidade-parque se molda à silhueta da paisagem natural e transforma o espaço do chão através de movimentações de relevo, de modo a formar uma série de taludes e silhuetas no ambiente natural para que fosse hasteada. Na perspectiva aérea destaca-se que a linha de força da paisagem de Brasília é marcada pela horizontalidade das edificações em meio ao relevo

natural, cujos condicionantes geográficos e morfológicos do território foram determinantes na composição da cidade-parque moderna.

Atualmente, Brasília atravessa transformações territoriais que ameaçam a manutenção de características paisagísticas singulares. Dentre os desafios de conservação patrimonial, ressaltamos os processos de transformações, pressões e especulações imobiliárias que ameaçam os atributos paisagísticos da capital quanto às perspectivas analisadas, respectivamente: 1) aquática: acesso público à orla do Lago Paranoá prejudicado pela ausência de transporte público adequado e pela ação imobiliária promovida principalmente pela iniciativa privada com a ocupação de condomínios de hotéis-residência, contrapondo-se ao caráter bucólico idealizado por Lucio Costa; 2) terrestre: permeabilidade dos pilotis livres das superquadras e compreensão do papel relevante das massas vegetativas à leitura da paisagem urbana; 3) aérea: manutenção do gabarito nos setores centrais em meio às pressões de densidade construtiva e verticalização de cidades-satélites próximas à cumeada da bacia hidrográfica do Paranoá.

3.3. Brasília como monumento, documento e patrimônio

Neste tópico examinamos Brasília como monumento, documento e patrimônio, a partir da seguinte cronologia histórica: da cidade concebida à cidade construída, entre 1957 e 1960; da implantação do Plano Piloto à sítio patrimonial, entre 1960 e 1987; da consagração de Brasília como patrimônio mundial, nacional e distrital aos desafios de gestão patrimonial entre 1987 e 2016, com destaque para as novas diretrizes de Lucio Costa apontadas no documento “Brasília Revisitada” em 1987 e em outras manifestações do autor da capital até sua morte em 1998.

Ademais, cumpre ressaltar a relevância das normas vigentes de preservação para o conjunto tombado e entorno, elaboradas entre 1998 e 2016, sem a participação direta de Lucio Costa. Atualmente, Brasília encontra-se protegida em três instâncias: pela UNESCO, integrando a Lista do patrimônio Mundial desde 1987; por tombamento distrital pelo Governo do Distrito Federal (GDF), através do Decreto nº 10.829/1987; por tombamento federal, através do Processo nº 1305-T-90, regulamentado pela Portaria nº 166/2016 que apresenta normas para o conjunto tombado e complementa a Portaria nº 314/1992 e pela Portaria nº 68/2012 do IPHAN referente ao entorno do sítio tombado. Nesse tópico abordaremos especificamente o período das décadas de 1980 e 1990 referente às legislações patrimoniais elaboradas com a participação de Lucio Costa.

A patrimonialização do conjunto urbanístico de Brasília se inicia na década de 1980, no contexto de ampliação dos conceitos de salvaguarda que passam a considerar particularmente os *processos de formação, consolidação e expansão das cidades* como patrimônio cultural. O processo de preservação legal de Brasília como patrimônio coincide com o período de redemocratização do país após a ditadura militar (1964-1985), do fortalecimento dos poderes locais, do crescimento desordenado das cidades e do acirramento da especulação imobiliária nos grandes centros urbanos.

Em 1980, apenas vinte anos após a inauguração da capital, na ausência de um código de urbanismo mais detalhado e de um plano regulador que considerasse o planejamento territorial do Distrito Federal, o Plano Piloto de Brasília já se encontrava ameaçado por uma série de alterações que comprometiam sua composição urbana e as qualidades da cidade moderna idealizada por Lucio Costa, tais como: forte especulação imobiliária resultante do rápido crescimento populacional da capital, prevista para 500.000 habitantes; processo de verticalização desordenado em alguns setores do Plano Piloto, inclusive nas superquadras; privatização de espaços públicos através de construções irregulares em espaços livres; modificações no traçado urbano original que alteravam o funcionamento da rede rodoviária, etc. Diante destas deteriorações e ameaças, a inscrição da cidade moderna na Lista do Patrimônio Mundial surgia como resposta às pressões por modificações no Plano Piloto e o tombamento da cidade começava a ser estudado como garantia de preservação.

Em 19 de março de 1981, por iniciativa de Aloísio Magalhães, então Secretário da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, foi criado o Grupo de Trabalho para a Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília – GT-Brasília, composto por representantes da Secretaria da Cultura/SPHAN/Pró-Memória (atual Iphan), do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB e do Governo do Distrito Federal – GDF. O objetivo principal do GT-Brasília era “estudar, propor e adotar medidas que visem à preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília”, conforme registrado no Relatório Preliminar³⁰. “O referencial teórico utilizado pelo grupo procura abordar a preservação do espaço na perspectiva da permanência dos atributos essenciais e da transformação a partir de critérios tanto artísticos e históricos quanto de referência da população” (KOHLSDORF apud RIBEIRO, 2005, p.87). Mil questionários foram aplicados com a população do Distrito

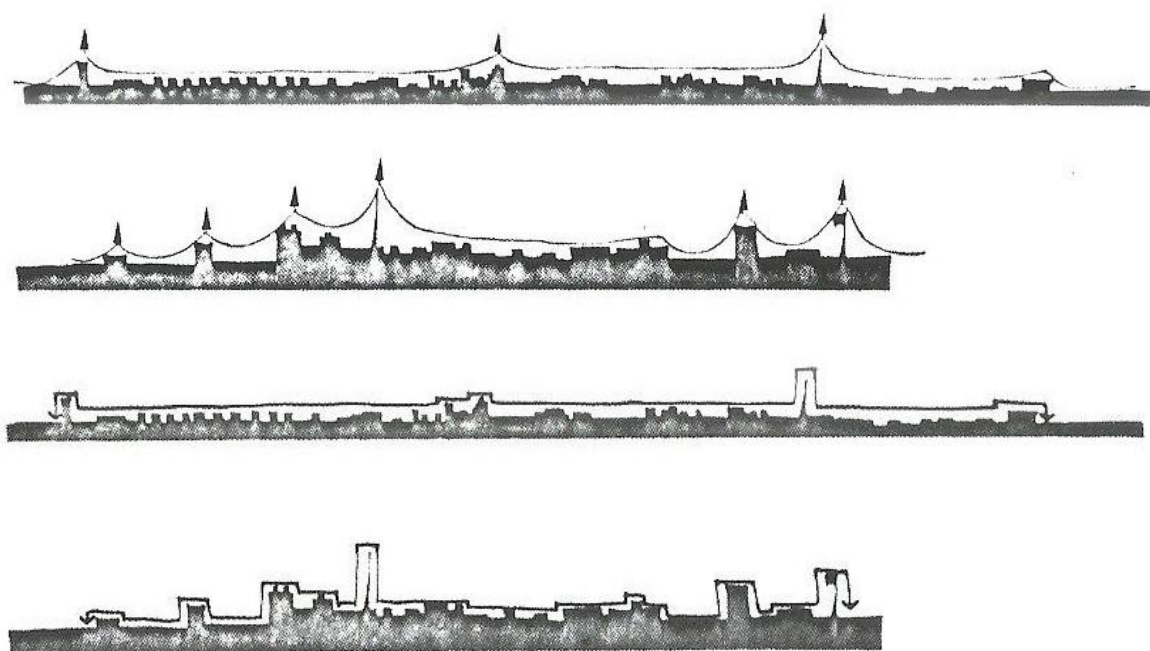
³⁰ Conforme explicitado no Relatório Preliminar – 1ª Etapa dos Trabalhos, datado de dezembro de 1981, elaborado pelo GT-Brasília. O documento original encontra-se no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, na documentação sobre o GT-Brasília. Em 2016, o IPHAN/DF revisou e organizou os estudos do GT-Brasília em um único volume: REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago (Orgs.). *GT Brasília: Memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal*. Brasília, Iphan, 2016.

Federal, englobando não apenas aqueles residentes na cidade idealizada por Lucio Costa, mas também moradores de cidades-satélites que tinham vínculos com o Plano Piloto.

O trabalho no Plano Piloto começou com uma pesquisa de opinião intitulada “Pesquisa de Imagem do Plano Piloto de Brasília junto à população do Distrito Federal”, realizada em 1983, que procura “extrair da comunidade que vivencia o Plano Piloto (e não só da população residente) as indicações daquelas características da cidade que são consideradas fundamentais e de reivindicável preservação”. (VIANNA apud RIBEIRO, 2005, p.89)

A primeira proposta de preservação proporcionada pelo GT-Brasília preocupou-se em divulgar a caracterização da cidade numa linguagem acessível à população, bem como refletir sobre a configuração espacial de Brasília e a apropriação social da cidade. Ribeiro (2005, p.95) destaca que a proposta “pressupõe um diálogo de mão-dupla com os moradores e usuários da cidade, considerando que o espaço urbano tem uma dinâmica resultante das práticas sociais”, de modo que “a população se posicionaria de forma consciente, a partir de sua vivência e do conhecimento dos estudos técnicos realizados”.

Figura 103 – Estudo da definição de pontuações, linhas de força e silhueta.

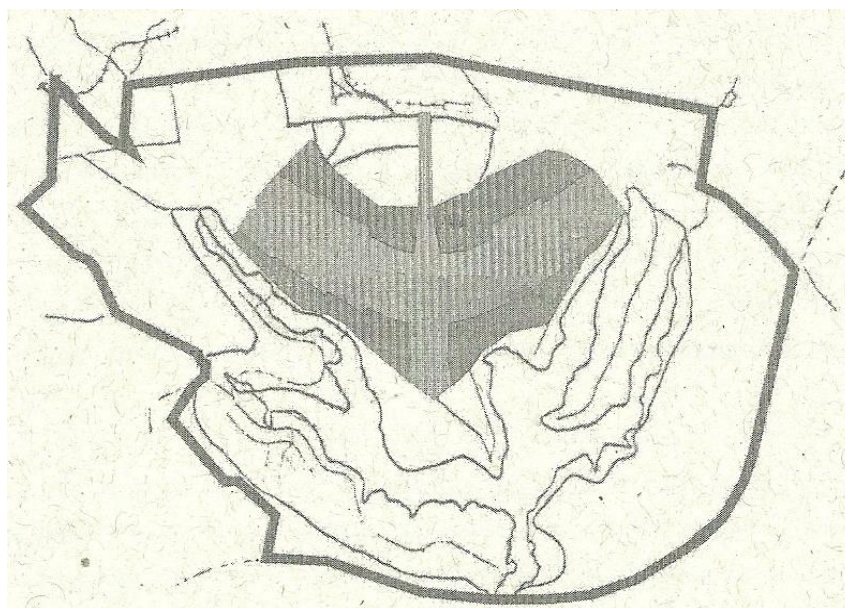


Fonte: GT Brasília, 2016, p.82.

Em 1985, o GT-Brasília sintetizou uma primeira caracterização do Plano Piloto e propôs uma Área de Interesse Especial composta pelo “Eixo Rodoviário e Monumental, Asa Sul e Norte e Centro Urbano” (áreas destacadas em cinza) e uma Área de Interesse de Preservação “composta pelo Plano Piloto e seu entorno, constituído por parte do Parque

Nacional, o Jardim Zoológico e o Lago Paranoá com seus bairros adjacentes” - área delimitada pela poligonal.

Figura 104 - Proposta de preservação em 1985.



Fonte: Síntese GT-Brasília, 1985 apud RIBEIRO, 2005, p.95.

Já em 1986, José Aparecido de Oliveira, governador do Distrito Federal entre 1985 e 1988, iniciou um grande processo de articulação externo, com a UNESCO, e interno, com a Fundação Pró-Memória/Ministério da Cultura e diversas autoridades brasileiras, buscando apoio à candidatura de Brasília a patrimônio mundial. Entre dezembro de 1986 e janeiro de 1987, a equipe do GT-Brasília apresentou os resultados dos trabalhos compilados em dois volumes que constituem o Dossiê de candidatura de Brasília para UNESCO³¹. Segundo Peralva (1988) o Dossiê apresenta uma “breve descrição e inventário do que consiste o patrimônio do Distrito Federal, dividido em quatro temas”:

- 1) Brasília, compreendida como Plano Piloto, em que são definidas as zonas de preservação;
- 2) Um segundo tema em que são definidos os exemplares do vernáculo da região Centro-Oeste (antigas sedes de fazendas e as antigas cidades pré-existentes à Brasília – Brazlândia e Planaltina);
- 3) Os acampamentos pioneiros – testemunhos do período da construção da cidade, onde há miscigenação dos princípios da arquitetura moderna e da tradicional;
- 4) Paisagem natural. (PERALVA, 1988, p.99)

³¹ Os membros da representação brasileira junto à UNESCO eram o embaixador Josué Montello, o ministro Luiz Felipe de Macedo Soares e Sérgio de Abreu e Lima, a primeira secretária Isis Martins Ribeiro de Andrade e o professor Augusto Carlos da Silva Telles, então diretor técnico da SPHAN e antigo membro do ICOMOS. (PERALVA, 1988, p.13)

De fato, o Dossiê elaborado pelo GT-Brasília apresenta uma proposta de proteção detalhada, incluindo não só a cidade derivada do Plano Piloto concebido por Lucio Costa, mas também vestígios dos usos e ocupações resultantes do processo de implantação e construção de Brasília. A proposta é compatível com a noção de *cidade-documento* (Sant'anna, 1995), ou seja, considerava o *desenvolvimento processual da urbe*, a partir de uma nova perspectiva sobre o patrimônio urbano, ampliada especialmente na década de 1980. Notadamente, a cidade era entendida como testemunho dos processos de ocupação do território brasileiro e de produção do espaço urbano, como fonte de informações sobre os processos sociais, econômicos, políticos e culturais vigentes na época da implantação de Brasília como capital do país, incluindo os conflitos de desigualdade socioeconômica nos debates da questão habitacional.

Figura 105 – Os conflitos da desigualdade social, econômica e habitacional em Brasília.



Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.365

Em maio de 1987, o professor Léon Pressouyre³², como relator do processo de Brasília junto ao Conselho do Patrimônio Mundial (CPM), apresentou um parecer em princípio favorável

³² Professor de Arqueologia da Universidade de Paris I (Sorbonne), representante do ICOMOS e Relator do processo de Brasília junto ao Conselho do Patrimônio Mundial.

ao pedido de inscrição do “Conjunto representativo do Patrimônio Histórico, Cultural, Natural e Urbano de Brasília” ao Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Entretanto, “recomendava o adiamento da inscrição de Brasília porque a documentação que instruíra o pedido não continha indicações precisas sobre o perímetro a ser preservado, nem aludia às medidas legais de preservação da área a ser inscrita na lista”, registra Peralva (1988, p.103).

O parecer de Pressouyre foi encaminhado para o Bureau do Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO que examinou o pedido de Brasília na XI Sessão, que ocorreu de 23 a 26 de junho de 1987, em Paris. Em julho de 1987, Roberto de Abreu Sodré, Ministro de Estado das Relações Exteriores, comunicou ao governador José Aparecido que:

O relatório do ICOMOS, resultante da reunião do conselho, em maio passado, da qual participou o professor Augusto Carlos da Silva Telles, da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), salienta a importância de Brasília, referindo-se à Capital Federal como “um fato maior na história do urbanismo”, mas faz restrições às transformações ocorridas depois da inauguração da cidade e alude à “ausência de plano regulador ou de um código urbano”.

O documento expressa a opinião favorável do ICOMOS no tocante à inclusão de Brasília na Lista do Patrimônio Mundial, mas recomenda o seu adiamento “até que medidas mínimas de proteção possam assegurar a salvaguarda da criação urbana de Costa e Niemeyer”. (PERALVA, 1988, p. 103 – grifos nossos)³³

A exigência da UNESCO por uma legislação de proteção por parte do governo brasileiro coincidiu com a elaboração de uma normativa por parte do GT-Brasília que elaborou um anteprojeto de lei em 1987 no qual propõe “áreas a serem preservadas segundo gradações de rigor diferenciadas e áreas que poderiam sofrer ajustes para responder melhor à dinâmica urbana” (Ribeiro, 2005, p.97). Entretanto, paralelamente, o governador havia convidado Lucio Costa para fazer uma avaliação da cidade.

Conforme depoimento de Briane Bicca³⁴, coordenadora do GT-Brasília, a proposta era preservar as vilas e acampamentos pioneiros, fixando sua população e mantendo as características espaciais de ocupação através de determinados índices urbanísticos. Entretanto, isto conflitava com o posicionamento de Lucio Costa: “a sistemática que a gente adotou de planejamento urbano bateu de frente com ele. Ele queria fazer uma superquadra em cima da Vila Planalto. Então era um ponto de conflito pavoroso” (Ribeiro, 2005, p.99).

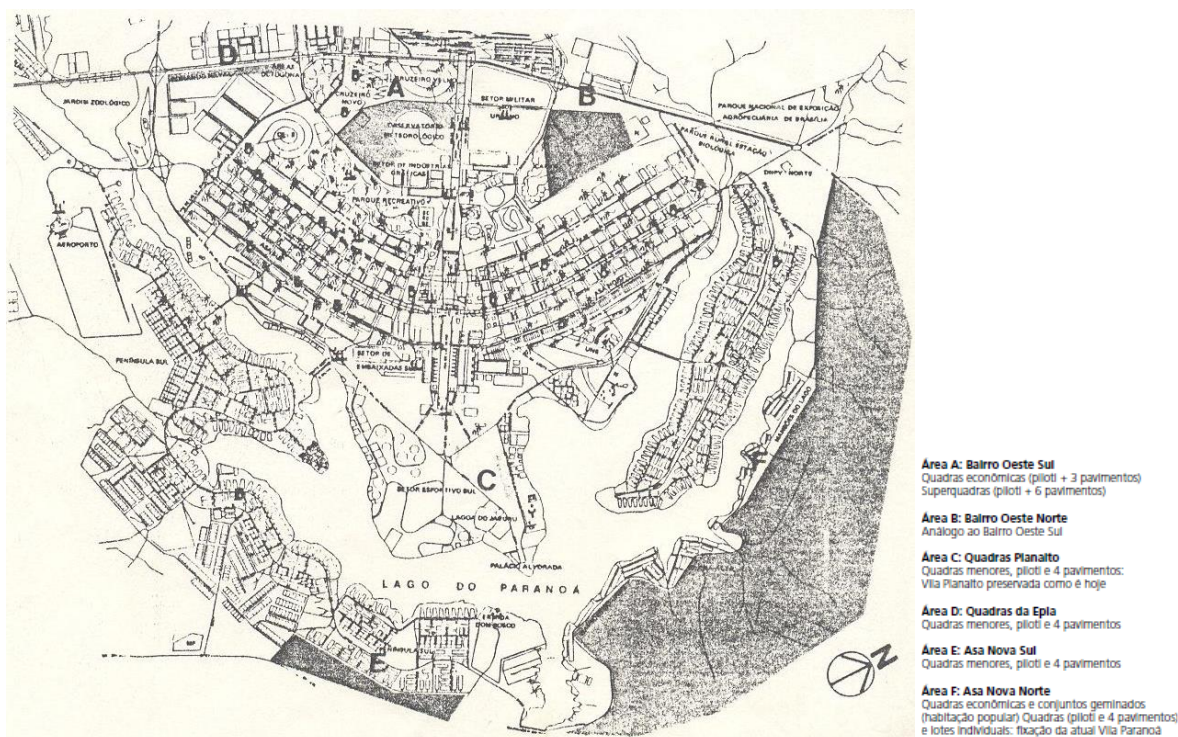
³³ Telex datado de 02/07/1987.

³⁴ Entrevista concedida a Sandra Ribeiro em 22/09/2001. In: RIBEIRO, 2005.

Enquanto o GT abordava todo o Distrito Federal, “Brasília Revisitada” enfocava somente o Plano Piloto. Enquanto Lucio Costa propunha habitação coletiva para a Vila Planalto, o GT defendia a preservação dos espaços da Vila, que representavam a memória da ocupação daquela área pelos operários de obras que construíram a cidade. (RIBEIRO, 2005, p.99)

Neste interim, Lucio Costa escreveu *Brasília Revisitada*, documento elaborado entre 1985 e 1987, onde autor da cidade fez uma apreciação do conjunto modificado pelos usos, retomou os aspectos definitivos e integrantes das escalas urbanas de Brasília (monumental, residencial, gregária e bucólica), destacou os “elementos determinantes, incorporados e complementares”³⁵ e apresentou diretrizes de “complementação, preservação, adensamento e expansão urbana”, condensando suas recomendações num mapa.

Figura 106 - Mapa de Lucio Costa para “Brasília Revisitada”.



Mapa constante na folha 61 do Processo nº. 1305-T-90. Fonte: Processo nº.1305-T-90.

O posicionamento de Lucio Costa em relação às vilas candangas é compatível com a mesma política higienista e excludente que transferiu os moradores da Vila Amaury para as primeiras cidades-satélites do Distrito Federal – Gama, Taguatinga e Sobradinho, em virtude do preenchimento do Lago Paranoá.

³⁵ Esta abordagem das características fundamentais da concepção urbana de Brasília por meio da identificação de elementos “determinantes, incorporados e complementares”, foi apresentada pela arquiteta Maria Elisa Costa, em documento intitulado “Notas relativas ao tombamento de Brasília”, escrito e remetido ao IPDF/GDF, em novembro de 1997, como contribuição aos estudos para elaboração do Plano Diretor Local de Brasília.

Figura 107 – Foto da Vila Amaury antes de ser submersa pelo Lago Paronoá, com Congresso Nacional ao fundo.

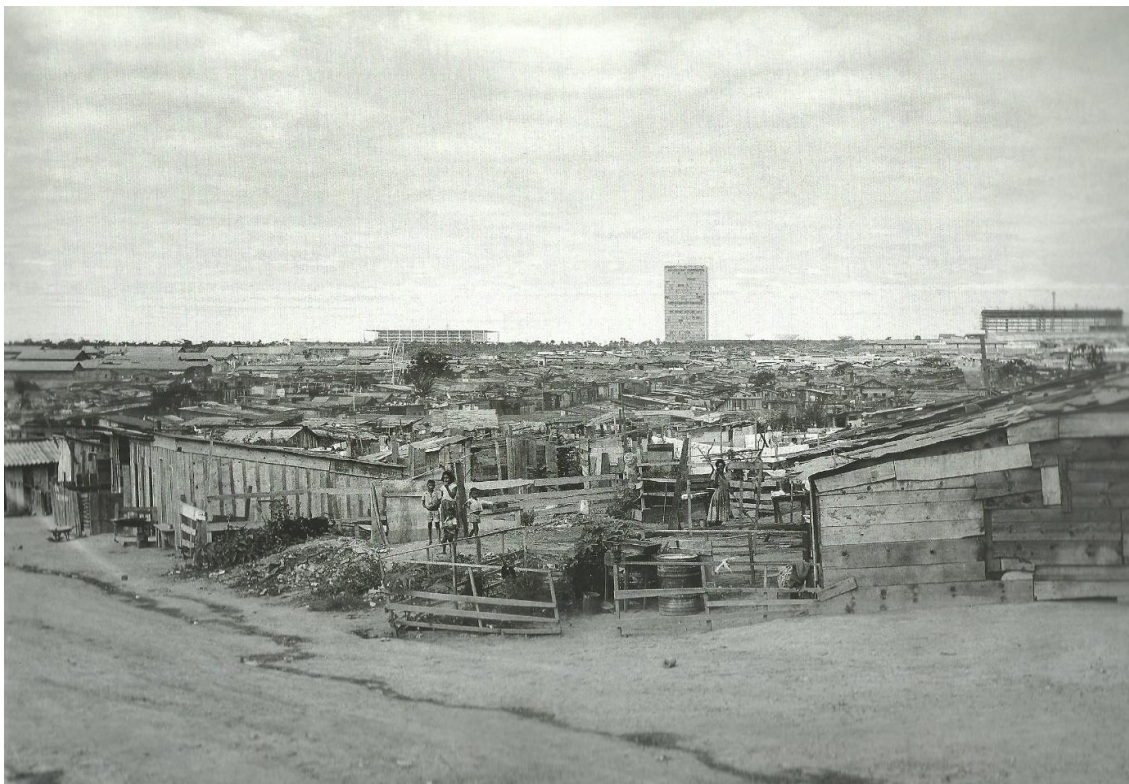


Foto: Paulo Manhães de Almeida. Acervo Paulo Manhães. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.83

Segundo relata Silvio Cavalcanti, então diretor da Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (DePHA)³⁶ do GDF:

O trabalho do GT-Brasília que foi encaminhado à Unesco despertou interesse do órgão. Mas na hora de transformar esse dossiê, esse trabalho arquitetônico e urbanístico em uma legislação, começaram os problemas. Porque a proposição daquele “arquitetures”, daquele “urbanês” para uma linguagem jurídica é um negócio bastante complicado. Transformar os conceitos de arquitetura e urbanismo numa legislação que tem uma outra forma de redação, esse era um primeiro problema. O segundo era de enfoque. O GT-Brasília tinha um enfoque de que como Brasília era uma concepção moderna, ela poderia ir se aprimorando com o tempo. [...] Acontece que quando esse trabalho, o primeiro trabalho de legislação foi enviado ao Lucio Costa, ele falou: “Isso aqui é uma grande besteira, vocês estão confundindo alhos com bugalhos, o que interessa preservar, o que interessa para a Unesco, para o mundo, é a cidade modernista do Plano Piloto. Vocês estão misturando tudo. Este trabalho do GT é uma grande bagunça, tá misturando o que é essencial com o que não é essencial”. E o José Aparecido que era uma pessoa muito ligada ao Lucio Costa e ao Oscar Niemeyer, ouviu muito o Lucio Costa quando da elaboração da legislação. Então, ao mesmo tempo em que o José Aparecido criou um grupo pra

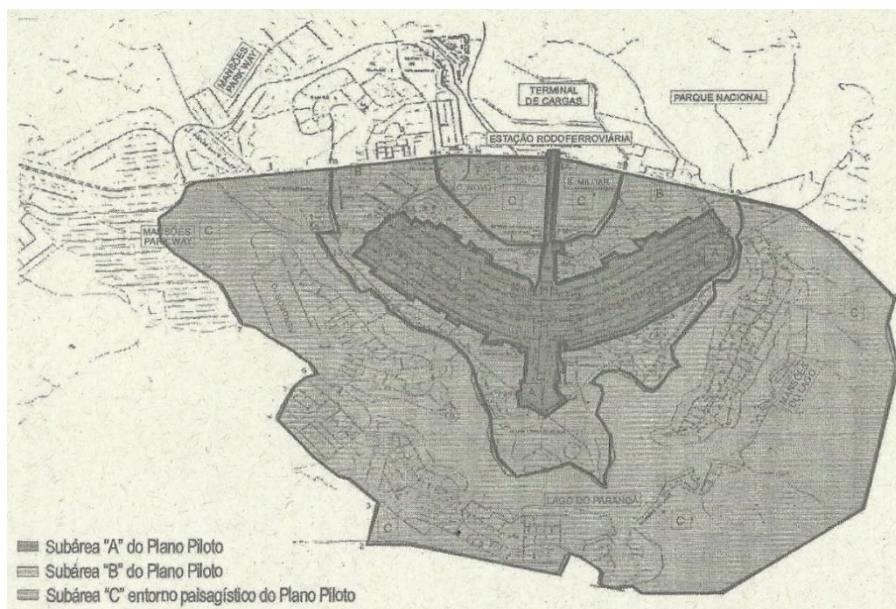
³⁶ A Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (DePHA) compunha o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do Distrito Federal, criado pelo Decreto nº. 11.177 de 29 de julho de 1988, pelo governador José Aparecido de Oliveira, tendo em vista o compromisso assumido pelo GDF junto à UNESCO “em dotar Brasília de legislação específica de proteção”.

transformar aquelas diretrizes do trabalho do GT numa legislação, ele também pediu ao Lucio Costa que desse uma orientação sobre a legislação. Então, ele trabalhou em duas pistas, numa o GT estava trabalhando nessa transposição da linguagem do “arquiteturas” para o jurídico, e na outra mão o Lucio Costa indicou o Ítalo Campofiorito para fazer um texto de legislação.

[...] E aí o governador José Aparecido teve que fazer uma opção: ou ele tomava aquela proposta do GT como legislação ou ele tomava a proposta do Ítalo. Ele tomou a proposta do Ítalo e assumiu simultaneamente um compromisso de voltar a estudar aquilo lá e criou um grupo de trabalho³⁷. (RIBEIRO, 2005, p.100-101)

Deste modo, a proposta do GT-Brasília foi considerada adequada apenas "para uso interno", por Lucio Costa e pelo governador, para ser incorporada numa outra lei. Em 1988, o governador José Aparecido promulgou o Decreto nº.11.176 que estabelece uma política de preservação para o patrimônio do Distrito Federal como um todo e criou um Instituto do Patrimônio Cultural do Distrito Federal, um Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do Distrito Federal e um Fundo do Patrimônio Cultural do Distrito Federal. Finalmente, em 1989 foi apresentado um “Anteprojeto de lei de preservação do patrimônio arquitetônico e paisagístico do Distrito Federal” que retomou os estudos do GT-Brasília e propôs uma área de preservação prioritária, dividida em três subáreas reguladas por critérios específicos.

Figura 108 - Mapa do anteprojeto de lei de preservação de 1989.



Fonte: RIBEIRO, 2005, p.103.

³⁷ O entrevistado se refere provavelmente ao que seria o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do Distrito Federal: “órgão de deliberação coletiva, vinculado à Secretaria da Cultura do Distrito Federal, com a finalidade de promover a adoção de medidas destinadas à preservação do Patrimônio Cultural do Distrito Federal”, conforme o Artigo 1º do Decreto nº. 11.177 de 29 de julho de 1988. (PERALVA, 1988, p.149)

Assim como os atores articuladores do processo de inscrição de Brasília como patrimônio mundial, a UNESCO também não expressou interesse em incorporar os aspectos socioculturais condicionantes à ocupação do Plano Piloto ou as ocupações “antes de Brasília” como área de interesse de proteção. Esta postura ficou clara no discurso do relator do processo em defesa da candidatura de Brasília que destacou a criação *ex-nihilo*³⁸ e ressaltou as qualidades arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas da cidade moderna, derivadas de uma maneira de pensar o urbanismo coerente com os princípios da Carta de Atenas e com os princípios da arquitetura e urbanismos modernos de Le Corbusier, destacando a singularidade e excepcionalidade de Brasília em contraponto às edificações históricas das cidades tradicionais.

Frente aos impasses, o arquiteto urbanista Ítalo Campofiorito, então secretário da Fundação Nacional Pró-Memória, ficou incumbido de elaborar uma nova solução e propor uma legislação compatível com as exigências da UNESCO, pois a proposta do GT-Brasília apresentava “medidas de proteção tão vastas e minuciosas que teriam forçosamente existência transitória, não interessando à UNESCO, preocupada apenas com a proposição urbana e arquitetônica original” (Campofiorito, 1990, s/p.). O tom do discurso registra as preocupações do IPHAN em relação aos critérios de originalidade, excepcionalidade e anciandade no tombamento do conjunto moderno.

Como atender à UNESCO e salvaguardar a cidade modernista, como tombá-la, sem imobilizar fisicamente, mas, pelo contrário, permitindo - com a exceção do resguardo de alguns prédios excepcionais, que as edificações se modifiquem e vivam sua vida e contingência urbanas através do incessante passar do tempo, do tempo com que se nutre a natureza cumulativa cultural das cidades? (CAMPOFIORITO, 1989, s/p.)

Era imprescindível “achar as referências mínimas para garantir o essencial da concepção urbanística de Brasília, para preservar o que, em decorrência do Plano Piloto de 1957, foi construído no Distrito Federal”, registra Campofiorito (1990, s/p.). Atento a estas preocupações, apresentou uma segunda proposta para a preservação de Brasília, acolhida por Lucio Costa, na qual “tombava-se a cidade de forma inovadora - fixando-se a sua “escala” no essencial, liberando-se as edificações em geral, com exceção dos monumentos excepcionais, para qualquer modificação que não rompesse com a escala em que se inseria” (Campofiorito, 1990). Esta segunda solução, entretanto, era inexecutável, pois “nenhuma legislação de Patrimônio pode ser criada pelo Poder Executivo de nenhuma

³⁸ A expressão é traduzida como “do nada”, ou seja, como se a cidade tivesse surgido no meio do nada ou implantada sob uma tábula rasa.

unidade da Federação”, explica Ítalo Campofiorito em correspondência³⁹ endereçada ao governador José Aparecido:

A segunda solução revelou-se impraticável do ponto de vista prático-legal. O poder executivo do DF não poderia instituir o tombamento sem decisão legislativa - do Congresso Nacional, absolutamente ocupado com sua atuação constituinte. Restou um terceiro caminho: regulamentar a Lei Santiago Dantas (3.751/60) que protegia o "Plano Piloto" em seu desenho, sem defini-lo em termos físico-territoriais. (CAMPOFIORITO, 1990, s/p)

Diante da urgência do momento, o governador José Aparecido publicou então o Decreto 10.829 de 14 de outubro de 1987, regulamentando a Lei Santiago Dantas⁴⁰, “explicitando com maior precisão o conceito de Plano Piloto” a partir da minuta de lei elaborada por Ítalo Campofiorito. Este decreto incorporou as recomendações de Lucio Costa publicadas em *Brasília Revisitada*, como anexo. Após a promulgação do Decreto 10.829/1987 do GDF, a inclusão de Brasília na Lista do Patrimônio Mundial da Humanidade foi defendida por Osvaldo Peralva, enquanto Secretário de Comunicação Social do GDF e representante do governador José Aparecido, e pelo professor Léon Pressouyre na 11ª Reunião Ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial, em 07 de dezembro de 1987, em Paris.

Nesta ocasião, Susan Recce, chefe da representação dos Estados Unidos, se opôs à inclusão de Brasília considerando a contemporaneidade do bem em análise e “por entender que assim se consagraria prematuramente determinado tipo de arquitetura” (Peralva, 1997, p.3 apud Schlee, 2006, p.148). Em seu posicionamento, Recce destaca o parágrafo 29 das “*Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*”, instituídas pelo Comitê Intergovernamental para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, em janeiro de 1987, que pondera sobre a inclusão de bens contemporâneos na lista do patrimônio mundial.

É difícil ponderar sobre a qualidade de novas cidades do século XX. Só a História irá permitir distinguir aquelas que serão exemplares do urbanismo contemporâneo. A análise do processo sobre essas cidades deve ser adiada até que todas as cidades históricas tradicionais, que representam a parte mais vulnerável do patrimônio da

³⁹ Ofício sem número, datado de 23/09/1987, de Ítalo Campofiorito, então secretário da FNPM, endereçado ao governador José Aparecido de Oliveira. Este documento encontra-se no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, na documentação sobre o GT-Brasília.

⁴⁰ Santiago Dantas inseriu no texto da Lei de Organização Administrativa do Distrito Federal (Lei nº. 3751 de 13.04.1960) o Artigo 38 que dizia: “Qualquer alteração do Plano Piloto, a que obedece a urbanização de Brasília, depende de Lei Federal”.

humanidade, tenham sido inscritas na Lista do Patrimônio Mundial. (UNESCO, 1987).⁴¹

Os representantes do Canadá e da Índia também expressaram sua preocupação sobre a inscrição de uma cidade moderna, considerando as disposições do parágrafo 29. Porém, em defesa da candidatura de Brasília, Pressouyre apresentou como contra-argumento que no pedido em questão tratava-se de proteger um conjunto urbano vulnerável e de valor excepcional, pois era a única cidade moderna construída a partir do nada, *ex-nihilo*, para ser a capital de um país, constituindo um exemplo histórico e singular do urbanismo moderno derivado dos princípios expressos na Carta de Atenas de 1933 e do “Modo de pensar o Urbanismo” de 1946, de Le Corbusier. Além disso, o relator lembrou que o projeto de Le Corbusier para construção de Chandigarh, futura capital do Punjab, na Índia, era diferente, pois a cidade indiana não conseguiu ser totalmente implementada e era uma capital regional, e não nacional.

Também a favor de Brasília, Miguel León Portillo, representante do México, destacou a cidade como polo irradiador de desenvolvimento a partir do centro do território brasileiro. Por fim, Josué Montello, embaixador do Brasil junto à UNESCO, destacou as três fases da cidade: “o deserto de onde surgiu; a cidade edificada, de nossos dias; e o bem cultural que se procurava resguardar” e afirmou “Temos preservado, para o presente, monumentos do passado. Agora, ao contrário, pensamos em preservar para o futuro um monumento do presente”, conforme realça Peralva (1988).

Diante dos argumentos apresentados, o Conselho aprovou a inclusão de Brasília na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, em 07 de dezembro de 1987, sob a Inscrição nº.445, considerando os seguintes critérios⁴²: I) representar uma obra notável do gênio criativo humano; IV) ser exemplo destacado de um tipo de construção, ou de conjunto arquitetônico, tecnológico ou paisagístico que ilustre uma ou mais etapas significativas da história da humanidade.

(...) o quinto artigo da Convenção de 1972, os bens patrimoniais culturais da humanidade são de três tipos: os monumentos, os conjuntos e os lugares notáveis. Nos três casos, valoriza-se o caráter universal de excepcionalidade de tais bens. Erguida em lugar notável e feita de monumentos, Brasília foi preservada como CONJUNTO, ou seja, “grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude

⁴¹ Tradução nossa. O texto original "Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention" elaborado pela "Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage" em janeiro de 1987, encontra-se disponível no site da UNESCO.

⁴² Critérios estabelecidos pelo Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, adotados na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural.

de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. ”

Até 1987, a UNESCO havia trabalhado com bens patrimoniais consagrados, fortemente apoiada nos denominados valores histórico e de anciandade, conforme definidos por Alöis Riegl. Havia preservado, por exemplo, os conjuntos incaicos de Machu Picchu e de Cuzco no Peru (o primeiro considerado como “cidade morta” e o segundo como “cidade histórica viva”). Mas pela primeira vez deparava-se com a preservação de uma cidade nova, contemporânea e com apenas vinte e sete anos! Uma cidade do século XX. (SCHLEE, 2006, p.145 – grifos nossos)

Os estudos e propostas do GT-Brasília não foram completamente incorporados pela UNESCO e pelo Decreto 10.829/1987, mas algumas questões suscitadas na década de 1980 são novamente problematizadas e ressurgem em 1990, quando o IPHAN resolve recorrer ao tombamento federal. Mesmo após a proteção distrital e internacional, a preocupação com as particularidades essenciais e a volumetria espacial da cidade foi exposta por Lucio Costa em correspondência⁴³ para Ítalo Campofiorito:

O mundo está cheio de cidades apenas vivas, que não interessa à Humanidade preservar. Mas no caso raro dessas cidades eleitas há sempre particularidades que precisam manter-se imunes a inovações e modismos, do contrário o que é válido nelas se perde e se esvai.

Do estrito e fundamental ponto de vista do “design” – da composição urbana – chegou o momento de se definir e limitar a futura “volumetria” espacial da cidade, ou seja, a relação entre o verde das áreas a serem mantidas *in natura* (ou cultivadas como campos, arvoredos e bosques) e o branco das áreas a serem edificadas. Chegou o momento, digo mal – o último momento, diria melhor – de ainda ser possível avivar esse confronto e de assim preservar, para sempre, a feição original de Brasília como cidade-parque, o “facies” diferenciador da capital em relação às demais cidades brasileiras.

Por todos os motivos, só mesmo o tombamento será capaz de assegurar às gerações futuras a oportunidade e o direito de conhecer Brasília tal como foi concebida. (Parecer de Lucio Costa, datado em 01/01/1990, constante no Processo 1305-T-90, grifos originais do próprio autor)

No processo de valoração da arquitetura, urbanismo e paisagismo de Brasília como patrimônio federal, destaca-se a produção moderna no cenário nacional como uma arte e uma arquitetura genuinamente brasileira, retomando parte do discurso estratégico do IPHAN no processo de construção da nacionalidade, adotado principalmente em sua chamada *fase*

⁴³ Carta datada de 01/01/1990 de autoria de Lucio Costa dirigida para Ítalo Campofiorito; documento constante nas folhas 6-7 do Processo nº. 1305-T-90.

heroica que corresponde ao período de 1937 até 1967, conforme divisão metodológica adotada por Fonseca (2005). Não por acaso, os primeiros tombamentos de exemplares modernos ocorreram no Brasil e ocorrem durante a *fase heroica* do IPHAN, quando a produção moderna brasileira é compreendida como signo da nacionalidade, representativa da verdadeira arte nacional.

Cabe destacar o discurso de Eduardo Kneese de Mello, como Conselheiro relator do Conselho Consultivo no processo de tombamento federal, a respeito de Brasília enquanto grande monumento histórico e artístico nacional:

Brasília é sem dúvida, o grande monumento histórico nacional. (...) Mas, Brasília é também o grande monumento artístico brasileiro. Na opinião de William Ocfort⁴⁴, famoso urbanista inglês que participou do júri que selecionou os projetos apresentados no concurso de escolha do plano de Brasília declarou que o plano do Mestre Lucio Costa “é a mais importante construção do século XX para teorias do urbanismo”. Os edifícios projetados por Oscar Niemeyer, considerado internacionalmente como o maior arquiteto vivo da atualidade, são considerados marcos da arquitetura contemporânea. As avenidas, as praças, os bosques, as quadras residenciais são reconhecidas como propostas revolucionárias da arquitetura contemporânea. Em qualquer local do mundo civilizado um indivíduo é capaz de reconhecer, por sua beleza plástica, a fotografia da Praça dos 3 Poderes, do Ministério das Relações Exteriores, do Palácio da Alvorada e de todos vultos como monumentos arquitetônicos que representam a renovação arquitetônica que se operaram no século XX.⁴⁵

Ainda em 1990, o IPHAN estabeleceu a Portaria nº 04 de 13 de março de 1990 que foi substituída pela Portaria nº 314 do IPHAN, de 08 de outubro de 1992, que atualmente regula o tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília. Em entrevista⁴⁶, Jayme Zettel explica que “a Portaria de 1992 retifica a de 1990, mas é praticamente o mesmo texto com uma diferença importante, no parágrafo 3º da Portaria nº.314/1992”.

§ 3º Excepcionalmente, e como disposição naturalmente temporária, serão permitidas, quando aprovadas pelas instâncias legalmente competentes, as propostas para novas edificações encaminhadas pelos autores de Brasília -

⁴⁴ Há um erro na transcrição do relatório, na realidade, o relator do Conselho Consultivo se refere a William Holford, arquiteto e urbanista inglês, membro da Comissão Julgadora do Concurso do Plano Piloto da Nova Capital.

⁴⁵ Relatório datado de 03/03/1990 de autoria de Eduardo Kneese de Mello, enquanto Conselheiro relator do Conselho Consultivo no Processo de Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília, endereçado para Ítalo Campofiorito, enquanto Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Presidente da FNPM. Documento constante no Processo nº. 1305-T-90.

⁴⁶ Entrevista concedida a Alba Bispo, realizada em 21/09/2012, no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro/RJ.

arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer - como complementações necessárias ao Plano Piloto original e, portanto, implícitas na Lei Santiago Dantas (Lei nº.3.751/60) e no Decreto nº.10.829/87 do GDF que a regulamenta e respalda a inscrição da cidade no Patrimônio Cultural da Humanidade. (PORTARIA nº.314/1992)

Nesse sentido, cabe destacar as alterações propostas pelo próprio Lucio Costa, 25 anos após a inauguração da capital, tendo em vista o rápido processo de crescimento e expansão atravessado por Brasília. Diante disto, o urbanista da cidade indicou intervenções no zoneamento, incorporando os assentamentos residenciais pioneiros e propondo novas áreas habitacionais no Plano Piloto. Entretanto, preocupa-se em respeitar as escalas da cidade, conforme descreve no documento “Brasília revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana”.

Brasília, a capital, deverá manter-se “diferente” de todas as demais cidades do país: não terá apartamentos de moradia em edifícios altos; o gabarito residencial não deverá ultrapassar os seis pavimentos iniciais, sempre soltos do chão. Este será o traço diferenciador – gabarito alto no centro comercial, mas deliberadamente contido nas áreas residenciais, a fim de restabelecer, em ambiente moderno, escala humana mais próxima da nossa vida doméstica e familiar tradicional. (COSTA apud LEITÃO, 2009, p. 73)

Se por um lado a proposta inicial do GT-Brasília incorporava a noção de *cidade-documento*, o processo de tombamento federal remonta à noção de *cidade-monumento* (Sant'anna, 1995) vinculada a critérios estéticos de preservação. Deste modo, enquanto sítio urbano, o Plano Piloto de Brasília é compreendido como um só monumento, composto por uma coleção de obras de arte moderna, valorizadas especialmente pelo caráter monumental e pela homogeneidade estilística.

A consagração de Brasília como patrimônio cultural da humanidade partiu de interesses políticos em preservar uma obra-monumento, que resultou de um esforço em reafirmar a competência do país de se colocar como uma nação desenvolvida e voltada para o futuro. Ao mesmo tempo, com os atos de proteção local, mundial e nacional (na ordem cronológica em que ocorreram), o grupo articulador do processo (José Aparecido, Carlos Magalhães, Ítalo Campofiorito, Lucio Costa) visava preservar a cidade idealizada por seus criadores e políticos. (RIBEIRO, 2005, p.104)

Com efeito, o tombamento de Brasília sempre esteve vinculado à retórica da afirmação do moderno como “estilo oficial” do país, especialmente a partir da política desenvolvimentista do governo JK. Deste modo, se a implantação do Plano Piloto consagra uma imagem de uma nação forte, moderna e desenvolvida, o reconhecimento de Brasília como patrimônio cultural reforça o discurso político através da *retórica de consagração* da cidade-

monumento, da *retórica estética* tendo a arquitetura moderna brasileira como singular e excepcional e da *retórica da perda*, sobretudo devido às ameaças derivadas da forte especulação imobiliária. Na realidade, a ideia do tombamento de Brasília surge logo após sua inauguração, conforme correspondência do então presidente Juscelino Kubitschek direcionada a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então presidente do SPHAN:

Rodrigo, a única defesa para Brasília está na preservação do seu Plano Piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso⁴⁷ e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar esta possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas. (grifos nossos) (KUBITSCHEK apud RIBEIRO, 2005, p. 105)

A proposta era que o tombamento do Plano Piloto funcionasse como uma espécie de barreira às pressões que já incidiam sobre Brasília desde sua implantação. Além disso, a preservação da cidade modernista funcionaria como uma espécie de garantia para que o projeto fosse concretizado tal como foi concebido por Lucio Costa. Nesta carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, JK demonstrou ainda uma preocupação quanto à “interpretação do patrimônio” tendo em vista a temporalidade do bem e a condição de cidade recém-inaugurada, pois ainda havia setores em vias de construção e/ou em processo de complementação.

De fato, os processos de reconhecimento de Brasília como patrimônio cultural foram conduzidos por diferentes atores e interesses políticos. Entretanto, na prática, resultaram em normativas baseadas nas mesmas definições e diretrizes vinculadas à ideia das *escalas urbanísticas* conceituadas e configuradas em textos e croquis do próprio Lucio Costa como autor da cidade.

Todavia, ainda que o GT Brasília construa a identidade da capital para além do Plano Piloto, prevalece a leitura de uma cidade projetada e acabada. Nos anos oitenta, a decisão de regulamentação da lei Santiago Dantas não deixa dúvidas: a identidade que se quer preservar pela UNESCO é a da cidade como obra de arte concebida a partir das quatro escalas que determinam sua estrutura urbana. (SABOIA; MEDEIROS, 2011, p.5-6)

Ao exaltar o Plano Piloto como *cidade-monumento* e não incorporar os processos de uso e ocupação que já interferiam na dinâmica urbana da cidade, entretanto, o tombamento federal produziu o mesmo efeito do Decreto distrital. De fato, enquanto mecanismos de

⁴⁷ Refere-se provavelmente à Lei Santiago Dantas (Lei Federal nº. 3751 de 13 de abril de 1960).

proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília como patrimônio cultural, as legislações de proteção federal e distrital apresentam fundamentalmente os mesmos parâmetros, pautados na concepção das *escalas* do Plano Piloto. Nesse sentido cabe destacar o posicionamento de Lucio Costa em carta⁴⁸ endereçada a Ítalo Campofiorito:

Para mim, como urbanista da cidade, importa o seguinte:

1º. Respeitar as quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva, ou Monumental; a doméstica, ou Residencial; a de convívio, ou Gregária; e a de lazer, ou Bucólica, através da manutenção dos gabaritos e taxas de ocupação que as definem. (Processo nº. 1305-T-90)

No documento “Brasília revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana”, constante do Anexo I do Decreto nº.10.829/1987 e da Portaria nº.314/1992, Lucio Costa enfatiza a importância da *volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade*, assim descritas pelo autor do Plano Piloto:

A escala monumental comanda o eixo retilíneo – Eixo Monumental – e foi introduzida através da aplicação da “técnica milenar dos terraplenos” (Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios), da disposição disciplinada, porém rica das massas edificadas, das referências verticais do Congresso Nacional e da Torre de Televisão e do canteiro central gramado e livre da ocupação que atravessa a cidade do nascente ao poente.

As superquadras residenciais, intercaladas pelas entrequadras (comércio local, recreio, equipamentos de uso comum), se sucedem, regular e linearmente dispostas ao longo dos 6 km de cada ramo do eixo arqueado – Eixo Rodoviário-Residencial. A escala definida por esta sequência entrosa-se com a escala monumental não apenas pelo gabarito das edificações como pela definição geométrica do território de cada quadra através da arborização densa da faixa verde que a delimita e lhe confere cunho de “pátio interno” urbano.

A escala gregária surge, logicamente, em torno da interseção dos dois eixos, a plataforma rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos, à exceção dos dois Setores de Diversões.

E a intervenção da escala bucólica no ritmo e na harmonia dos espaços urbanos se faz sentir na passagem, sem transição, do ocupado para o não-ocupado – em lugar de muralhas, a cidade se propôs delimitada por áreas livres arborizadas. (COSTA apud LEITÃO, 2009, p. 70-71)

⁴⁸ Carta datada de 01/01/1990 de autoria de Lucio Costa dirigida para Ítalo Campofiorito (Presidente da FNPM); documento constante do Processo nº. 1305-T-90.

O tombamento urbanístico de Brasília, portanto, não impediu a inserção de novas construções na cidade, apenas delimitou parâmetros relacionados à conservação das características de cada setor, enfatizando alguns limites construtivos como, por exemplo, a manutenção do gabarito de seis pavimentos na escala residencial das superquadras do Plano Piloto, bem como a manutenção da ampla permeabilidade visual e livre circulação de pedestres na área dos pilotis residenciais. Assim, a Portaria nº.314/1992 do IPHAN impõe restrições com base em critérios essencialmente urbanísticos de volumetria, uso e gabarito para as construções do Plano Piloto, considerando a preservação das escalas configuradas por Lucio Costa em seu projeto para a capital federal.

Em entrevista, Ítalo Campofiorito explica que concebeu a ideia das escalas visando assegurar a relação existente entre elementos, como numa partitura, conforme transcrevemos:

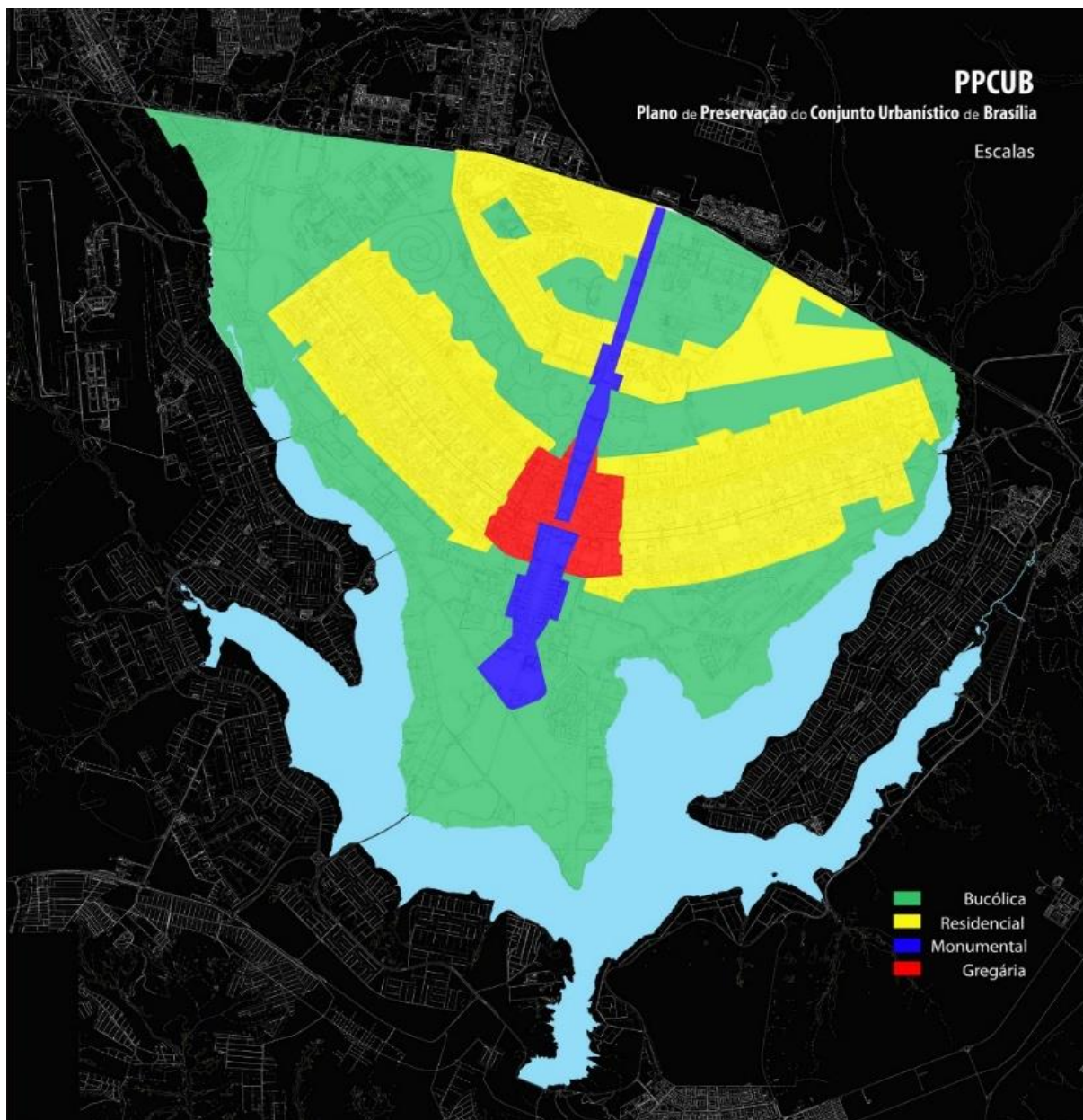
Eu fiquei pensando em música, em partitura, pois se fossemos tomar a 5ª Sinfonia de Beethoven, não estaríamos tombando necessariamente a maneira de tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, teríamos que tomar os movimentos ou os andamentos. O primeiro andamento é um *allegro*, o segundo andamento é um *adagio*...então eu posso tomar a partitura e os andamentos, mas depois cada maestro irá tocar diferente. Não pode começar a tocar a Valsa de Strauss, tem que tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, mas Deus sabe que eles variam muito né? Graças a Deus! Quer dizer que felizmente as coisas não são necessariamente engessáveis. Se você conseguir tomar a relação entre elas...e foi aí que eu cheguei na ideia de escala.(BISPO, 2012, p.)

A cidade seria preservada, portanto, a partir da manutenção das relações urbanísticas entre os setores, tal como foram pensadas no projeto do Plano Piloto, a fim de garantir o desenho original entre as áreas construídas (cheios) e não construídas (vazios). A preocupação é fundamentalmente urbanística visando assegurar a preservação do Plano Piloto enquanto concepção urbana a partir das escalas predominantes⁴⁹.

Além disso, Jucá (2009, p. 245) explica que as escalas “são identificadas nos distintos jogos de cheios e vazios, de volumetrias edilícias, de tratamento vegetal que, estruturando diferentes ambiências, ganham identidade fisionômica e social e potencializam a percepção da cidade-parque como paisagem”. Nesse sentido, cumpre ressaltar que as diferentes escalas são entremeadas entre si, de modo que não são áreas delimitadas por poligonais, pois não correspondem a zonas, embora sejam mapeadas como escalas predominantes.

⁴⁹ Mapa elaborado pelo Grupo de Trabalho de Revisão do Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (PPCUB), cedido por Anna Finger do IPHAN-Sede.

Figura 109 - Mapa de escalas predominantes.



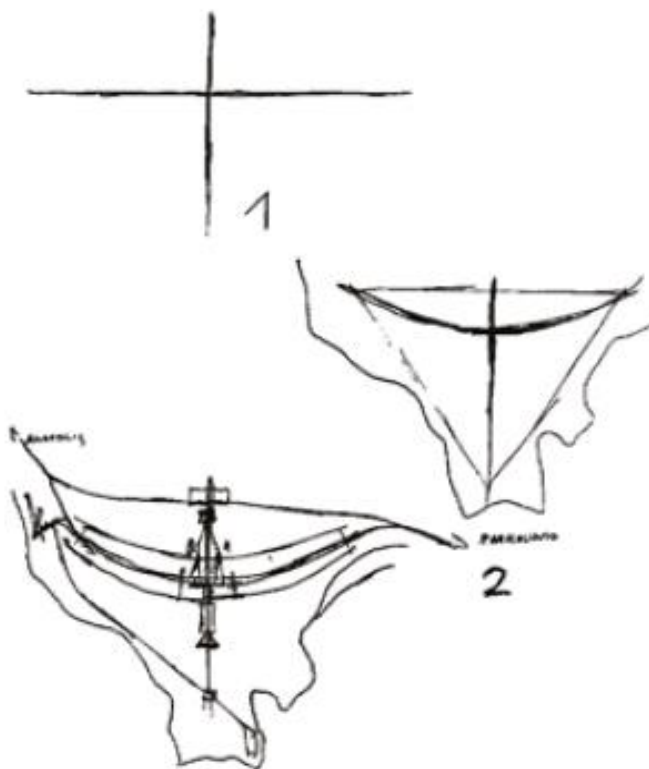
Fonte: IPHAN, 2013.

No entanto, o *caráter urbanístico do tombamento* de Brasília em meio à diversidade de intervenções arquitetônicas, urbanas e paisagísticas gera uma série de dificuldades frente à gestão da área tombada, sobretudo em função da falta de articulação institucional e da insuficiência de ações de educação patrimonial. As intervenções diárias no conjunto construído podem ser observadas em diversas descaracterizações derivadas de relativa incompreensão do conceito de escalas urbanísticas. Além disso, a ausência de um plano diretor para o Distrito Federal e uma lei de uso e do solo mais detalhada contribui para enfatizar algumas lacunas e desarticulação na legislação.

Uma das principais lacunas da legislação patrimonial é o detalhamento insuficiente para o tratamento das áreas da escala bucólica que entremeia as demais escalas do Plano Piloto. A manutenção da escala bucólica, configurada nas áreas verdes, livres e públicas, “contíguas a terrenos atualmente edificados ou institucionalmente previstos para edificação e destinadas à preservação paisagísticas e ao lazer” (Artigo 8º da Portaria nº.314/1992), assegura a leitura da paisagem urbana de Brasília, marcada pela horizontalidade das edificações em meio ao relevo natural que permite contemplar a vista desimpedida da Bacia do Paranoá. Esta permeabilidade visual deriva da concepção do Plano Piloto que levou em consideração os condicionantes geográficos e morfológicos da Bacia do Paranoá e o contorno do Lago Paranoá na composição paisagística da cidade, conforme explica Costa:

1. Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.
2. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. (COSTA, 1957 In: LEITÃO, 2009)

Figura 110 - Croquis 1 e 2 de da concepção de Brasília.



Fonte: Costa, 2014, p. 31.

Embora tenha sido um elemento significativo no processo de concepção e implantação da cidade, o Lago Paranoá não foi incluído na área tombada, o que favoreceu sua ocupação

por apart-hotéis, píeres e deques, bem como um forte processo de especulação imobiliária e privatização das áreas adjacentes à poligonal, reforçado principalmente pelo histórico fundiário de loteamento privado da orla que não levou em consideração o livre acesso público imaginado por Lucio Costa.

Figura 111 – Visão do Eixo Monumental e Lago Paranoá a partir da Torre de TV.

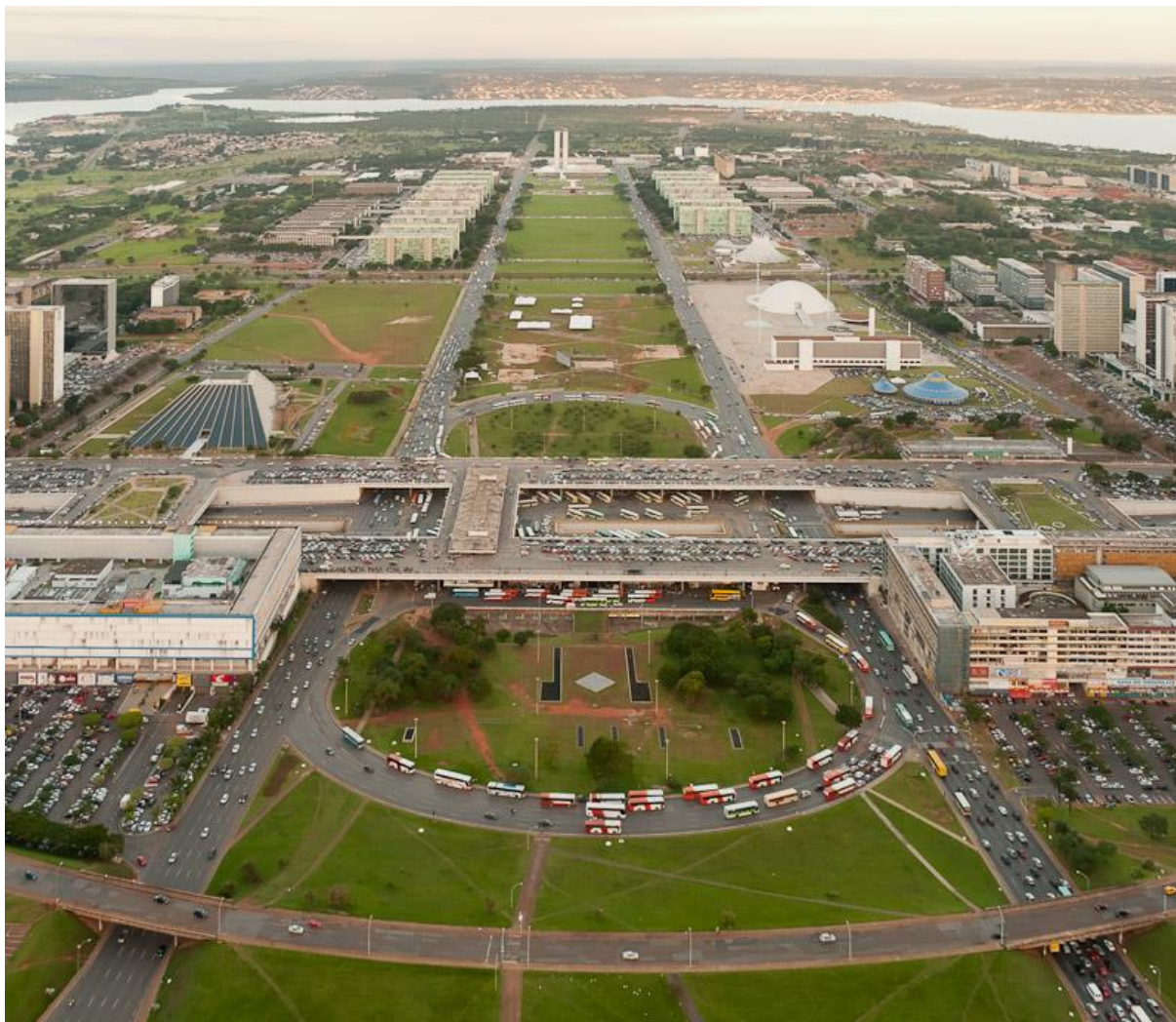
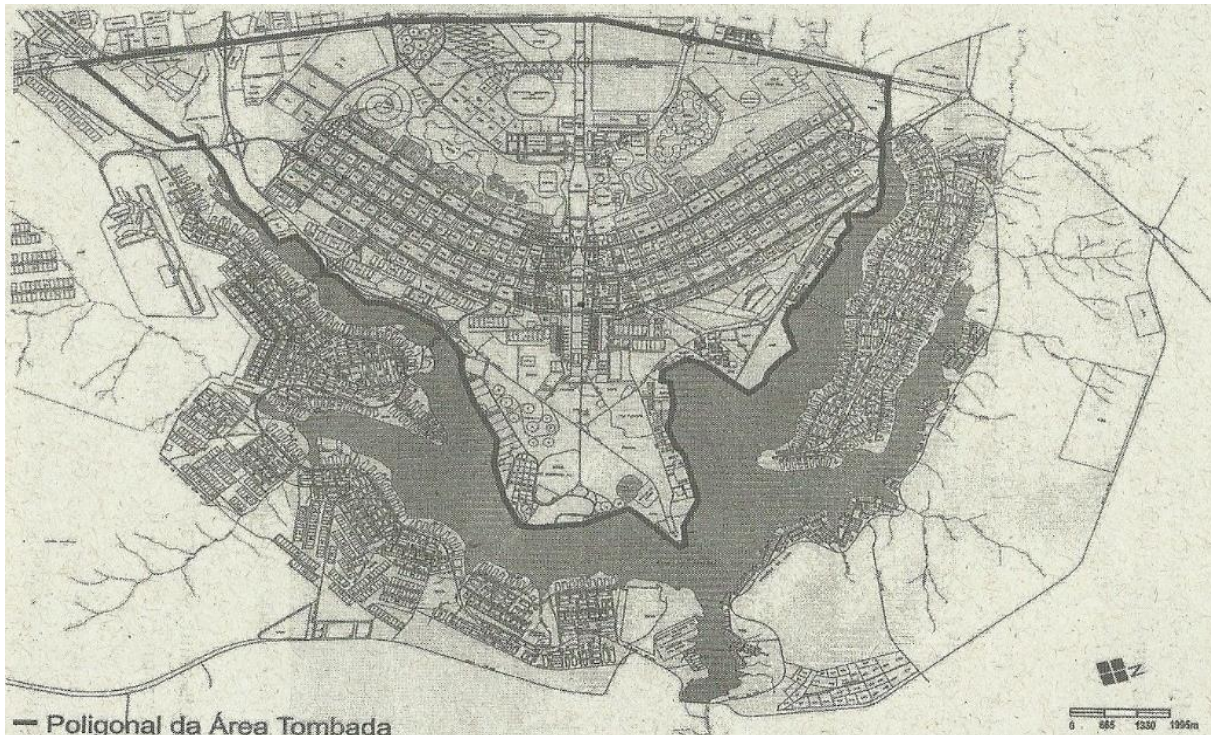


Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

A ampla acessibilidade à orla do Lago Paranoá atualmente encontra-se prejudicada pela ausência de transporte público adequado e pela ação imobiliária, que tem promovido uma ocupação de condomínios de hotéis-residência, principalmente pela iniciativa privada, contrapondo-se ao caráter bucólico idealizado por Lucio Costa. Um exemplo disso é a implantação desses hotéis no setor de hotéis de turismo norte próximo ao Palácio da Alvorada que, na prática, funcionam como residências permanentes. Além disso, a questão da visibilidade do horizonte também tem sido ameaçada por processos de verticalização em áreas adjacentes à linha de cumeada da Bacia do Paranoá, fora dos limites da área tombada.

Figura 112 - Mapa da Poligonal da área tombada de Brasília.



Fonte: RIBEIRO, 2005, p.109.

No caso da escala gregária, configurada nos setores centrais de Brasília, os principais desafios implicam em respostas à excessiva setorização de usos, à baixa qualidade de mobilidade urbana e à definição de cotas máximas de coroamento dos edifícios de cada setor. Nos setores centrais de Brasília cabe destacar que as edificações do “miolo” ou centro são mais altas que as das extremidades, procurando evitar a uniformidade de gabaritos desejada por Lucio Costa sem, entretanto, “ultrapassar a cota máxima de 65 metros” (Artigo 7º da Portaria nº.314/1992).

Figura 113 - Setores centrais com edificações altas (centro) e gabarito uniforme das superquadras (direita).

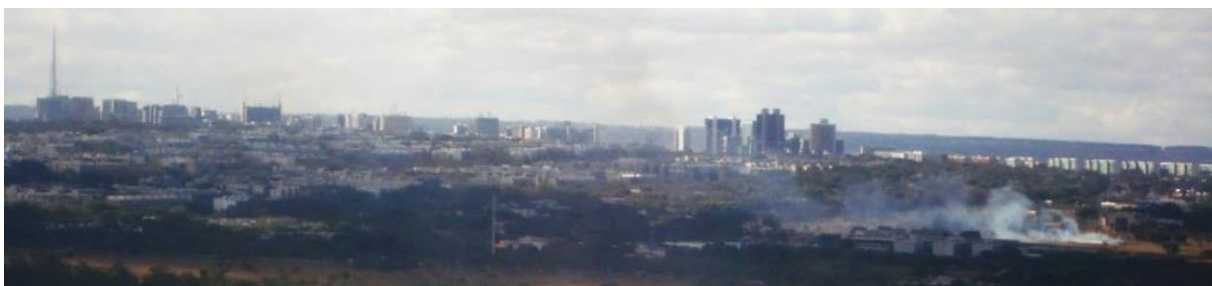


Foto: Da autora, em 2011.

Além dessas questões, pressões para a reprodução do tipo de ocupação dos setores centrais em setores vizinhos tornaram-se importantes em 2011, incluídas no pacote de intervenções da Copa do Mundo para o entorno do Estádio Nacional de Brasília. O antigo estádio, localizado na encruzilhada das escalas monumental, gregária e residencial, cedeu

lugar a um equipamento de grande porte para 70.000 espectadores. Justificado por uma suposta necessidade de aumento dos leitos hoteleiros na cidade para atender ao grande evento, o GDF manifestou intenção de utilizar o espaço destinado à quadra não construída do Setor de Grandes Áreas Norte 901 – cuja altura máxima prevista era cerca de três pavimentos - para a construção de edifícios de uso misto de 46 metros de altura. A celeuma frente à insistência do poder local conduziu a uma forte mobilização por parte da sociedade civil e órgãos como o Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB e o ICOMOS, para o impedimento do projeto que foi desautorizado por parte do IPHAN. Sobre esta questão, Jayme Zettel destaca a urgência da clareza na compreensão das escalas:

Essa conceituação das escalas é fundamental. Eu acho que agora, por exemplo, tem essa polêmica da quadra 901, ou seja, estão tentando forçar a barra, mas acho que não vão conseguir por conta do decreto de preservação. Porque eles vão colocar na 901 possivelmente uma coisa mais baixa, mas não as coisas que eles estão querendo colocar, porque aí você afetaria o tombamento. (BISPO; GIANNECCHINI; PERPETUO, 2013, p.17).

Em relação à manutenção da Escala Monumental, um dos principais desafios é a preservação da relação dos espaços livres com as obras tombadas, sobretudo em atenção à criação e ocupação de setores da administração federal, onde se encontram uma série de instituições públicas situadas em terrenos adjacentes à Esplanada dos Ministérios e Praça dos Três Poderes, tendo em vista a interferência direta na ambiência e visibilidade destes bens. Esta questão precisa ser discutida considerando inclusive a indefinição das poligonais de tombamento das obras de autoria de Oscar Niemeyer – tombadas pelo IPHAN em 2007 através do Processo de Tombamento 1550-T-07. A indefinição dos perímetros tombados das obras de Oscar Niemeyer⁵⁰ que compõem a Escala Monumental e a insuficiência de normas específicas para as áreas de entorno imediato destas obras contribuem para a vulnerabilidade frente às pressões de ocupação nesses espaços livres, sobretudo advindas da expansão da administração pública.

No caso da construção do Anexo I do Palácio do Supremo Tribunal Federal – STF projetado por Oscar Niemeyer, por exemplo, o arquiteto preocupou-se em construir um bloco discreto, de gabarito inferior ao Palácio, com brises esverdeados, apresentando-se quase despercebido em meio à vegetação, sobretudo tendo em vista a proximidade com a Praça dos Três Poderes. Já no Anexo II do STF, também projetado por Oscar Niemeyer já depois do tombamento da cidade, a nova construção destaca-se em gabarito e volume, sendo

⁵⁰ Em 2007, uma série de obras de autoria de Oscar Niemeyer foram tombadas provisoriamente pelo IPHAN através do Processo nº. 1550-T-07.

maior que o próprio Palácio do STF e interferindo na percepção do conjunto monumental da Praça dos Três Poderes.

Figura 114 - Vista do Palácio do STF, Anexo I e Anexo II (da direita para esquerda).



Fonte: Google Street View, ago. 2011.

Das características essenciais das superquadras de Brasília cabe ressaltar o gabarito uniforme e o caráter aberto, livre e público dos pilotis (área térrea das projeções), marcado pela fluidez e permeabilidade espacial entre os pilotis dos blocos residenciais e áreas livres adjacentes. “Em outras cidades o espaço público é resultante do parcelamento dos lotes – é o que restou. Aqui é exatamente ao contrário, o espaço privado é condicionado pela paisagem pública. O público envolve e desenha o privado” (Barreto; Ribas, 2005).

A escala residencial, com a proposta inovadora da superquadra, a serenidade urbana assegurada pelo gabarito uniforme de seis pavimentos, o chão livre e acessível a todos através do uso generalizado dos pilotis e o franco predomínio do verde, trouxe consigo o embrião de uma nova maneira de viver, própria de Brasília e inteiramente diversa das demais cidades brasileiras. (COSTA, 1985-1987 In LEITÃO, 2009, p.71)

Entretanto, mesmo após o tombamento, alterações nos pilotis e coberturas dos blocos residenciais das superquadras foram permitidas por leis do GDF - Lei n.º 2.046/1998 e Lei n.º 2.325/1999 que estabelecem “normas de edificação para aproveitamento da cobertura e dos pilotis dos prédios residenciais edificados no Distrito Federal”.

Figura 115 - Permeabilidade dos pilotis dos blocos residenciais.



Fonte: IPHAN, 2009, p.104.

A lei permite uma ocupação total de até 40% da área de projeção do bloco com acréscimos de áreas privativas no espaço dos pilotis, que é de uso público. Atualmente, as superquadras atravessam um constante processo de ocupação na área livre dos pilotis e coberturas, permitidas legalmente pelo GDF, mas que conflitam com o tombamento.

Em relação ao programa arquitetônico original, de modo geral, a maioria dos blocos sofreu diversas modificações, sobretudo em resposta a novas solicitações dos condomínios, de modo que novos volumes na área de pilotis e coberturas foram construídas para abrigar todo o tipo de demandas: guarita, bicicletário, casa de máquinas, depósitos, salão de festa, hall de espera, sala de reunião, garagens, jardineiras, varandas dentre outros usos que podem ser observados. (GIANNECCHINI, BISPO, PERPÉTUO, 2013, p.18)

Em muitos blocos é possível observar o comprometimento da mobilidade pedonal e da permeabilidade visual entre espaços públicos e pilotis dos blocos com a instalação de barreiras de circulação, tais como grades, jardineiras, cercas vivas, somente permitidas em caso de desníveis.

Figura 116 - Continuidade espacial dos pilotis (SQS 308).



Foto: Eduardo Rossetti. Fonte: ROSSETTI, 2012, p.114.

Do mesmo modo, a arquitetura dos blocos residenciais atravessou forte pressão para alteração de suas características modernistas, com substituição dos materiais e acabamentos das fachadas, absorvidas pela lógica dos modismos contemporâneos dissimulados em projetos de revitalização. Esses tipos de alterações já chamavam a

atenção de Lucio Costa, preocupado com a preservação das características essenciais de Brasília:

Refiro-me aos empreendedores imobiliários interessados em adensar a cidade com o recurso habitual do aumento de gabaritos; e aos arquitetos e urbanistas que, reputando "ultrapassados" os princípios que informaram a concepção da nova capital e a sua intrínseca disciplina arquitetônica, gostariam também de romper o princípio dos gabaritos preestabelecidos, gostariam de jogar com alturas diferentes nas superquadras, aspirando fazer de Brasília uma cidade de feição mais caprichosa, concentrada e dinâmica, ao gosto das experiências agora em voga pelo mundo; - gostariam, em suma, que a cidade não fosse o que é, e sim outra coisa.
(COSTA, 1995, p. 323 – grifos nossos)

Diante do exposto é possível concluir que o conjunto de lacunas apontadas contribui para a ocorrência de deturpações em todas as escalas que interferem na legibilidade dos elementos característicos do Plano Piloto, do ponto de vista do uso dos espaços, da estética da identidade visual moderna da cidade, das formas plásticas e dos aspectos tipológicos. Cabe destacar que a Portaria nº.314/1992 particulariza a preservação de alguns bens arquitetônicos, como por exemplo, o Palácio do Planalto, o Superior Tribunal Federal, o Congresso Nacional, o Palácio da Justiça, Palácio do Itamaraty, os Blocos Ministeriais, a Catedral Metropolitana, a Plataforma Rodoviária do Plano Piloto e o conjunto da Praça dos Três Poderes.

Além de agregar valor cultural aos bens imóveis, o processo de tombamento das obras de Oscar Niemeyer em Brasília apresenta outros desafios de preservação, não mais sobre uma ótica de conjunto, mas numa escala mais particular, pois enfrenta a questão da conservação de cada obra moderna isoladamente. Entretanto, os problemas de conservação aparecem muito diluídos no processo de tombamento, de modo que não são discutidos parâmetros claros quanto aos preceitos de intervenção a serem adotados para a conservação dos objetos arquitetônicos modernos, seja enquanto bens integrantes do conjunto tombado ou como bens tombados isoladamente.

Segundo Peralva (1988), o Dossiê de Candidatura de Brasília para a UNESCO elaborado pelo GT-Brasília apresentou uma proposta de proteção bastante detalhada, considerando não só a cidade resultante do Plano Piloto, mas também vestígios dos usos e ocupações decorrentes do processo de implantação e construção de Brasília, incluindo antigas fazendas, acampamentos e cidades-satélites. Essa abordagem aproxima-se das definições de Augustin Berque (1984, p. 33) de "Paisagem Matriz na medida em que as estruturas e formas da paisagem contribuem para a perpetuação de usos e significações entre as

gerações; Paisagem Marco, na medida em que cada grupo grava em seu espaço os sinais e os símbolos de sua atividade”. Além dos aspectos arquitetônicos e urbanísticos evidenciados no processo de patrimonialização do Plano Piloto de Brasília nas décadas de 1980 e 1990, cabe ponderar que a questão da paisagem de Brasília como patrimônio parece emergir como campo de estudos efetivamente a partir das análises do GT-Brasília.

Após a morte de Lucio Costa, em 1998, cabe notar a preocupação com os aspectos paisagísticos em sítios patrimoniais, sobretudo em atenção aos debates internacionais na virada do século XX ao XXI, dentre os quais destaca-se a Convenção Europeia de Paisagem, assinada em 20/10/2000 em Florença, que no artigo 5º aponta como imprescindível “reconhecer juridicamente a paisagem como uma componente essencial do ambiente humano, uma expressão da diversidade do seu patrimônio comum cultural e natural e base da sua identidade”.

As inquietações em relação à proteção da paisagem encontram eco no Brasil, notadamente, com a chancela da paisagem cultural apresentada pela Portaria nº 127/2009 do IPHAN como novo instrumento de preservação, complementar ao tombamento e ao registro, visando um objetivo específico: o estabelecimento de pactos estratégicos de gestão compartilhada. Na prática, o pacto da chancela da paisagem cultural funciona quase como um plano local ou regional de desenvolvimento, onde o patrimônio cultural é o foco principal. Nessa perspectiva, o termo “paisagem cultural” apresenta-se como categoria de análise, associando aspectos de natureza material e imaterial, para constituir novos discursos de valorização e gestão patrimonial.

Em relação à Brasília, especificamente, a preocupação com as questões da paisagem e da gestão compartilhada do sítio patrimonial apresenta reflexos nas normas de preservação para o conjunto tombado e entorno, respectivamente, na Portaria nº 166/2016 e na Portaria nº 68/2012, ambas elaboradas pelo IPHAN. Ademais, cabe ponderar os avanços e desafios do Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (PPCUB) definido no Plano Diretor do Distrito Federal (PDOT - Lei Complementar 803/2009) como “instrumento de planejamento e gestão do Conjunto Urbano Tombado” devendo considerar “a legislação federal e do distrito competente, observando a especificidade do sítio urbano e a singularidade de sua concepção urbanística e sua expressão arquitetônica”.

Do projeto à implantação, Brasília modificou não só o sítio natural, mas o modo de viver em sociedades urbanas e se constitui como produto do agenciamento do homem sobre a natureza, além de exemplar do urbanismo moderno. Vale destacar Brasília enquanto paisagem concebida a partir do meio natural. A cidade transformou o espaço natural através

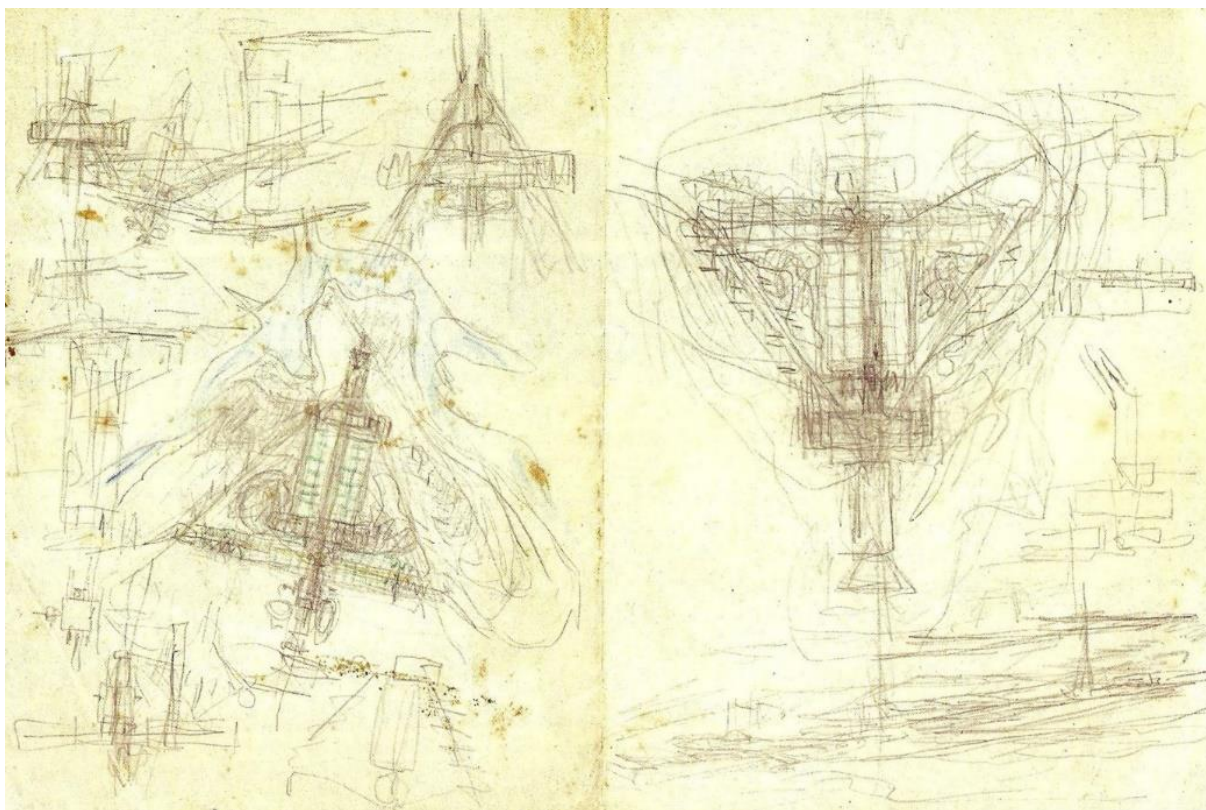
de movimentações de relevo, de modo a formar uma série de taludes e novas silhuetas no ambiente para que fosse hasteada.

Do mesmo modo, vale ressaltar Brasília como paisagem vivida, composta pelo meio natural em que o homem imprimiu as marcas de suas ações e formas de expressão diversificadas, sobretudo quanto aos usos, apropriações e dinâmica urbana, relacionados à sua configuração morfológica e histórica. Diante dos atuais desafios e potencialidades de preservação, portanto, esta pesquisa se insere no conjunto de debates acadêmicos e técnicos sobre os atributos paisagísticos de Brasília à luz da contemporaneidade do conceito de paisagem.

3.4. Brasília como metáfora e síntese: inventar com raiz

Brasília começou a ser rascunhada em 1956, a bordo do Navio Rio Jachal, durante o retorno de Lucio Costa ao Brasil de uma viagem aos Estados Unidos. O risco de Brasília nasceu no mar, mas a capital configura-se como uma cidade do sertão, inscrustada no interior do país, onde procurou adequar-se aos condicionantes geográficos típicos do Planalto Central, tal como uma flor do cerrado.

Figura 117 - Primeiros estudos para o Plano Piloto de Brasília, feitos em 1956, a bordo do Navio Rio Jachal.



Casa de Lucio Costa, (fotografado por Vicente de Mello) Fonte: BRAGA; KON; WISNIK, 2010, p. 220.

Entre mares e sertões, o traçado da cidade-parque moderna concebida por Lucio Costa evocou a história de urbanização do território brasileiro. A cidade de Brasília foi atrelada de forma cordial ao sítio natural, em atenção aos condicionantes do relevo e da hidrografia, tal como o urbanismo português operou nas diferentes cidades setecentistas mineiras que foram tombadas pelo IPHAN em 1938 e onde o modernismo foi hasteado – especialmente em Diamantina.

Figura 118 - Vista do centro de Diamantina e Serra dos Cristais a partir do Hotel Tejuco, projetado por Niemeyer.



Foto: Da autora, em maio 2022.

Ao revisitar lugares, pessoas, histórias e passagens marcantes da sua trajetória, a partir de memórias e registros de uma vivência, Lucio Costa apontou Diamantina como um dos ingredientes para conceber Brasília. Nesta cidade do interior mineiro, o homem do patrimônio compreendeu que era necessário olhar para frente, mas sem esquecer de olhar para trás, ou seja, pensar o futuro sem ignorar o passado.

Lucio Costa, ao longo de sua vida, procede a uma investigação minuciosa dessa “linha evolutiva da arquitetura” feita no Brasil e em Portugal, compreendendo, como já dissemos, as produções da Colônia e da Metrópole não numa relação de modelo e cópia, mas constatando a autenticidade de ambas. (WISNIK, 2007, p.180)

A tentativa de vincular elementos da arquitetura tradicional e as inovações do ideário moderno compareceu no plano de Lucio Costa para o concurso da vila operária de Monlevade, em Minas Gerais.

(...) mais do que a reprodução de tipologias, formas arquitetônicas ou sugestões de uso, foi esta a lição que o Lucio Costa de Vila Monlevade retirou de Le Corbusier: a certeza de que a técnica moderna significava, acima de tudo, a abertura de um universo repleto de novas possibilidades. (Leonídio, 2007, p. 131).

Na proposta para Monlevade cabe destacar a preocupação de Lucio Costa com os aspectos paisagísticos que seriam definidos por um “plano completo que não se limitasse às ruas e praças, mas incluísse nos seus cuidados os próprios jardins das casas, contribuindo assim para a harmonia do conjunto” (Costa, 1955. p. 99). Para Leonídio (2007, p.132), Monlevade foi “o ensaio de um caminho, o primeiro experimento em um novo universo de possibilidades, a primeira tentativa real de fazer conviver o moderno e o arcaico, a técnica

mais moderna e o fazer mais primitivo, o pilotis de concreto armado e a parede de pau-a-pique”.

O projeto de Monlevade foi elaborado em 1934, ou seja, exatamente dez anos após a visita de Lucio Costa para Diamantina e, notadamente, faz referência às experiências de sua viagem às cidades mineiras e as heranças luso-brasileiras, sobretudo ao citar elementos ou características tradicionais, revisitados e adaptados ao ideário moderno.

As *ruas* pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição despretenciosa peculiar às *estradas* – fazendo-se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de grama, para se evitarem as trincas futuras: atualização das velhas *capistranas*. (COSTA, 1955. p. 99 – grifos originais do próprio autor).

Na prática, a solução de tratamento dos caminhos defendida por Costa em Monlevade seria concretizada nas superquadras em Brasília. Já em áreas mais nobres, optou pelo emprego de pedras portuguesas, tradicionalmente presente em calçadas e praças brasileiras.

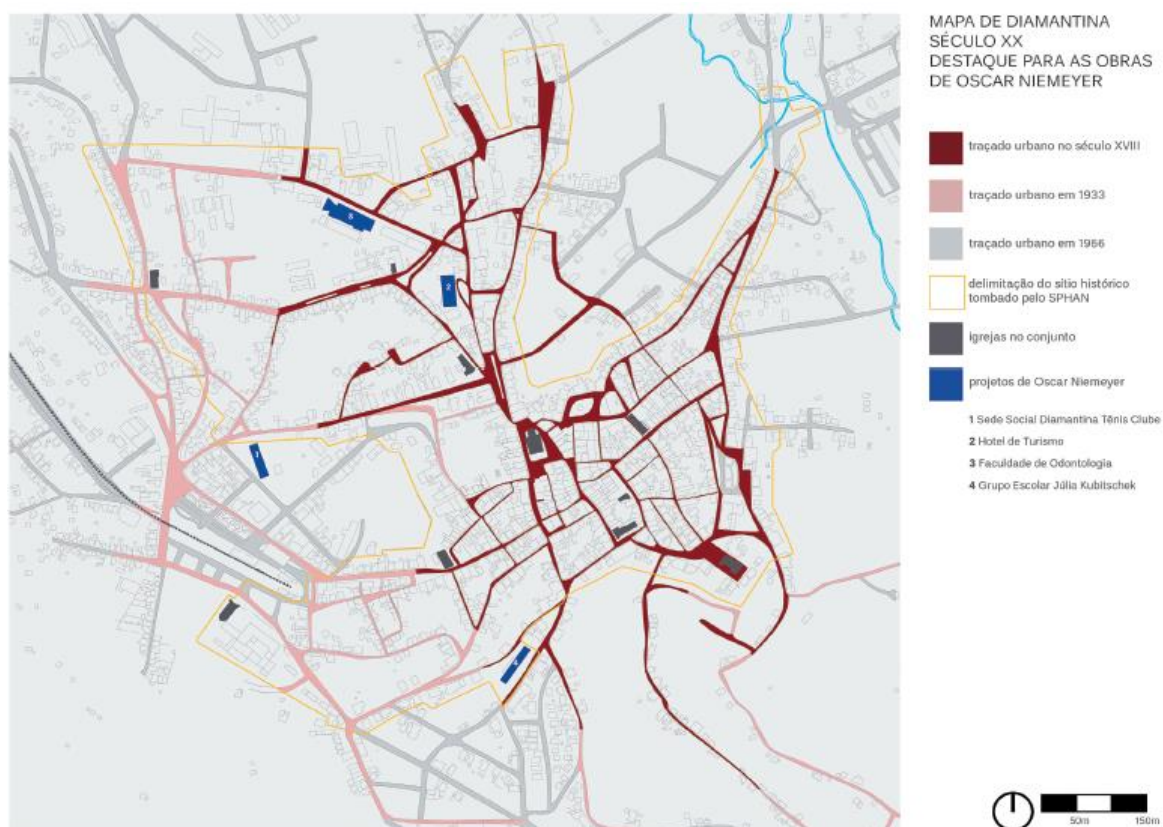
Figura 119 – Pedras portuguesas sendo instaladas por candangos na Praça dos Três Poderes.



Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.209

Com efeito, a convivência harmoniosa entre arquitetura tradicional e moderna compareceu em Diamantina como *locus* experimental do modernismo brasileiro, incluindo um número expressivo de obras de Oscar Niemeyer que foram construídos no núcleo tombado e na área de entorno da cidade.

Figura 120 - Mapa de Diamantina com destaque para as obras de Niemeyer.



Fonte: Regiani, 2019, p.110.

No adendo redigido em 1991 em “Razões da nova arquitetura”, publicado originalmente em 1934, Costa (1995, p.116) defendeu que: “Ser moderno é - conhecendo a fundo o passado - ser atual e prospectivo”. Na prática, no centro histórico de Diamantina encontramos a inserção de edifícios modernos com janelas em fita e pilotis junto ao casario setecentista como, por exemplo, a sede do atual Núcleo de Estudos Turísticos da UFVJM.

Figura 121 - Inserção do atual Núcleo de Estudos Turísticos da UFVJM no conjunto tombado de Diamantina.



Foto: Da autora, em julho 2017.

As possibilidades da técnica moderna aliadas à experiência do passado colonial, tal como narradas pelo próprio Lucio Costa, se deram na revelação a partir da viagem à Diamantina e do contato com a obra de Le Corbusier. O resultado da mistura entre tradição e modernidade se apresentou nas obras intelectuais e projetivas de Lucio Costa como um caminho novo, simples e experimental, mas não como imitação.

Figura 122 – Convivência entre exemplares da arquitetura tradicional e moderna em Diamantina.



Foto: Da autora, em maio 2022.

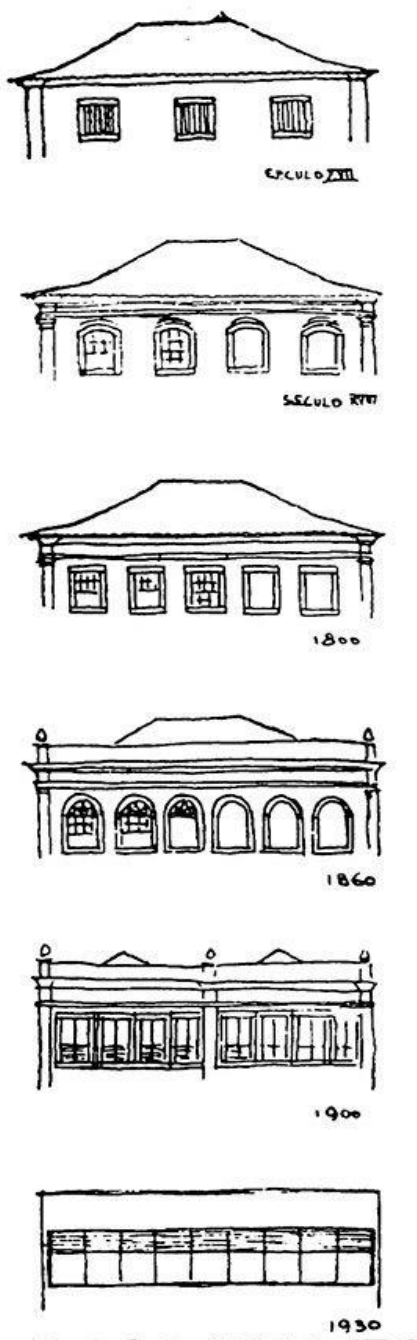
No artigo “Documentação Necessária” de 1938 Lucio Costa atentou para a relação dos vãos com a parede e examinou o ritmo das aberturas ou vazios nas fachadas ao longo dos séculos XVI ao XX. Ao examinar a proporção entre cheios e vazios na composição das fachadas, apontou “a tendência para abrir sempre e cada vez mais” (Costa, 1995, 460).

Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende porquê; à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, cheios e vazios se equilibravam e no começo do século XIX, predominavam francamente os vãos; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois de 1900, se apresenta

praticamente toda aberta tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. (COSTA, 1955. p. 460).

De fato, em “Documentação Necessária”, Costa sintetizou sua argumentação em defesa dos vínculos entre a arquitetura luso-brasileira e as novas possibilidades técnico-construtivas do movimento moderno que se apresentaram de forma experimental e como um caminho evolutivo entre a arquitetura tradicional e moderna.

Figura 123 - Esquema evolutivo defendido por Costa.



Fonte: COSTA, 1995, 461.

Em Brasília, a questão da habitabilidade ganhou destaque como um grande problema a ser enfrentado pelo modernismo, com uma solução original proposta por Lucio Costa através dos arranjos das superquadras e entrequadras. A habitação é a célula urbana fundamental e é a partir da lógica habitacional que a malha estrutural da cidade se organiza, portanto, há um destaque para as atividades cotidianas ou habituais relacionadas ao morar – um dos verbos presentes nos quatro princípios do urbanismo moderno do CIAM.

O traçado da capital é resultante do contorno habitacional das superquadras encadeadas e agrupadas de quatro em quatro, em unidades de vizinhança. Cada uma delas agrupa um conjunto de atividades de socialização em vizinhança, imaginadas e pré-estabelecidas por Lucio Costa de modo a garantir que boa parte dos serviços básicos fossem acessados a pé pelos moradores dos blocos residenciais. No eixo norte-sul, portanto, a configuração do caminho-tronco se organiza a partir das células habitacionais como enfoque.

A unidade e a singularidade a cada superquadra é conferida a partir do livre arranjo das edificações residenciais de mesma tipologia em meio às massas vegetativas que compõem o cinturão arborizado. A busca por um modelo habitacional igualitário para todos os moradores comparece em Brasília ao se estabelecer um padrão volumétrico para os blocos residenciais, num formato de prisma retangular, com pilotis aberto à circulação pública no térreo e com gabarito limitado em seis pavimentos.

Figura 124 – Arranjos edifícios das superquadras, delimitadas pelo cinturão arborizado.



Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

As unidades habitacionais apresentam um padrão volumétrico com gabarito delimitado, sendo agrupadas em quarteirões em Diamantina e em superquadras em Brasília. O agrupamento em pequenos bairros ou unidades de vizinhança observa a lógica da socialização urbana ou da vizinhança, como nas cidades luso-brasileiras do interior mineiro. A configuração em renque das edificações residenciais remete à distribuição do casario colonial, pois obedece a mesma lógica das cidades setecentistas mineiras em que o monumento religioso ou institucional é realçado ao longo de pontos notáveis do sítio natural.

Já no eixo leste-oeste, Lucio Costa organizou um caminho monumental, em que concentrou e arranjou os principais monumentos cívicos ao longo de um eixo situado no esporão central do sítio natural. Ao longo do eixo monumental, da cota mais alta do sítio em direção ao ponto mais baixo no Lago Paranoá, Lucio Costa distribuiu os principais edifícios e ressaltou visualmente os pontos notáveis do conjunto.

No eixo monumental implantou a maior parte dos monumentos projetados por Niemeyer e, hierarquicamente, aproximou os setores de serviços institucionais, culturais e comerciais que compõe as áreas gregárias, junto ao *core* do Plano Piloto. Em cota inferior ao esporão central, as asas norte e sul se assentam como se pousassem suavemente para não perturbar a hierarquia do eixo monumental.

Figura 125- Escalonamento topográfico sutil, do eixão ao Lago.



Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

Do pensamento urbanístico português presente em Diamantina é possível observar que os marcos edificados estabelecem uma relação de hierarquia com o casario, com os monumentos situados nas extremidades dos quarteirões. Assim, a relevância simbólica dos marcos edilícios se destaca enquanto corpo volumétrico dentro das quadras. A exceção é a Igreja do Rosário que se apresenta em quadra destacada, com largo e cruzeiro. Os espaços livres e públicos que conformam o entorno imediato dos monumentos edificados assumem grande importância no urbanismo português adotado nas cidades setecentistas mineiras, seja em função do papel estruturador do traçado urbano, seja em função dos usos e atividades cotidianas exercidos nos adros, largos, praças e parques.

Na Praça Tiradentes em Ouro Preto, por exemplo, o binômio conformado entre marcos edificados e espaço público adjacente configura-se visualmente como ponto notável que ordena, orienta e condiciona os percursos dos transeuntes no centro histórico da cidade setecentista mineira. A mesma configuração espacial pode ser encontrada em Diamantina no Largo da Igreja do Rosário, com o cruzeiro e o chafariz, e ainda na Praça JK para onde confluem o conjunto das ruas Macau de Baixo, Macau do Meio e Macau de Cima. Em ambas cidades, a praça central apresenta-se como elemento estruturador do desenho urbano e das relações sociais estabelecidas no cotidiano dos moradores.

Figura 126 - Casario na Rua do Macau. Ao fundo, as entradas das ruas do Macau de Cima, do Meio e de Baixo.



Fotografia: s/d. (década de 1910). Fonte: Queiroz, 2010, p.11.

Já em Brasília, a Praça dos Três Poderes apresenta-se como ápice do percurso cívico, embora situada na cota mais baixa do eixo monumental, rumo ao descortínio visual do bosque e do Lago Paranoá.

Figura 127 - Descortínio visual do bosque e Lago Paranoá a partir da Praça dos Três Poderes.



Foto: Silvio Cavalcanti (Década de 1980). Fonte: ArPDF.

A implantação da praça central em relação ao Lago Paranoá é explicada por Lucio Costa em depoimento constante no documentário “Brasília: projeto capital” de 2010, dirigido por Frederico Schmidt:

Normalmente, o centro de uma capital ou de uma cidade se desenvolve em torno daquele núcleo principal e a praça principal está no centro da cidade. Me pareceu interessante fazer o inverso, fazer essa praça principal na cabeceira, como um convite ou um primeiro passo em direção ao Lago e à paisagem. O congresso comanda, tem mais raízes e como os poderes são três, imaginei que um triângulo equilátero seria a forma geométrica apropriada para colocar esses três poderes. (Depoimento de Lucio Costa in: BRASÍLIA, 2010)

Lucio Costa projeta a Praça dos Três Poderes no patamar mais baixo, abaixo da Esplanada dos Ministérios que é um aterro, de modo a inverter a lógica tradicional de outras capitais, em que a praça monumental é locada nas cotas mais altas do sítio, pois ali se concentram as instituições mais poderosas e dali domina-se o território, visualmente e hierarquicamente.

Figura 128 – Notar a modelagem do terreno natural para a implantação da Praça dos Três Poderes.



Foto: Mário Fontenelle. Acervo ArPDF. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.201.

A configuração triangular da Praça dos Três Poderes encontra correspondência no traçado de Diamantina, tendo a Matriz como vértice. Segundo Barros Filho (2018, p.34): “As ruas Direita, do Contrato, da Quitanda e do Carmo configurariam o centro triangular da povoação, com vértice na Antiga Igreja da Sé (demolida em 1932) articulada à sede do poder representada pela Casa da Intendência”.

A estrutura tripartida também é encontrada na Praça JK em Diamantina, localizada na confluência das ruas Macau de baixo, do meio e de cima, e onde se concentram as relações de sociabilidade, como praça principal do conjunto, e de onde a Serra dos Cristais é amplamente descortinada.

Figura 129 - Panorâmica da Praça JK.



Foto: Da autora, em abril 2022.

A perspectiva de mirante da Plataforma Rodoviária em Brasília e da Estação Ferroviária em Diamantina oferecem um descortínio do horizonte e dos principais monumentos que comparecem como âncoras paisagísticas de orientação.

Figura 130 – Duas âncoras paisagísticas: Torre de Tv e Congresso Nacional.



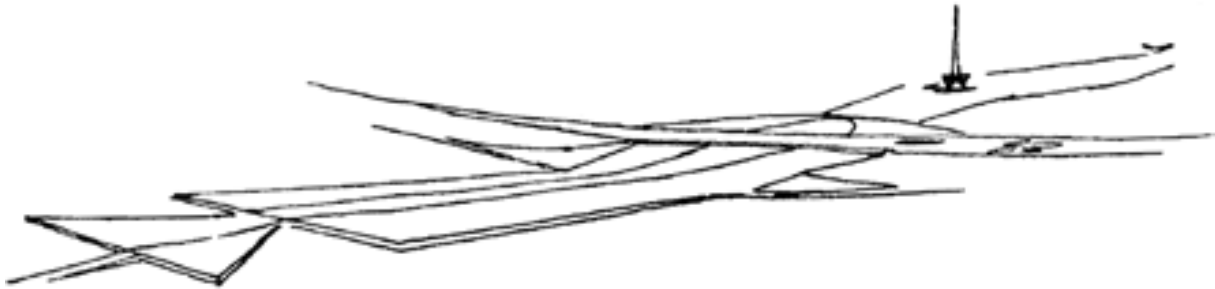
Foto: Fotógrafo não identificado. Acervo ArPDF. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.225

Em Diamantina e em Brasília há um destaque para o ponto de chegada, para a praça principal e para o descortínio do horizonte. Na cidade mineira, Lucio Costa desembarca no ponto mais alto do sítio, na antiga Estação Ferroviária, e segue descendo a ladeira em direção ao platô da Matriz e do centro histórico, onde se situam os principais monumentos. Já em Brasília, a chegada se dá na Rodoviária e ao longo do eixo monumental avistam-se os principais edifícios notáveis, em um percurso em descida, ao longo de escalonamentos e diferentes platôs, da rodoviária até a praça central ou dos três poderes.

Ao percorrer o eixo da ladeira da Rua São Francisco em Diamantina, onde JK morou, em direção ao clímax na praça da antiga Matriz é marcante a presença da Serra dos Cristais que emoldura o conjunto tombado, sobretudo na Praça JK de onde é possível descortinar

uma visão panorâmica. Já em Brasília, a praça dos três poderes é pontuada como clímax do eixo monumental, em direção ao Lago Paranoá e a visão da silhueta da bacia hidrográfica homônima. Em suma, o percurso percorrido e experimentado por Lucio Costa em Diamantina encontra-se redesenhado e referenciado na capital. Da estação à praça principal, o urbanista refaz os percursos de Diamantina em Brasília, de modo a conectar dois sítios tão diferentes, através das suas experiências de paisagem.

Figura 131 - Esquema do escalonamento do eixo monumental, da Torre de TV ao Lago Paranoá.



Desenho de Lucio Costa apresentado no Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa, 1995, p.288.

Ao comparar os projetos elaborados para o concurso de Brasília é interessante notar como a solução técnica adotada por Lucio Costa dialogou com os preceitos do urbanismo português e destacou as qualidades do sítio natural: locação do eixo monumental no esporão central da bacia hidrográfica e disposição do eixo residencial na direção norte-sul, configurando as asas ligeiramente arqueadas, de modo a se adaptar às curvas de nível. A visão ampla do sítio “até onde a vista alcança” remete à figura de adros e alpendres de onde o observador aprecia a paisagem, tal como registra o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto nos versos de “Uma mineira em Brasília”:

“Uma mineira em Brasília”

Aqui, as horizontais descampinadas
 farão o que os alpendres sem ânsia,
 dissolvendo no homem o agarrotamento
 que trouxe consigo de cidades cãibra.
 Mas ela já veio com o lhano que virá
 ao homem daqui, hoje ainda crispado:
 em seu estar-se tão fluente, de Minas,
 onde os alpendres diluentes, de lago.

*

No cimento de Brasília se resguarda
 maneiras de casa antiga de fazenda,

de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casarons de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.
(MELO NETO, 1966, p. 36-7)

Ao apontar Diamantina como um dos ingredientes de concepção para Brasília, Lucio Costa reafirma os critérios de ordenamento estético presentes na lógica histórica de ocupação e de usos das cidades luso-brasileiras que refletem uma preocupação clara, com destaque para os elementos edificados e pontos notáveis do sítio natural para configurar um caráter monumental que é claramente hierárquico em meio a escala singela do casario. Essa escala em Diamantina é observada no padrão de volumetria ligado ao desenho das quadras, pois os quarteirões são delimitados por uma tipologia homogênea quanto à volumetria edilícia.

Nas cidades mineiras antigas, também a receita básica de moradia era uma só: casas geminadas, mesmo tipo de telhado, de janelas, de portas – as variações decorriam da topografia, de sutilezas de proporção, dos detalhes de acabamento, da cor das esquadrias, mas tudo claramente limitado pelo padrão comum da receita única. Talvez seja este o parentesco entre dois resultados urbanos tão diferentes (COSTA 1995, p.327)

O desenho do traçado urbano de Diamantina é resultante do ordenamento das quadras, assim como em Brasília, com as superquadras estruturadas lado a lado, agrupadas de quatro em quatro em unidades de vizinhança que funcionam como discos estruturais de uma coluna vertebral que se organiza no eixo residencial e conforma os caminhos da circulação cotidiana na capital, seja no sentido da asa norte, seja no sentido da asa sul. Em Brasília, o traçado urbano converge para uma implantação predominantemente plana, organizado a partir da topografia e de modo a viabilizar, no sentido longitudinal, a distribuição dos sistemas de saneamento, de circulação veicular, de energia elétrica e demais infraestruturais da capital, a fim de atender os moradores dispostos ao longo desse eixo, entre as asas norte e sul.

É interessante notar também como o acesso ao interior das quatro superquadras que conformam uma unidade de vizinhança demonstram uma clareza e necessidade de controle de quem acessa aquela unidade ou aquele conjunto de unidades habitacionais. Essa restrição de circulação viária pode ser também referenciada na lógica de controle português, presente nas cidades setecentistas mineiras, sobretudo em Diamantina onde todo o

conjunto de entradas e saídas da cidade era controlado de uma forma muito rígida pela coroa, para não deixar escapar a produção de diamantes encontrados nas lavras de extração naquele território. Numa perspectiva terrestre, o Distrito Diamantino apresentava uma lógica de restrição de acesso e circulação em função do controle fiscal português.

Numa perspectiva aérea, Diamantina apresenta-se como uma cidade aberta ao céu, com grande presença do horizonte e larga amplitude visual, sobretudo a partir dos pontos mais altos do sítio urbano, de onde se descortina uma visão panorâmica de mais de 180° da Serra dos Cristais. Como em um alpendre, a abertura do olhar em direção ao horizonte celeste é marcante em uma cidade circunscrita pela silhueta natural, onde é possível descortinar grandes panoramas. Nesse ponto, cabe lembrar dos versos de “Mesma mineira em Brasília” de autoria do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto:

“Mesma mineira em Brasília”

No cimento duro, de aço e de cimento,
Brasília, enxertou-se, e guarda vivo,
esse poroso quase carnal da alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no corpo o receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

*

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de tempo atravancado e sem quandos.
Mas ela já veio com a calma que virá
ao homem daqui, hoje ainda apurado:
em seu tempo amplo de tempo, de Minas,
onde os alpendres espaçosos, de largo.

(MELO NETO, 1999, p. 347-348)

Em pequenas cidades do interior há uma lógica de organização ao redor das praças como grandes locais de sociabilização urbana e uma concentração de escolas, igrejas, clubes e comércios ao longo da rua principal, de onde geralmente se avistam os principais marcos

edificados que representam o poder local. Geralmente, essas edificações institucionais ou religiosas ganham destaque visual dentro do conjunto edilício e ao longo da implantação urbana, conforme os princípios do urbanismo português.

Em Brasília, Lucio Costa parece dialogar com a lógica de distribuição morfológica e tipológica que é tipicamente luso-brasileira e interiorana, de modo a estabelecer uma hierarquia volumétrica entre os principais marcos edilícios situados no eixo monumental e a massa dos edifícios residenciais nas superquadras, concentrada em gabarito inferior. Assim, organiza a fisionomia da cidade a partir de princípios estéticos, estabelecendo uma harmonia, proporção e hierarquia volumétrica na perspectiva aérea.

Figura 132 – Hierarquia no jogo volumétrico entre edificações do eixo residencial e monumental.



Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

A matriz do traçado urbano de Brasília está no cruzamento dos dois eixos – monumental e residencial – de modo a interligar antigos caminhos do processo de ocupação do centro-oeste, conforme ressalta a pesquisa de Barbo (2015), pois reforça as antigas trilhas de colonização do interior. Em Brasília, concebida por Lucio Costa como “maquisard do urbanismo”, a solução em cruz apresenta-se como “um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”, conforme registrado no Relatório do Plano Piloto (1995, p. 283).

A cidade de Diamantina deriva do cruzamento de dois grandes eixos e situa-se no centro dos quatro arraiais primitivos da cidade. Não se organiza, portanto, numa lógica linear, ligada a um caminho tronco, tal como nas demais cidades setecentistas mineiras tombadas em 1938, enquanto cidades incrustadas em vale, geograficamente. Diamantina, diferente de todas as outras, não é uma cidade de vale e se encontra espreada a partir de uma escarpa central, assim como Brasília que foi locada num espigão central, situado no meio da bacia hidrográfica do Paranoá.

Figura 133 - Visão aérea do sítio natural de Brasília com o espigão central e o futuro Lago, no meio da bacia hidrográfica do Paranoá.



Fonte: Arquivo Noronha Santos.

É interessante observar como o contorno dos arredores do plano piloto, configurado na silhueta da bacia hidrográfica do Paranoá, apresenta uma topografia mais acidentada que se configura como uma espécie de limite natural, uma espécie de fortificação das antigas cidades medievais, de modo a proteger a cidade e delimitar a extensão da cidade. Conforme observa a análise do júri do concurso, de todos os projetos elaborados para Brasília somente o Plano Piloto de Lucio Costa tira partido desse elemento e ressalta a leitura da silhueta natural dos limites da bacia hidrográfica do Paranoá.

Brasília reflete os preceitos do urbanismo português adotados nas cidades setecentistas mineiras, em que o traçado urbano desenvolve-se de maneira cordial ao ambiente natural, sobretudo em relação às configurações topográficas e aos caminhos dos cursos d'água. Partindo dos condicionantes naturais, topográficos e hidrográficos, o desenho das cidades portuguesas amarra-se ao sítio natural e estrutura-se a partir de um eixo ou caminho-tronco que concentram os marcos notáveis e caracterizam o *facies urbano* ou a fisionomia identitária da cidade.

Figura 134 – Fisionomia da cidade em construção, vista do Lago.



Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.275.

Figura 135 – Fisionomia de Brasília vista do Lago Paranoá.



Fonte: BRAGA; KON; WISNIK, 2010, p. 228.

Já no plano terrestre, as superquadras são organizadas a partir de unidades habitacionais, onde os principais serviços estariam acessíveis e disponíveis aos pedestres, moradores ou visitantes, ao transitar a pé pelas superquadras.

O chão é público – os moradores pertencem à quadra, mas a quadra não lhes pertence – e é esta a grande diferença entre superquadra e condomínio. Não há cercas, nem guardas, e no entanto a liberdade de ir e vir não constrange nem inibe o morador de usufruir de seu território, e a visibilidade contínua assegurada pelos pilotis contribui para a segurança. É curioso como foi possível, com ingredientes tão outros, criar uma atmosfera de bem estar, um “à vontade”, uma serenidade sem isolamento tão próximos do Brasil de sempre. (COSTA 1995, p.326-327)

No eixo monumental limita a verticalidade e a densidade construtiva e limita a verticalidade das edificações. Já no eixo residencial, procura escalonar as edificações das superquadras, de modo proporcional, e limita o gabarito em seis andares sob pilotis. Cabe lembrar que Lucio Costa morou uma boa parte da sua vida no Rio de Janeiro, no final da Avenida Atlântica, conforme registra em entrevista:

Com exceção desse prédio onde moro, o primeiro edifício em pilotis do Rio, projetado por Paulo Camargo, a aplicação de pilotis em edifícios de apartamentos em grande escala aconteceu justamente no Parque Guinle. Depois, pelas próprias circunstâncias da urbanização do Rio, com ruas estreitas como em Copacabana, deixar o térreo livre, apenas com a portaria, criava um certo desafio urbano. (COSTA, 1991, p.51).

Lucio Costa trasladou as mesmas configurações edilícias do prédio em que morou no Rio de Janeiro para os blocos residenciais nas superquadras em Brasília: gabarito limitado em seis andares, sob pilotis. Ao adotar tal solução edilícia demonstra atenção às demandas sociais entre vizinhos e familiares, pois permite que os pais consigam ter controle visual e sonoro das crianças enquanto estão brincando no térreo dos pilotis ou nos parques infantis dispostos nos arredores.

No eixo residencial, configurado nas asas norte e sul, as escalas das habitações limitam-se ao controle volumétrico das edificações, distribuídas sempre em pilotis mais seis andares. Já no eixo monumental, as escalas das edificações destaca-se, tanto na verticalidade quanto na singularidade das soluções arquitetônicas, contando com os desenhos dos projetos de maior tenacidade técnica de Niemeyer que explora a leveza, a singeleza, a brancura, a pureza dos volumes e a plasticidade formal do concreto armado, com maestria estética e estrutural, com a participação do engenheiro calculista Joaquim Cardozo. Além disso, cabe

lembrar a participação do paisagista Roberto Burle Marx no projeto do Parque da cidade e dos jardins da porção oeste do eixo monumental, junto à feira da Torre de TV.

Figura 136 – Construção dos jardins da Torre de TV de autoria de Burle Marx.



Foto: João Gabriel Gondim de Lima. Acervo Arquivo Gabriel Gondim. Fonte: KIM; WESELY, 2010, p.132.

Figura 137 - Jardins de Burle Marx na porção oeste do eixo monumental, junto à feira da Torre de TV.

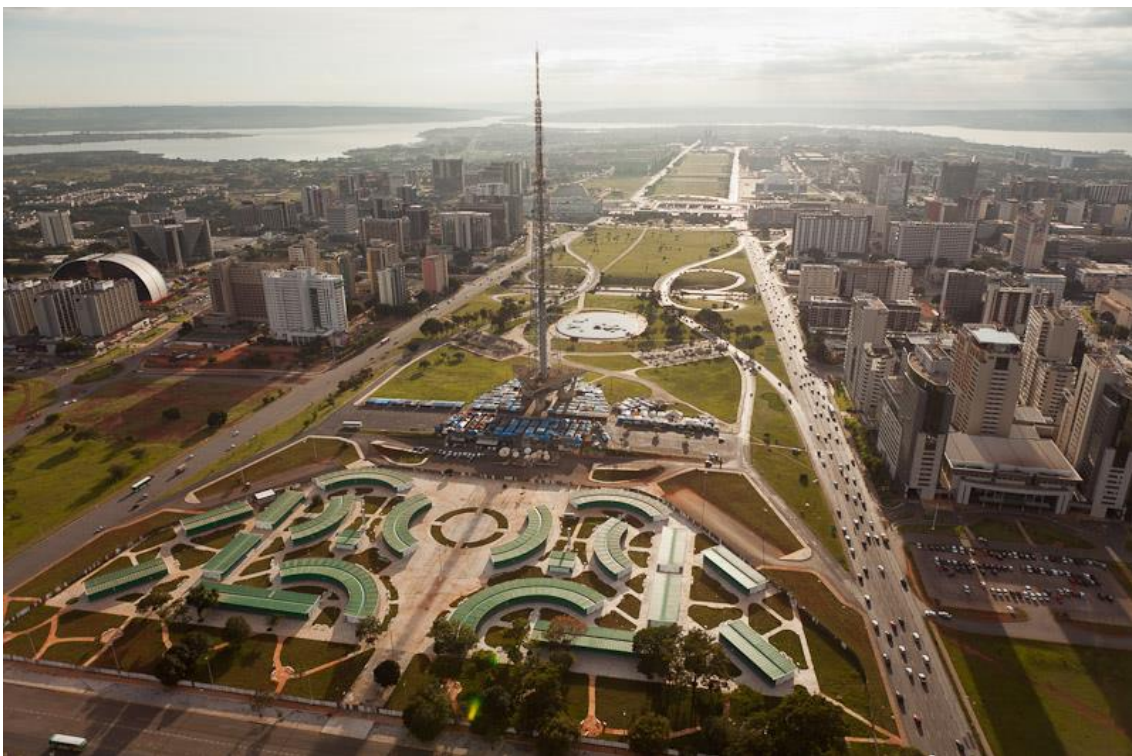


Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

Ao contrapor a paisagem concebida e vivida é possível apontar desafios e potencialidades. Dentre os desafios de preservação: as transformações derivadas da pressão e especulação imobiliária; o adensamento construtivo nos pilotis e a interferência na fluidez espacial nos blocos residenciais; a verticalização em setores centrais e a variação de gabaritos em superquadras; a privatização da orla; o aumento da densidade construtivas nas cidades satélites que aponta para a importância da paisagem no planejamento territorial. Dentre as potencialidades: a manutenção da qualidade de vida; a adaptação do modelo corbusiano consagrado nas quatro funções do urbanismo moderno – habitar, trabalhar, circular e recrear; o fortalecimento das relações de sociabilização nas superquadras e unidades de vizinhança; a manutenção do gabarito e da permeabilidade dos pilotis livres.

Figura 138 - Lucio Costa na cidade-parque.



Fonte: COSTA, 1995, p.330.

É possível observar alguns aspectos essenciais das escalas urbanísticas de Brasília para a preservação da paisagem, considerando que as intervenções de Lucio Costa buscaram uma integração aos condicionantes locais, adotaram critérios de mínima intervenção, distinguibilidade, pureza e harmonia da composição, atentaram para as relações de visibilidade e legibilidade da imagem, forma e fisionomia da cidade, sobretudo em função de preceitos de composição em figura-fundo.

A patrimonialização das cidades setecentistas mineiras “até onde a vista alcança” corrobora para um conjunto de práticas patrimoniais que refletem essa ideia de paisagem como quadro artístico, desde o cerne do movimento moderno até os dias atuais. Cabe destacar o

papel das escalas urbanísticas como diretrizes de composição para a preservação da capital. Vale ressaltar que a ideia das escalas urbanísticas de Brasília deriva das experiências e vivências de Lucio Costa no campo do patrimônio. A noção de escala de preservação ressalta a necessidade de compreender a cidade tombada como obra de arte, de modo a preservar a imagem da cidade, iconemas e aspectos compositivos essenciais à compreensão dos valores artísticos atribuídos ao sítio patrimonial. O conceito de escala de preservação é resultante de uma visão estética-artística que compreende a cidade patrimonializada como obra de arte, ou seja, como composição urbana.

Figura 139 - Por do sol em Brasília: notar o contorno da silhueta da bacia hidrográfica do Paranoá.

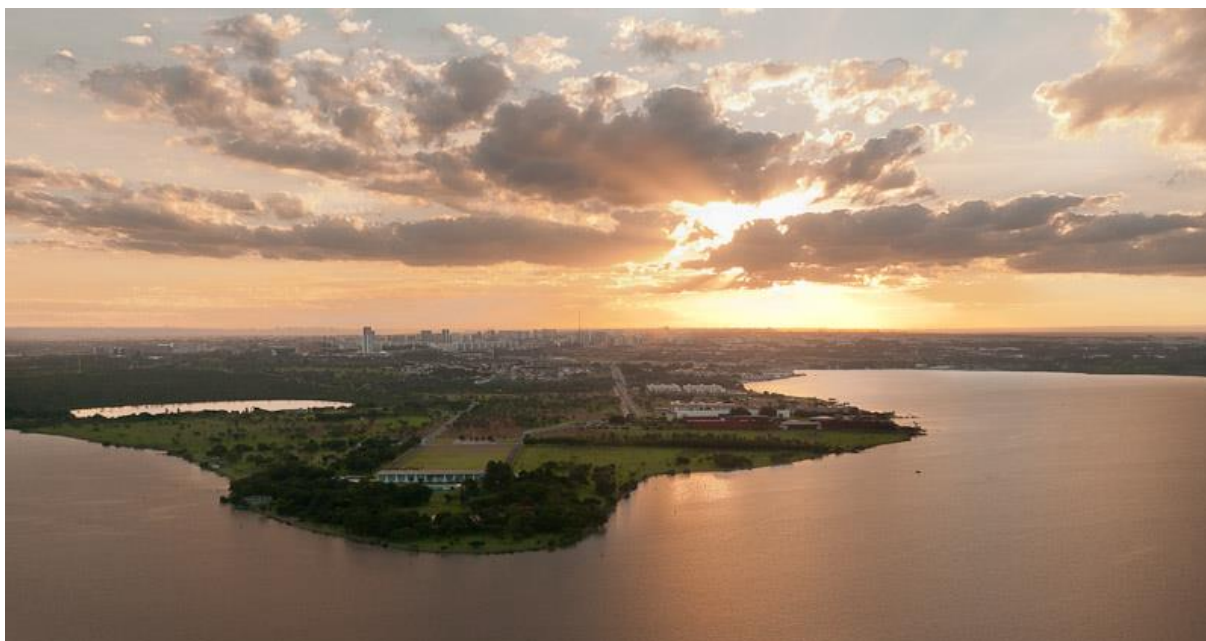


Foto: Joana França. Fonte: www.joanafranca.com.

Brasília une aspectos do imaginário bandeirista e colonizador aos ideais do espírito moderno, em busca de uma identidade nacional. Nesse ponto, cabe citar o importante papel da arquitetura no ordenamento espacial e na caracterização da fisionomia da cidade, mas ressignifica a visão do interior como um grande sertão, vazio, deserto e inóspito, sobretudo ao ressaltar a importância do vazio como elemento de composição e desenho urbano. O arquiteto, historiador e filósofo espanhol Ignasi de Solà-Morales discute o papel colonizado da arquitetura e a importância dos vazios em “Terrain Vague”:

Parece que todo o destino da arquitetura tem sido sempre o da colonização, pôr limites, ordem, forma, introduzindo no espaço estranho os elementos de identidade necessários para fazê-lo reconhecível, idêntico, universal. Pertence à essência da arquitetura sua condição de instrumento de organização, de racionalização, de eficácia produtiva capaz e de transformar o inculto em cultivado, o baldio em produtivo, o vazio em edificado. (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 191)

Para o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin, o “flanêur” da segunda metade do século XIX vivia a cidade como se estivesse fazendo um filme.

Em Brasília percebeu-se em suas experiências urbanas o quanto esses espaços “vazios”, “vagos”, “do vagar”, da lentidão e da liberdade são fundamentais na construção de um sentido de lugar. Não somente o efêmero e o transitório que ganham importância na configuração de identidades, mas a partilha das experiências urbanas da alteridade, a atenção aos fluxos, energias e ritmos que o passar do tempo e a perda dos limites têm estabelecido, onde reside o potencial de desestabilizar as partilhas hegemônicas da cidade planejada, eficaz e legitimada. (SANDOVAL, 2014, p. 128)

É curioso como nessa cidade planejada tudo parece natural, em meio à imagem artificial de uma capital que parece ter sido construída “do nada”. Não por acaso, ao chegar em Brasília, o cosmonauta Yuri Gagarin comentou que: “A impressão que eu tenho é a de estar chegando a um planeta diferente”.

Figura 140 - Foto do cosmonauta russo mostra Brasília vista da Estação Espacial Internacional .

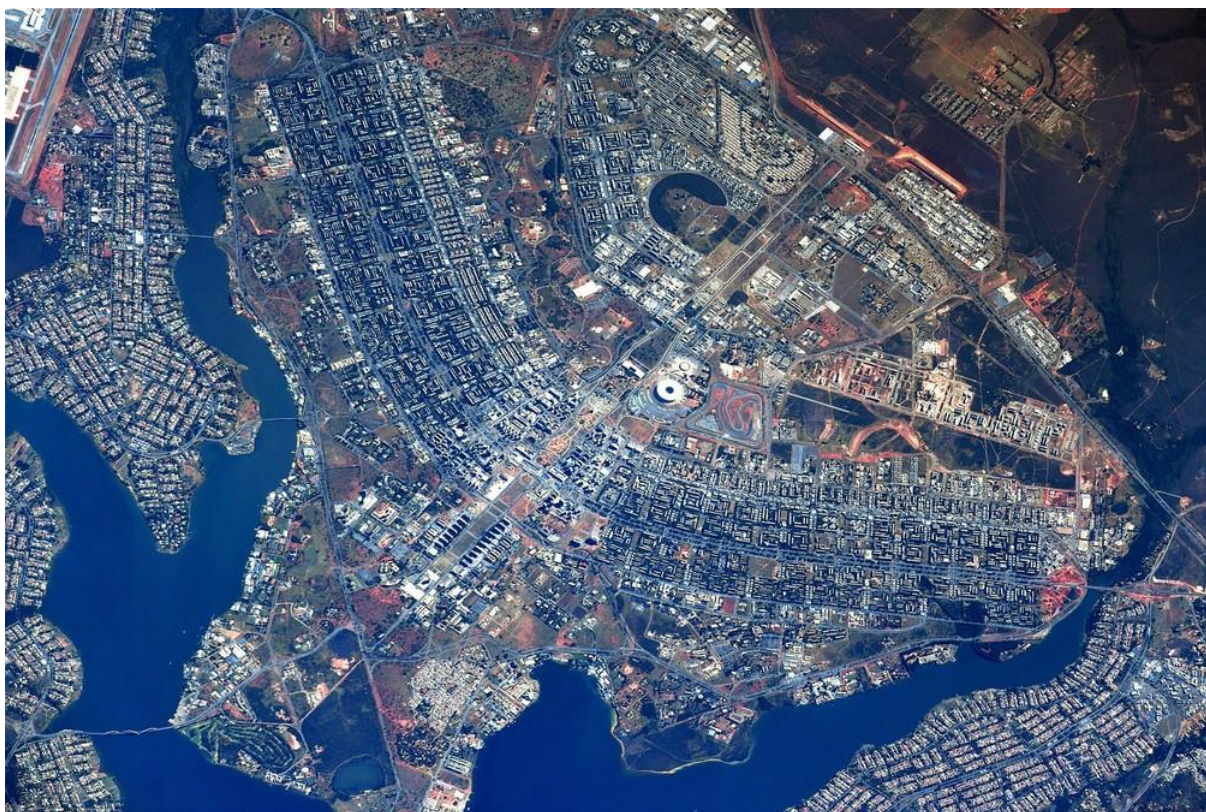


Foto: Sergey Ryazanskiy, publicada no Instagram pessoal do cosmonauta em 31/08/2017.

Conforme explica Panerai (2006), a visão do alto oferece uma perspectiva global, em que o espectador não participa do espetáculo, pois vislumbra do lado de fora. “Alimentada por mapas em relevo, perspectivas a cavaleiro e vistas à *vol d'oiseau*, panoramas e cartões

postais, ilustrações de tampas de caixas e globos terrestres nevados, essa tradição favorece a divulgação de imagens” (Panerai, 2006, p.25). Brasília em vista de pássaro, sob um dia claro, parece um avião ou uma borboleta. A visão aérea de Le Corbusier nas três viagens que realizou ao Brasil em 1929, 1936 e 1962 e as trocas com o grupo moderno brasileiro encabeçado por Lucio Costa certamente influenciaram o pensamento urbanístico costiano. Entretanto, para além da cidade resultante da prancheta ou das maquetes, seguimos outras pistas de investigação para compreender a concepção paisagística de Brasília, do alto como num sobrevôo de pássaro, mas também do plano terrestre.

“Dos passeios aéreos de Le Corbusier nas cidades brasileiras, até o traçado de Lucio Costa para Brasília, no desenho próprio que cria no planalto. Contudo, talvez a chave de Diamantina está em não ser feita para ser vista de cima, mas sim para ser vista do chão” (Regiani, 2019, p.161). É na escala do chão que as relações sociais e afetivas acontecem, na malha que pode ser entendida como “um emaranhado de linhas de vida, crescimento e movimento”, conforme aborda Ingold (2011, p. 63). Certamente, Lucio Costa revisitou as lembranças de seus percursos à pé nas capistranas mineiras e foi através da apreensão das cidades em movimento que buscamos identificar as relações entre Diamantina e Brasília.

A análise pitoresca procede de outro ponto de vista; o observador está na cidade, que se lhe apresenta como uma seqüência de quadros. A cidade não é mais apreendida a partir de um ponto fixo (o centro ideal dos esquemas renascentistas ou o belvedere dos passeios do século XIX), mas pelo deslocamento. (PANERAI, 2006, p.25)

Ademais, diante da forte musicalidade em Diamantina, famosa por suas noites de serenatas nas ruas e becos da cidade, nos chama atenção que a caminhada de Lucio Costa se inicie a partir do som: “um piano distante tocava quando descí e me pus a caminhar pelas capistranas, trilha de lajes maiores no meio das ruas empedradas” (Costa, 1995, p. 27). No Anexo 08 destacamos uma das canções entoadas nas serenatas de Diamantina em que as pessoas seguem um cortejo que atravessa as ruas da cidade, enquanto citam os nomes de logradouros do centro histórico.

Cabe examinar a artealização da paisagem para além da visão enquadrada e estática, pois conforme lembra Panerai (2006, p.26): “Há um século, o olhar que lançamos sobre as cidades é moldado pela representação que delas nos dão o cinema e a fotografia, isto é, pela associação da imagem e do percurso, da imagem e do tempo”. Pallasmaa (2012; 2014) discute que a memória ativada pelos sons traz à tona nossas experiências vividas e pode nos conectar aos dados registrados de determinados fatos ou períodos marcantes dos

itinerários dos sujeitos, tendo sido captados pelos sentidos da audição, visão, paladar, olfato e tato juntos, numa percepção integrada do corpo com o espaço.

Sem dúvida, as experiências musicais evocam de maneira similar imagens e experiências espaciais, o movimento, a densidade, a duração, a escala, a progressão, a temperatura e as tensões corporais. Os edifícios atuam sobre o corpo e o sentido do equilíbrio corporal, a tensão, a propriocepção e o movimento. (...) Ao mesmo tempo, os espaços arquitetônicos, suas dimensões e detalhes, evocam e acomodam de muitos modos distintas medidas, movimentos e características ergonômicas do corpo humano. Um edifício significativo estabelece um diálogo com o corpo do ocupante, assim como com sua memória e mente. Podemos concluir com segurança que, em sua essência, a arquitetura como forma de arte é fundamentalmente relacional e dialética. (Pallasma, 2014, p. 48 – tradução nossa)

Entre paisagem, projeto e devir, é possível elencar os principais aspectos historiográficos e morfológicos relevantes no processo de projeção, composição e preservação de Brasília, compreendida enquanto paisagem projetada, inconclusa e dinâmica. As permanências da dupla artealização na capital aparecem na compreensão dos vazios como elementos compositivos, na fisionomia da cidade expressada nas linhas de força da paisagem brasiliense, nos usos, apropriações e significações. Na paisagem de Brasília como metáfora e síntese, Lucio Costa conecta os princípios do urbanismo português cordial ao ambiente natural, as lições sobre pureza e escala do patrimônio de Diamantina e a perspectiva original sobre o modo de fazer urbanismo de Le Corbusier. Assim, confere as ligações entre tradição e modernidade, entre passado e futuro, entre *urbs* e *civitas*.

Figura 141 - Lucio Costa na repartição do IPHAN como Chefe do DET.



Foto: Paolo Gasparini: Fonte: COSTA, 1995, p.436.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta conclusão arremata e sintetiza as reflexões sobre paisagem e patrimônio a partir das discussões realizadas nesta tese. Cabe discutir os resultados, ponderar sobre as limitações e os percursos adotados durante a pesquisa, elencar as emergências conceituais, metodológicas ou tecnológicas, de modo a ressaltar as contribuições do trabalho para a área acadêmica e/ou técnica.

No campo do patrimônio, a preservação da natureza como cultura comparece nos debates sobre a patrimonialização de paisagens, notadamente diante dos processos antagônicos de destruição e preservação da natureza brasileira. De um lado, a natureza como recurso a ser explorado por seus valores financeiros, mercadológicos e capitalistas e de outro a natureza como reserva ou herança a ser preservada por seus valores simbólicos, culturais e patrimoniais. De um lado, a natureza brasileira como objeto de fruição estética, compreendida como ambiente paradisíaco de grandes belezas naturais e pátria amada, gentil e acolhedora de diferentes povos - nativos, migrantes, imigrantes e colonizadores. De outro, a natureza brasileira como objeto de ambição mercadológica, compreendida como ambiente infernal e hostil, sobretudo diante dos desafios de colonização e interiorização do imenso território para fins de exploração das riquezas naturais, de um país inteiro vislumbrado como matéria-prima.

Ao revisitar a Semana de Arte Moderna e as comemorações da independência (1822-1922-2022) é possível refletir sobre a temática da paisagem postulada entre natureza *versus* cultura, sobretudo em meio aos debates sobre exploração do território, liberdade artística, soberania nacional e diversidade regional. Em 2022, no centenário da Semana, é possível destacar uma série de temas que se aproximam das questões debatidas a partir do evento, sobretudo em torno de uma forjada identidade nacional que não abarca a diversidade cultural da população brasileira. Em busca das raízes do Brasil e de uma efígie moderna, notadamente, o discurso nacionalista persiste atrelado a uma prática bandeirista que continua a devorar a natureza do vasto território brasileiro de modo a conservar as estruturas oligárquicas, morais e conservadoras, sem romper com os interesses das elites.

As heranças da Semana de Arte Moderna revelam reflexões sobre identidade nacional, sobretudo a partir de um duplo movimento de destruição e de preservação das raízes, imagens e símbolos de uma pátria que se diz amada, idolatrada, imensa e gentil. Entre modernidade e tradição, cabe refletir sobre o legado da Semana de 1922 a partir das ações e discursos empreendidos pelos artistas e intelectuais modernos que culminaram na patrimonialização de um conjunto de obras artísticas singulares. Como obras de arte,

destacamos os primeiros conjuntos tombados pelo IPHAN em Minas Gerais e a patrimonialização de paisagens interioranas como patrimônio nacional.

As viagens empreendidas pelos modernistas na década de 1920 e 1930 visavam adentrar o interior do Brasil de modo a conhecer a verdadeira face do povo brasileiro e, posteriormente, reconhecer e valorizar um conjunto de bens culturais que refletissem a identidade nacional tal como idealizada durante o período de formação e consolidação do movimento moderno – entre 1920 e 1960. Aos artistas e intelectuais modernos que atuavam no IPHAN caberia enfrentar o desafio de elaborar um discurso sobre identidade nacional em busca das raízes do Brasil, de modo a reforçar um processo de negação dos estrangeirismos culturais e um processo de afirmação da genialidade nativa.

O destaque para o gênio nativo e criativo no Brasil de certo modo valoriza o vernáculo e o popular com suas lógicas de adaptação ao ambiente, com o desenvolvimento de sistemas construtivos próprios à limitação de recursos, considerando a matéria-prima disponível e à mão de obra não especializada. Com efeito, o destaque para a simplicidade e a singeleza do casario setecentista encontrado em Minas Gerais vai destacar os feitos de uma gente humilde, gentil e interiorana, sem vínculos com o ensino formal e catequizante, uma população pouco letrada, distante do mundo civilizado, do estrangeiro, do importado, do colonizador, do academicismo, da moda, da normatização ou de uma estética global.

A missão de inventariar as heranças brasileiras para “mostrar o Brasil aos brasileiros” - tal como defendeu Mário de Andrade - levou o movimento moderno numa investigação sobre o passado, sobretudo para conhecer as raízes brasileiras e reconhecer os legados nacionais. Por meio do tombamento, os intelectuais modernos que atuavam no IPHAN buscaram articular tradição e modernidade, sobretudo ao atribuir valores culturais e consagrar um conjunto de bens móveis e imóveis como representativos, excepcionais e autênticos da nacionalidade brasileira.

Na prática, as reflexões sobre a Semana de 1922 retomam questões importantes sobre a noção idealizada e ideológica de um nacionalismo brasileiro que, em nome da ordem e do progresso, adota uma prática exploratória dos recursos naturais, vegetais e minerais, de forma predatória e destrutiva, sobretudo em meio aos debates sobre a destruição da Amazônia em prol do agronegócio, assim como as discussões emergentes sobre a relevância dos povos nativos em meio ao extermínio de indígenas no interior e nas fronteiras do país. As desigualdades e diversidades socioregionais da população brasileira compareceram de forma escancarada, sobretudo em meio à pandemia da Covid-19.

Ao investigar os desdobramentos do movimento moderno na invenção de paisagens como patrimônio nacional observa-se uma determinada perspectiva estética, idealizada e modelada por artistas e intelectuais modernos que culminam numa perspectiva de preservação da natureza brasileira como obra de arte. Esta visão preservacionista está relacionada à critérios de legibilidade e visibilidade do espaço urbano, compreendido em função das relações compositivas em figura-fundo, dentre outros preceitos de composição artística-paisagística.

Tais critérios compositivos e estéticos foram sendo estabelecidos, especialmente, a partir de registros e vivências de diferentes artistas e intelectuais do movimento moderno em missões culturais expedicionárias ao interior do país, em busca das verdadeiras heranças brasileiras a serem resguardadas como patrimônio nacional. Cumpre observar a pregnância de configurações formais e imagéticas em que certos tipos arquitetônicos destacam-se na apreciação dos quadros citadinos, de modo a ressaltar o objeto monumental em figura e o ambiente natural como plano de fundo, inclusive na inscrição de cidades-monumentos no Livro das Belas Artes e no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico pelo IPHAN.

Cabe ressaltar persistências, insurgências e resistências do pensamento costiano na invenção de paisagens como patrimônio, sustentadas pelo movimento moderno e presente nas práticas do IPHAN, até hoje, em relação ao entorno com a preocupação com as relações de visibilidade sobrepostas à noção de ambiência. A perspectiva de preservação patrimonial abarca aspectos da cidade-monumento com realce para a relação figura-fundo, aspectos da cidade-documento, com destaque para a relação histórica e simbiótica entre ambiente natural e construído, e aspectos da cidade- atração, diante dos desafios em relação aos processos de ocupação e densidade nas áreas de entorno, sobretudo nas últimas décadas tendo em vista os processos de expansão urbana, densidade construtiva, turistificação e gentrificação.

No quadro das cidades setecentistas mineiras tombadas pelo IPHAN em 1938 é possível observar que os elementos construídos do conjunto tombado se destacam como protagonista, em primeiro plano ou figura, e o ambiente natural onde o núcleo setecentista se implanta assume um papel subordinado, como cenário, em segundo plano ou fundo. Entretanto, ao longo do século XX, estas cidades atravessaram um processo de transformações quanto aos usos e ocupações com aumento da densidade construtiva, fora e dentro dos núcleos tombados, de modo a atravessar movimentos de forte especulação imobiliária, intensificado pela exploração turística e, em alguns casos, um denso processo de gentrificação. Na prática, as dinâmicas de expansão urbana revelam um quadro citadino reconfigurado da cidade tombada na década de 1930 e que, atualmente, enfrenta uma sorte

de desafios em atenção aos critérios de preservação estética da época do tombamento, realçando uma confusão conceitual entre paisagem e ambiente.

A palavra “paisagem” não comparece nos processos de tombamento do IPHAN na década de 1930, embora os debates sobre a temática estejam presentes em publicações que parecem dialogar com as lições sobre paisagem urbana e visão serial de Gordon Cullen, do plano do chão, e o conceito de imagibilidade de Kevin Lynch, do plano do alto. Em suma, as abordagens destes autores oferecem subsídios teóricos e metodológicos para compreender como as paisagens se consolidam para além das imagens registradas na memória, considerando as experiências dos sujeitos com os sítios, gerando impressões (como espectadores, *in visu*) e expressões (como atores, *in situ*). Ademais, cabe ponderar sobre o papel dos autores da paisagem patrimonial.

Numa orquestra ou big band de jazz, o papel individual de cada instrumento se orienta em torno de diferentes timbres, organizados em grupos: cordas, sopros, percussivos, etc. A música se faz a partir da articulação destes grupos de instrumentos em torno de uma causa coletiva comum: executar os sons conforme as regras registradas na partitura, permitindo certas improvisações em torno de uma base musical ou em atenção às dinâmicas conduzidas pelo maestro. Analogamente, no campo do patrimônio, seguimos reproduzindo as normas da partitura tal como ditadas pelo IPHAN. Entretanto, para além de espectadores e atores das paisagens patrimonializadas, cumpre reivindicar nosso papel como autores ou maestros ao artealizar paisagens nesta caixa cênica em que somos personagens políticos e assumimos múltiplas imagens identitárias em torno das causas que nos afetam, para além de nossos interesses pessoais, quanto pensamos no que importa para nossa comunidade, nossos grupos e nossa rede afetiva, sobretudo na patrimonialização de bens culturais.

Considerando o campo ampliado do patrimônio cultural e a abordagem multidisciplinar sobre o conceito de paisagem, este trabalho compreende que a paisagem é um processo composicional, resultante da relação entre sujeitos e lugares que motivam impressões e expressões, amalgamadas. Os lugares são experimentados, percebidos e vivenciados de uma forma única por cada sujeito que vai criando relações particulares com o sítio. Algumas dessas relações são distintas ou semelhantes entre grupos, coletivos e diferentes indivíduos, sendo marcadas culturalmente e expressadas artisticamente, através de manifestações materiais e imateriais, numa dupla artealização da paisagem.

Na prática, refletimos sobre o papel dos sujeitos como espectadores, atores e autores da paisagem, pois a dupla artealização é retroalimentada, sobretudo ao investigar a cidade patrimonial como objeto de composição paisagística. De fato, os debates sobre paisagem

revelam persistências, insurgências e resistências em torno dos valores atribuídos aos objetos patrimonializados como herança nacional. Por fim, é preciso destacar a relevância da análise e ordenamento da paisagem no planejamento territorial e desenvolvimento urbano, especificamente quanto às implicações na legislação urbanística e critérios de preservação do conjunto tombado.

Em relação à distinção entre natureza, ambiente e paisagem, compreendemos a paisagem como recorte da natureza e como projeto, sobretudo a partir da experiência estética e afetiva do sujeito com o ambiente e da criação de lugares de memória. Partindo desse ponto, entendemos que a paisagem não pode ser decodificada em camadas morfológicas e tipológicas, embora tais abordagens ofereçam importantes camadas de leitura, pois essa espécie de investigação arqueológica é bastante adequada para examinar os aspectos de natureza material. O ambiente construído pode ser lido como palimpsesto da atividade humana e a paisagem pressupõe um recorte artealizado a partir da experiência perceptiva ou fenomenológica entre sujeitos e espaços – abertos, livres, urbanos.

Para experimentar a paisagem como um prática perceptiva e artística foi necessário investigar o sujeito e, paralelamente, os registros de uma vivência – como se fosse possível examinar Lucio Costa a partir de seus vestígios ou indícios documentais e, ao mesmo tempo, compreender a relação entre Brasília e Diamantina, tal como artealizadas por ele. No exercício de tentar compreender a paisagem decantada, para além dos aspectos formais e visuais, partimos da paisagem como teatro apresentada por Turri, mas além de espectador e ator, foi necessário ponderar sobre o papel de Lucio Costa como autor – do movimento moderno brasileiro e do campo do patrimônio.

Paralelamente, partimos da relação afetiva entre sujeitos e lugares para pensar a paisagem como um processo compositivo, retroalimentado numa dupla artealização tal como aborda Roger. Entretanto, o maior desafio da pesquisa foi refletir sobre estas abordagens teóricas estando fisicamente distante de Brasília e Diamantina – sem vivenciar para artealizar minhas próprias impressões nestas paisagens. Ao investigar a relação deste autor do patrimônio com ambas cidades, compreendemos a paisagem como costura de memórias, entre o que imaginou, experimentou, planejou, sonhou e artealizou para a capital brasileira. Entre ver, viver e inventar, entendemos que a paisagem é resultante de um processo de composição, como construção afetiva, prospecção de si, imaginação e desenho de futuro.

Presentes na concepção do Plano Piloto, os quatro princípios do urbanismo moderno – habitar, trabalhar, circular e recrear – estão veiculados às vivências pessoais e experiências profissionais de Lucio Costa com o campo patrimonial, intelectual e projetual. De fato, é

como “homem do patrimônio” que concebe Brasília como um monumento do movimento moderno brasileiro; é como intelectual em defesa dos vínculos entre modernidade e tradição que incorpora relevantes aspectos historiográficos e morfológicos de cidades brasileiras interioranas como ingredientes-chave para pensar a capital como uma síntese discursiva e ideológica do Brasil; e é como projetista que compreende Brasília como paisagem projetada, inconclusa e dinâmica, atento aos movimentos do devir⁵¹ – do latim “*devenire*”: chegar a, tornar-se; do francês “devenir”: tornar-se, começar a ser o que não era antes. Nesse sentido, é possível ressaltar permanências e impermanências examinando aspectos da dupla artealização da paisagem *in visu* e *in situ* na capital. Entre modernidade e tradição, Brasília é uma cidade-parque onde Lucio Costa cultivou suas memórias e plantou as sementes de um Brasil, no exercício de “inventar com raiz”.

⁵¹ Na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o devir não está relacionado ao ato de imitar ou assimilar um modelo, pois a realidade está condicionada ao desejo e à transformação contínua do sujeito.

REFERÊNCIAS

Documentos e Fontes

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARQUITETOS PAISAGISTAS. *A Carta Brasileira da Paisagem*. 2010. Disponível em: https://www.caubr.gov.br/anexos/noticias/CARTA_BRASILEIRA_DA_PAISAGEM.pdf. Acesso em: 31 out. 2021.
- BELCHER, Donald. *O relatório técnico sobre a nova Capital da República*. Rio de Janeiro: Departamento Administrativo do Serviço Público, 1957; Brasília: Codeplan, 1984 (edição fac-símile).
- COMISSÃO DE ESTUDOS PARA A LOCALIZAÇÃO DA NOVA CAPITAL DO BRASIL. *Relatório Técnico*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1948.
- CONSELHO DA EUROPA. *Convenção Europeia da Paisagem*. 2000. Disponível em: <https://rm.coe.int/16802f3fb7>. Acesso em 31 jul./2021.
- CONSELHO DA EUROPA. *Manifesto de Amsterdã*. Amsterdã, 1975. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 31 de maio de 2018.
- CONSELHO DA EUROPA. *Recomendação Europa*. 1995. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 31 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Carta de Burra*. Burra, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 31 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Carta de Florença*. Florença, 1981. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 10 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Carta de Veneza*. Veneza, 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 31 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Carta do Restauro*. Ministério da Instrução Pública da Itália, 1972. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 31 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Carta internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas*. Washington, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 10 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Conferência sobre autenticidade em relação à conservação do Patrimônio Mundial*. Nara, 1994. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 22 de maio de 2018.
- ICOMOS. *Recomendação de Nairobi relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos*. Nairobi, 1976. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 10 de maio de 2018.
- IPHAN. *Inventário da Unidade de Vizinhança*. Disponível em meio digital no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. Brasília: IPHAN, 2009.
- IPHAN. *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília 1957-2007*. Inventário de Bens Móveis e Integrados – INMBI – 2009. Disponível em meio digital e impresso

- no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. Brasília: IPHAN, 2007.
- IPHAN. *Paisagem Cultural*. Brasília: IPHAN, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livreto_paisagem_cultural.pdf. Acesso em: 31 out. 2021.
- IPHAN. *Portaria n. 127, de 30 de abril de 2009*. Estabelece a chancela da paisagem cultural brasileira. Diário Oficial da União, n. 83, Brasília-DF, 05 de maio 2009b. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_127_de_30_de_Abril_de_2009.pdf. Acesso em: 31 out. 2021.
- IPHAN. *Processo nº 0064-T-38*: Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Diamantina. Disponibilizado em meio digital pelo Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio.
- IPHAN. *Processo nº 0066-T-38*: Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Tiradentes. Disponível em meio digital no Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em Tiradentes/MG.
- IPHAN. *Processo nº 0070-T-38*: Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Ouro Preto. Disponível em meio digital no Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em Ouro Preto /MG.
- IPHAN. *Processo nº.1305-T-90*: Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília. Disponível em meio digital no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. Brasília: IPHAN, 1990.
- IPHAN. *Processo nº.1550-T-07*: Tombamento das obras de Oscar Niemeyer. Disponível em meio digital e impresso no Arquivo do DEPAM na Sede do IPHAN em Brasília. Brasília: IPHAN, 2007.
- SOCIEDADE DAS NAÇÕES. *Carta de Atenas*. Atenas, 1931. Disponível em: portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf. Acesso em: 31 out. 2021.
- TESOURO DOS MAPAS, O. *A cartografia na formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco de Santos, 2002.
- UNESCO. *Convention Concerning The Protection Of The World Cultural And Natural Heritage*. Report of the 11th Session of the Committee. 20 January 1988. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/repcom87.htm#445>>. Acesso em: 09 mar. 2013.
- UNESCO. *Intergovernmental Committe For The Proteccion Of The World Cultural And Natural Heritage*. Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention. WHC/2 Revised (January of 1987). Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/opguide87.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2013.
- UNESCO. *Recomendação Paris*. Paris, 1962. Disponível: portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Paris%201962.pdf. Acesso em: 31 out. 2021.

UNESCO. *Recomendações sobre a Paisagem Histórica Urbana*. Paris: UNESCO, 2011. Disponível em: <http://cdn4.psamlisboa.pt/wp-content/uploads/2014/03/UNESCO_RECOMENDACAO.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2015.

UNESCO. *Vienna Memorandum: World Heritage and Contemporary Architecture – Managing the Historic Urban Landscape*. Viena: UNESCO, 2005. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-15ga-inf7e.pdf>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

Filmografia

ARQUITETURAS: Super Quadras de Brasília. Direção de Paulo Markun, Sergio Roizenblit. São Paulo: Sesc Tv, 2013. (49 min.), son., color. Série Arquiteturas. Disponível em: <https://youtu.be/7HV3Yk78buw>. Acesso em: 05 nov. 2022.

BRASÍLIA: Contradições de uma cidade nova. Direção de Joaquim Pedro de Andrade; roteiro: Jean-Claude Bernardet, Joaquim Pedro de Andrade e Luís Saia; assistente de direção: Jean-Claude Bernardet; narração: Ferreira Gullar; direção de produção: Joel Barcelos; direção de fotografia: Affonso Beato; assistente de câmera: João Carlos Horta. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1967. (22 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/zbSPytnX1ao>. Acesso em: 05 nov. 2022.

BRASÍLIA: Planejamento urbano. Direção de Fernando Cony Campos; Roteiro: Maria Elisa Costa; Fernando Cony Campos; Direção de Fotografia: Leonardo Bartucci; Assistência de Fotografia: Sérgio Sanz; Animação: Marcello G. Tassara; Sonoplastia: Salatiel Coelho; Montagem/Edição: Luiz Elias; Direção de Arte: Ruben Martins; Locução: Humberto Marçal. Rio de Janeiro: Ince - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1964. (15 min.), son., P&B. Disponível em: https://youtu.be/eH_5Tf7dXrk. Acesso em: 05 nov. 2022.

Legislação

BRASIL. *Decreto-Lei nº 25*, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Portaria nº 68*, de 15 de fevereiro de 2012. Dispõe sobre a delimitação e diretrizes para a área de entorno do Conjunto Urbanístico de Brasília, sede da capital da República Federativa do Brasil, situado no Distrito Federal, bem como objeto de tombamento federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Diário Oficial da União, Brasília, 22.fev.2012.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Portaria nº 166*, de 11 de maio de 2016. Estabelece a complementação e o detalhamento da Portaria nº 314/1992 e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 13.mai.2016.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Portaria nº 184*, de 18 de maio de 2016. Estabelece critérios e procedimentos para a autorização de instalações provisórias na Esplanada dos Ministérios, na Praça dos Três Poderes e adjacências para fins de eventos temporários. Diário Oficial da União, Brasília, 20.mai.2016.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Portaria nº 314*, de 08 de outubro de 1992. Para efeito de proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Ministério da Cultura / IPHAN, Brasília, DF, 08 out. 1992.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Decreto nº 10.829*, de 14 de outubro de 1987. Regulamenta o artigo 38 da Lei 3751, de 13 de abril de 1960, no que se refere a preservação da concepção urbanística de Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, 14.out.1987.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: Homo sacer*, IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Usos e abusos do estudo de caso. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 129, p. 637-651, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n129/a0736129.pdf>> Acesso em: 02 dez. 2018.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória-FNPM, 1987.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de. *Do Ufanismo edênico ao saudosismo heroico: ideologia e discurso geográfico no ideário nacional brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Geografia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ASSUMPÇÃO, Ana Laura. *Paisagens imaginantes: a experiência perceptiva de Guignard em Ouro Preto por meio da representação pictórica*. In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2367-2381.

BARBO, Lenora de Castro. *Cartografia histórica: território, caminhos e povoados em Goiás: 1722-1889*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

- BARROS FILHO, Edilson Borges de. *Urbs Adamantina: da Gestão à Preservação*. Dissertação de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural, IPHAN, Rio de Janeiro, 2018.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. O urbanismo conveniente luso-brasileiro na formação de povoações em Minas Gerais no século XVIII. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 20, n. 1, p. 201-230, jun./jul. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142012000100008>>. Acesso em: 09 nov. 2022.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BELLUZZO, Ana. Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva/Metalivros, 2000.
- BENÉVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. [S.l.]: editora brasiliense, v. 1, 1936.
- BERG, Isabela Cristina de Assis. *Saber ver a paisagem: aportes para a leitura de sítios protegidos e suas áreas de entorno*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERQUE, Augustin. *Cinq Propositions pour une Théorie du Paysage*. Paris: Editions Champ Vallon, 1994.
- BERQUE, Augustin. *Être humains sur la Terre*. Principes d'éthique de l'écoumène. Paris: Gallimard, 1996.
- BERQUE, Augustin. *Paysage-empreinte, paysage -matrice: éléments de problématique pour une géographie culturelle*. In: *L'Espace Géographique*, v. 12, n. 1, 1984, p: 33-34.
- BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- BESSA, Altamiro Sergio Mol. *A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.
- BESSA, Altamiro Sergio Mol. *Entre a casa e o mundo, uma teoria da paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2020.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: Exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BICCA, Briane Elisabeth Panitz; BICCA, Paulo Renato Silveira (orgs). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: UNESCO, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008.
- BISPO, Alba; CRISPIM, Felipe Bueno. *O Inventário como instrumento de documentação e pesquisa histórica: a historicidade do INBI-SU em Tiradentes e as novas perspectivas de História e Paisagem no IPHAN (1985-1994)*. Anais do I Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural, ANPUH Brasil, Porto Alegre, 2016.
- BISPO, Alba; GIANNECCHINI, Ana Clara; CASCO, Ana Carmen Jara. O Conjunto Urbanístico de Brasília como patrimônio cultural: da implantação do Plano Piloto à preservação da cidade através do tombamento. Entrevista com o arquiteto e urbanista Jayme Zettel. *Revista CPC*, [S. l.], n. 16, p. 191-208, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/68650>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- BISPO, Alba; GIANNECCHINI, Ana. Clara; PERPETUO, Thiago. *Gestão, Planejamento e Preservação no Plano Piloto: a experiência do Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília-PPCUB 2009-2013*. In: Encontro Internacional Sobre Preservação do Patrimônio Edificado-Arquimemória 4 - A dimensão urbana do patrimônio, Salvador-BA. Anais, 2013.
- BISPO, Alba; OLIVEIRA, Karine. Do valor paisagístico à noção de paisagem cultural: a preservação do patrimônio em Congonhas/MG. *Anais do 4º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto*. Belo Horizonte, de 26 a 28 de setembro de 2016.
- BOJUNGA, Claudio. *JK – O artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRAGA, Milton; KON, Nelson; WISNIK, Guilherme. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Arquitetura residencial no barroco mineiro. *Revista AP*, n.5, p.26-30, 1996.
- BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BRITTO LEITE, Maria de Jesus. *Formar não é informar*. Um percurso sensível na formação do arquiteto. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2007.
- BROWNE, Enrique. *Otra Arquitectura en América Latina*. Ediciones Gustavo Gili, México, 1988.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira: mestres de ofício, "riscos" e "traças". *Anais do Museu Paulista: História e*

Cultura Material, v. 20, n. 1, p. 321-361, jun./jul. 2012. Disponível em:
<<https://doi.org/10.1590/S0101-47142012000100011>>. Acesso em: 09 nov. 2022.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BURLE, Augusto. Brasília, Roberto, Oscar, Juscelino e Guignard. Sobre o projeto para o eixo monumental que não aconteceu. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 11, n. 131.07, *Vitruvius*, jun. 2011. Disponível em:
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.131/3920>>. Acesso em: 11 set. 2021.

CABRAL, Renata Campello. A dimensão urbana do patrimônio na Carta de Atenas de 1931: as contribuições da delegação italiana. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 179.04, *Vitruvius*, maio 2015. Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.179/5531>>. Acesso em: 31 out. 2021.

CABRAL, Renata Campello. *A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013.

CALDAS, Bruno Tropia. *Velho Tejuco moderno: a presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina - MG*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CAMINHA, Pero Vaz de. “Carta”. In: PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org.). *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Brasília revisitada. *Revista Eletrônica do IPHAN*, Brasília, v.2, n., p:1-6, nov. 1990. Disponível em:
<<http://labjor.unicamp.br/patrimonio/print.php?id=101>>. Acesso em: 29 set. 2011.

CAMPOFIORITO, Ítalo. O patrimônio cultural: um balanço crítico. *Revista do Brasil*, n.4, 1985.

CANEZ, Anna Paula; SEGAWA, Hugo. Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou. São Paulo, *Arquitextos*, ano 11, n. 125.00, *Vitruvius*, out. 2010. Disponível em:
<<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3629>>. Acesso: 05 nov. 2022.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962). *Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, [S. l.], n. 11, p. 43-57, 2010. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44791>. Acesso em: 7 nov. 2022.

CARDOZO, Joaquim. Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira. Rio de Janeiro: *Módulo*, 1956. v.2, n.4, p:32-35, mar. 1956. Disponível em:
<http://www.joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/poemas/arquitetura/dois_episodios.pdf> Acesso em 18 nov. 2010.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática Estética*. São Paulo, Editora Gustavo Gili, 2013.

- CARNEIRO, Ana Rita Sá; SILVA, Aline de Figueirôa. Paisagem Urbana Histórica. In: LACERDA, Norma; ZANCHETTI, Silvio Mendes (Org.). *Plano de Gestão da Conservação Urbana: conceitos e métodos*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada - CECI, 2012. p. 292-301. Disponível em: <<http://www.ct.cecibr.org/ceci/br/publicacoes/livros.html>>. Acesso em 07 jul. 2015.
- CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956 - 1998*. São Paulo: Tese de doutorado, FAU-USP, 1998.
- CARSALADE, Flavio de Lemos. *Desenho Contextual: Uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, p.-, out. 1998. Disponível em <<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69091998000300004>>. Acesso em 31 out. 2019.
- CASTRO, Christovam Leite de. A mudança da capital do país. *Revista Brasileira de Geografia*, n. 10, 1948.
- CASTRO, Sônia Rabello. *O Estado na preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. Paisagem, retórica e patrimônio. *Revista de Urbanismo e Arquitetura - RUA/UFBA*, Salvador, Volume 6, p. 24-27, 2003.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Modernistas na repartição*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC - IPHAN, 2000.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CERIA, Eugenio. *Memorie biografiche di San Giovanni Bosco*. Vol. 13. Torino: Società Editrice Internazionale, 1935.
- CERQUEIRA, Leticia Mourão. *Patrimônio Cultural, Políticas Urbanas e de Preservação: os casos de Diamantina e Tiradentes – MG*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CHEDIAK, Almir. *Bossa nova: Songbook*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.
- CHIQUITO, Elisângela de Almeida. *A Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai. Do planejamento de vale aos polos regionais*. São Paulo: Alameda, 2016.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. Tradução: Dafne Nascimento Rodrigo. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. São Paulo, Editora UFMG e Edusp, 2012.
- COLI, Jorge. *A Paixão segundo a Ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COMAS, Carlos Eduardo. O passado mora ao lado. Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 122.00, Vitruvius, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CORREIA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- COSTA, Antônio Gilberto (Org.). *Cartografia da conquista do território das Minas*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Lisboa: Kapa, 2004.
- COSTA, Christina Rostworowski da. *O príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua viagem ao Brasil (1815-1817)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- COSTA, Everaldo; STEINKE, Valdir. Brasília meta-síntese do poder no controle e articulação do território nacional. *Scripta Nova*, Barcelona, v. 18, n. 493, 1 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit//sn/sn-493/493-44.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2019.
- COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares. *A noite*. Rio de Janeiro, 19 mar. 1924a.
- COSTA, Lucio. *Brasília revisitada 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana*. In: GDF. Código de obras e edificações de Brasília. Brasília: GDF, 1989.
- COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *A noite*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1924b.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes e EDUnB, 1995.
- COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: IPHAN/DF, 2014.
- COSTA, Maria E.; LIMA, Adeildo V. *Brasília, 57/85: do plano piloto ao Plano Piloto*. Brasília: Terracap, 1985.
- COSTA, Stael de Alvarenga Pereira; GIMMLER NETTO, Maria Manoela. *Fundamentos de morfologia urbana*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2015.

- COSTA, Lucio. Entrevista. *Revista AU*, São Paulo, nº38, p. 51-52, out/nov 1991.
- COUTINHO, Evaldo. *O espaço da Arquitetura*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- COUTO, Soter. *Vultos e fatos de Diamantina*. Belo Horizonte: IHG-MG, 1954.
- CRULS, Luiz. *Relatório Cruls: Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil*. Edições do Senado, Volume 22. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.
- CRUZ, Luciana Saboia Fonseca. *Arquitetura, vazio moderno e o espaço social. Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo*, v. 16, n. 16, 23 ago. 2016.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- D'ASSUMPÇÃO, Livia Romanelli. *Diamantina: uma evolução urbana original. Revista Barroco*. Belo Horizonte. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. 1993/6. Nº 17. p. 227-30.
- DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. *Manual - Intervenção em Jardins Históricos*. Brasília: IPHAN, 2005.
- DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. *Paisagem Cultural Brasileira*. Brasília: IPHAN, 2006.
- DORIGO, André Monteiro de Barros. *Esplendor e sigilo: o Brasil na cartografia portuguesa de 1502 a 1675*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- DRUMMOND, Carlos de Andrade. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DUARTE, Mirella; SANTOS, Luisa (Org.). *Pensar Paisagem*. Recife: Laboratório da Paisagem da UFPE, 2020
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDES, Luiz Gustavo Sobral; MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Interpretando a historiografia da arquitetura moderna brasileira: Brasília e monografias entre 1959 e 1973*. Anais do Docomomo Brasil. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2017.
- FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. *A invenção da superquadra: o conceito de Unidade de Vizinhança em Brasília*. Brasília: IPHAN, 2007.
- FIGUEIREDO, Vanessa Gayego Bello. *Da tutela dos monumentos à gestão sustentável das paisagens culturais complexas: inspirações à política de preservação cultural no Brasil*. 2014. 542 f. Tese de Doutorado em Planejamento Urbano e Regional,

- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-14082014-134950/pt-br.php>>. Acesso em: 08 jul. 2016.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas* Cláudia Damasceno Fonseca, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. *Urbs e civitas: a formação dos espaços e territórios urbanos nas minas setecentistas*. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 20, n. 1, p. 77-108, jun./jul. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142012000100004>>. Acesso em: 09 nov. 2022.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Adriana Leal de Almeida. *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*. Tese de Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-08032016-095843/pt-br.php>>. Acesso 28. dez. 2020.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide; MACHADO, Lucio Gomes. *Brasília através de cartões-postais: alguns exemplos e questões*. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), [S. l.], n. 11, p. 58-68, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44792>. Acesso em: 7 nov. 2022.
- GERBI, Antonello. *O novo mundo*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- GONÇALVES, Cristiane Souza. *Experimentações em Diamantina: um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado 1938-1967*. Tese de Doutorado em Arquitetura, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-IPHAN, 2002.
- GORELIK, Adrian. *Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GOULART, Maurício Guimarães. *A definição da zona de entorno e a gestão compartilhada do conjunto urbanístico de Brasília*. Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de especialista em gestão pública. Brasília: ENAP, 2016.
- GUERRA NETO, Abílio da Silva. *Lucio Costa - modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas: 2002.

- Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280682>>. Acesso em: 31 jul. 2018.
- GUERRA, Abílio. A Ouro Preto de engenheiros e escravos. Arrimos, taludes, pontes e muros. *Arquitetismo*, São Paulo, ano 06, n. 066.02, Vitruvius, ago. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/06.066/4425>>.
- GUERRA, Abilio. *Arquitetura e natureza*. Pensamento da América Latina, volume 1. São Paulo/Austin, Nhamerica Platform, Romano Guerra, 2017.
- GUIMARÃES, Fábio de Macedo Soares. O planalto central e o problema da mudança da capital do Brasil. *Revista Brasileira de Geografia*, ano XI, n. 4, out./dez. 1949. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/185623>>. Acesso em: 04 jan. 2021.
- GUIMARÃES, Fábio de Macedo Soares. Trabalhos de campo e de gabinete da segunda Expedição Geográfica ao Planalto Central. *Revista Brasileira de Geografia*, ano XI, n. 4, out./dez.1949. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg_1949_v11_n4.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2021.
- HOLANDA, Frederico de. *O Espaço de Exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HOUAISS, Antônio; SALLES, Mauro de. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ICOMOS. *Declaração de Xi'an sobre a conservação do entorno edificado, sítios e áreas do patrimônio cultural*. Adotada em Xi'an, China, 21 out. 2005.
- INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sergio Mol. *A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.
- INGOLD, Tim. *Estar Vivo*. Ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- IPHAN. *Bens tombados de Diamantina*. Brasília, IPHAN, 2003.
- IPHAN. *Manual de aplicação do Inventário de Configuração de Espaços Urbanos – INCEU*. Brasília, 2001.
- IPHAN. *Normatização de Cidades Históricas*. Brasília, 2011.

- JACQUES, Paola B. Montagem Urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. Vol. 4. in: JACQUES, Paola B. et al. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2015, pp. 47-94.
- JUCÁ, Jane Monte. *Les réalités et potentialités des paysages de Brasília: des mythes fondateurs oubliés à l'invention d'un patrimoine mondial*. Tese de doutorado, Ecole de Géographie, Panthéon-Sorbonne, Paris, 2005.
- JUCÁ, Jane Monte. Princípios da Cidade-Parque: categoria urbana concebida no Plano Piloto de Brasília. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 10, n. 113.01, Vitruvius, dez. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/10.113/1824>>. Acesso em: 04. jan. 2021.
- JUCÁ, Jane Monte. Realidades e potencialidades das paisagens de Brasília: dos mitos fundadores esquecidos à invenção de um patrimônio mundial. IN: LEITÃO, Francisco (Org.). *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro*, p. 239-253. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente – Seduma, 2009.
- KIM, Lina; WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da Forma da Cidade*. Brasília: Editora UNB, 1996.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. Brasília e a preservação da modernidade. Salvador: *Revista de Urbanismo e Arquitetura - RUA/UFBA*, v. 2, n. 2, 1989. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3091/2206>>. Acesso em 17 de nov. de 2022.
- KOHLSDORF, Gunter; KOHLSDORF, Maria Elaine. *Ensaio sobre o desempenho morfológico dos lugares*. Brasília: FRBH, 2017.
- KOK, Glória. Vestígios indígenas na cartografia do sertão da América portuguesa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 91-109, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5516>. Acesso em: 22 set. 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KUBITSCHKEK, Juscelino. *Meu caminho para Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.
- KUBITSCHKEK, Juscelino. *Porque construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). *Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos*. Tradução Renata Campello Cabral, Carlos Roberto M. de Andrade, Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.
- KÜHL, Beatriz. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo*. Campinas: Ateliê Editorial, 1998.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

- LACERDA, Mariana de Oliveira. *Paisagem da Terra dos Diamantes: passado e presente a favor de uma reflexão prospectiva*. Volume 1. Tese de Doutorado em Geografia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014a.
- LACERDA, Mariana de Oliveira. *Paisagem da Terra dos Diamantes: passado e presente a favor de uma reflexão prospectiva*. Volume 2. Tese de Doutorado em Geografia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014b.
- LAGE, Laura Beatriz. *Paisagem como ligação entre a conservação do patrimônio e o planejamento territorial: conservation-preservation through development*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- LAMAS, José Manuel Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. 7ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- LAMBERT, Jacques. *Os Dois Brasis*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- LEITÃO, Francisco. *Brasília: 1960-2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente – Seduma, 2009.
- LEITÃO, Francisco; FISCHER, Sylvia. O legado cultural de Brasília. IN: LEITÃO, Francisco (Org.). *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro* (p. 19-25). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente – Seduma, 2009.
- LEITE, Maria Ângela Faggin. *Destruição ou desconstrução?* São Paulo: Hucitec, 2006.
- LEMOS, Celina Borges. Diamantina e sua arquitetura nos contextos da formação do arraial e consolidação da vila: registros e manifestos da modernidade na paisagem cultural entre os séculos XVIII e XIX. In: *Anais XIII Seminário sobre Economia mineira 2006. Diamantina*: CEDEPLAR/FACE, 2006.
- LEMOS, Celina Borges. *Sylvio de Vasconcellos: Arquitetura, Arte e Cidade*. Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.
- LIMA, Francisca Helena Barbosa; MELHEM, Mônica Muniz; CUNHA, Oscar Henrique Liberal de Brito (Coord.). *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN. Rio de Janeiro: IPHAN; Copedoc, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosak Naif, 2012.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, cidade Diamantina*. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- MAGALHÃES, Cristiane Maria. *O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil: memória, inventário e salvaguarda*. Tese de doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281271>>.
Acesso em: 27 ago. 2018.

- MANGILI, Liziane Peres; BISPO, Alba N. M. *Arquitetura moderna nas cidades coloniais mineiras: um antagonismo?* In: Anais do II Simpósio Científico do ICOMOS Brasil, UFMG/IEDS, Belo Horizonte, 2018.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52.* Dissertação de Mestrado – FFLCH, 1988.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. de. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas.* In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012.
- MENESES, Ulpiano. *A paisagem como fato cultural.* IN: YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e paisagem. São Paulo: Editora Contexto, 2002.
- MENESES, Ulpiano. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP: Dossiê Brasil dos viajantes.* São Paulo, SP: USP, CCS, n.30, jun./ ago.,1996.
- MENESES, Ulpiano. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, [S. l.], n. 30, p. 142-155, 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25914>>. Acesso em: 5 jan. 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.
- MONGELLI, Mônica. *Natureza e cultura: práticas de preservação patrimonial no Brasil.* Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- MONTORO, Tânia. Imagens e Imaginários de Brasília. In: CASTRO, Gustavo. *Mídia e Imaginário.* 1 ed. Brasília: Annablume, 2012, 193-209.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988. p. 222-238.

- MORAES, Fernanda Borges de. Essas miniaturas do mundo: a cartografia histórica e o processo de ocupação do território na América Portuguesa. *Vivência*. Rio de Janeiro, v. 7, p. 163-187, 2006a.
- MORAES, Fernanda Borges. *A rede urbana das Minas coloniais: na urdidura do tempo e do espaço*. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006b.
- MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 22. Rio de Janeiro: IPHAN, 1987.
- MOTTA, Lia. O patrimônio cultural urbano à luz do diálogo entre história e arquitetura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 34. Rio de Janeiro: IPHAN, 1986.
- MOTTA, Lia. *Sítios Urbanos e Referência Cultural: a situação exemplar da Maré*, Tese de Doutorado, PROURB/UFRJ, 2017.
- MOTTA, Lia; SILVA, Maria Beatriz de Rezende (Org.). *Inventários de identificação: um programa de experiência brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.
- MOTTA, Lia; THOMPSON, Analucia. *Entorno de bens tombados*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.
- MUSEU CASA GUIGNARD. *Catálogo da exposição Passos de Guignard*. Museu Casa Guignard, Ouro Preto, 2017
- NIEMEYER, Oscar. *Minha Experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- NOBRE, Ana Luiza (Org.). *Lucio Costa*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NOBRE, Ana Luiza et al. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um Inventário dos Sentidos: Mário de Andrade e a Concepção de Patrimônio e Inventário*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2005.
- NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. *Era uma vez o morro do castelo*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Iphan, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1984.
- NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1983.
- O GLOBO (ed.). *Morro do Castelo*. 2015. Reportagem e infografia: Alessandro Alvim; Design: Alessandro Alvim, Vinicius Machado e Flavio Taublib; Desenvolvimento: Anderson Campos; Revisão: Cláudia Meneses. Disponível em: <http://infograficos.oglobo.globo.com/rio/castelo-360o.html>. Acesso em: 18 nov. 2022.

- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238.
- OLIVEIRA, Maria Manuel. Construída na linha do horizonte: Brasília, o Plano Piloto e a manipulação do chão. IN: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago Pereira (Orgs.). *Patrimônio em transformação: Atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília*. Brasília, IPHAN, 2016.
- OLIVEIRA, Mario Mendonça de. *A documentação como ferramenta de preservação da memória*. Brasília: IPHAN / MONUMENTA, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: Arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1981.
- PENNA, José Osvaldo de Meira. *Quando mudam as capitais*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- PERALVA, Osvaldo. *Brasília Patrimônio da Humanidade (um relatório)*. Brasília: Ministério da Cultura, Coordenadoria de Comunicação Social, 1988.
- PEREIRA, Danilo Celso. *Paisagem como patrimônio: entre potencialidades e desafios para a implementação da Chancela da Paisagem Cultural Brasileira*. Dissertação de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural, IPHAN, Rio de Janeiro, 2018.
- PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- PERPÉTUO, Thiago Pereira. *Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília*. Dissertação de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural. IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *500 anos de América: imaginário e utopia*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, p. 1-34, 6 ago. 2020.

- PESSÔA, José Simões de Belmont. Forma urbana no Brasil: uma amostragem de casos tipo. *Colectânea de Estudos, Universo Urbanístico Português, 1415-1822*. Lisboa, CNCDP, 1998.
- PESSÔA, José. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (Orgs.). *Moderno e Nacional*. Niterói: Ed. UFF, 2006.
- PESTANA, Til Costa. Diamantina. *Actas do Colóquio Internacional Universo Urbanístico Português*. Lisboa, 2001.
- PETRINA, Alberto. Uma inspiração latino-americana. *Revista AU*, São Paulo, nº 38, p. 61-68, out/nov 1991.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. p. 13-31. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 35, Brasília, 2017.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE TIRADENTES. *Inventário de proteção do acervo cultural de Tiradentes*. Tiradentes, 2002.
- QUEIROZ, Cláudio José Pinheiro Villar de. *Paisagem poderosa e preexistência*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 1991.
- QUEIROZ, Maria da Graça Soto (Org.). *Diamantina: imagens*. Brasília: Iphan / Programa Monumenta, 2010.
- QUEIROZ, Rodrigo. Brasília histórica. A capital federal faz sessenta anos! *Drops*, São Paulo, ano 20, n. 151.07, Vitruvius, abr. 2020 Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/20.151/7714>>. Acesso em: 04. jan. 2021.
- REGIANI, Luana Espig. *Diamantina e o percurso da arquitetura moderna: Lucio Costa, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- REIS, Carlos Madson. *Brasília: espaço, patrimônio e gestão urbana*. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago (Orgs.). *GT Brasília: Memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal*. Brasília, IPHAN, 2016.
- REIS, Nestor Goulart. *Catálogo de iconografia das vilas e cidades do Brasil colonial: 1570-1720*. São Paulo: FAU-USP, 1964.
- REIS, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500/1720)*. São Paulo: Pioneira, 1968.

- REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- REIS, Nestor Goulart. *Notas sobre a evolução dos estudos de história da urbanização e do urbanismo no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 1999.
- REIS, Nestor Goulart. Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil. Belo Horizonte: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, 1990/2, Nº 15, p. 229-36.
- RIBAS, Otto; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro. Preservação do patrimônio em Brasília. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 04, n. 048.04, Vitruvius, jul. 2004. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/04.048/2005>>. Acesso em: 04. jan. 2021.
- RIBEIRO, A. R. S. C. Métodos de análise dos bens materiais naturais e culturais visando à conservação. In: Silvio Zancheti. (Org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. 1ed. Recife: Editora Universitária, 2002, v. 1, p. 143-147.
- RIBEIRO, A. R. S. C.; MILET, V. Método de análise dos bens imateriais e método de leitura da imagem de uma área urbana para sua reabilitação. In: Silvio Zancheti. (Org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. 1ed. Recife: Editora Universitária, 2002, v. 1, p. 153-156.
- RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem Cultural e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.
- RIBEIRO, Sandra Bernardes. *Brasília: Memória, Cidadania e Gestão do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Annablume, 2005.
- RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago Pereira (Orgs.). *Patrimônio em transformação: Atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília*. Brasília, IPHAN, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- RISÉRIO, Antonio. *A Cidade no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; EDUSP, 1979.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Brasília-patrimônio: desdobrar desafios e encarar o presente. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 159.02, Vitruvius, ago. 2013.
- ROSSETTI, Eduardo. *Arquiteturas de Brasília*. Brasília, Instituto Terceiro Setor, 2012.
- RUBINO, Silvana. *Lucio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional*. São Paulo: Revista USP, n. 53, p: 6-17, 2002.
- RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-105, 1996.

- RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: A Casa do Livro, 1972.
- RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Tradução e apresentação de Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- SABOIA, Luciana; MEDEIROS, Ana Elisabete. *Brasília, discurso ou narrativa?* Questões sobre a preservação e identidade cultural. 9º seminário Docomomo Brasil. Brasília, 2011.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1974.
- SALGADO, Marina. *Olhares sobre o patrimônio: a busca de significados da paisagem*. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo, CBHA/CNPq/Fapesp, 2000.
- SANDOVAL, Liz da Costa Sandoval; REZENDE, Rogério; CRUZ, Luciana Saboia Fonseca. *Brasília Contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema*. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 18, n. 39, p. 201-223, 2020.
- SANDOVAL, Liz. *Brasília, Cinema e Modernidade: percorrendo a cidade modernista*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- SANDRONI, Carlos. *Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 28, p. 60-73, 1999.
- SANT'ANNA, Marcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990*. Salvador: Oiti Editora, 2014.
- SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- SANTOS, Mariza. *Nasce a Academia SPHAN*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p: 97-105, 1996.
- SANTOS, Milton. *Brasília, a nova capital brasileira*. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), [S. l.], n. 11, p. 73-79, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44794>. Acesso em: 7 nov. 2022.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2008.
- SBAMPATO, Alessandro Jaime. *Corpo, arte e paisagem*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

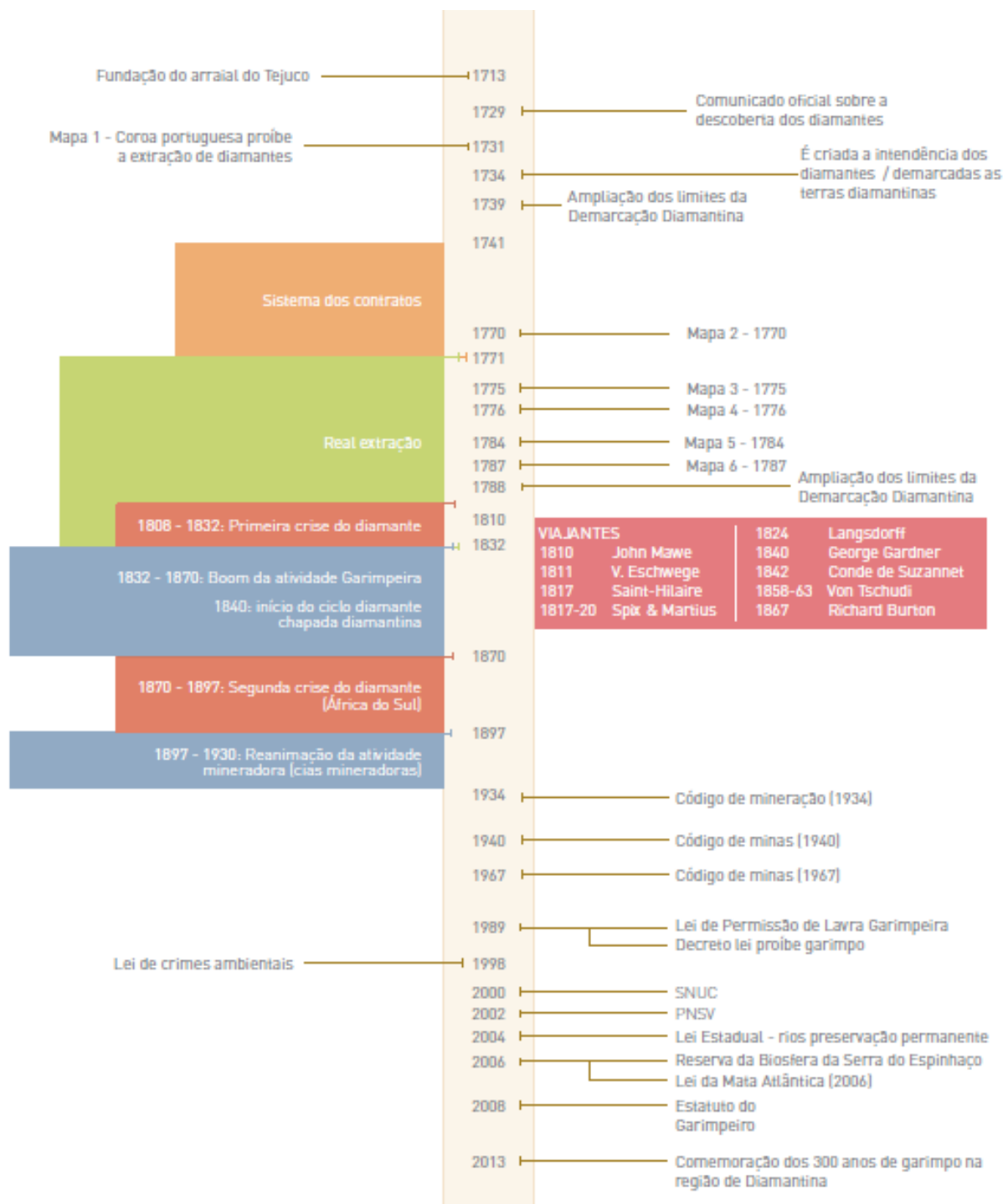
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. A praça do maquis. *Revista MDC: Mínimo Denominador Comum*, Belo Horizonte/Brasília, n.1, 02 fev. 2009. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-pracado-maquis/#more-1848>>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. A preservação do moderno: o caso de Brasília. In: PESSÔA, José. *Moderno e. Nacional*. Niterói: EdUFF, 2006. p. 141-155.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. Lucio Costa: o senhor da memória IN: IN: LEITÃO, Francisco (Org.). *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro* (p. 11-15). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente – Seduma, 2009.
- SCHVARZMAN, S; IANEZ, M. *O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 153-165, dez. 2012.
- SCHWARTZ, J. *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP- Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.
- SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- SEDHAB. *Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Relatório Diagnóstico – Subproduto B – Relatório Consolidado*. Brasília: RSP Arquitetura e Consultoria e Governo do Distrito Federal, 2011.
- SEGAWA, Hugo Massaki; QUEIROZ, Rodrigo Cristiano; PADOVANO, Bruno Roberto. Aos 60 anos, Brasília transcende a imaginação de Lúcio Costa: patrimônio da arquitetura brasileira, a capital dos sonhos de Juscelino Kubitschek se reinventa no dia a dia. [Depoimento a Leila Kiyomura]. *Jornal da USP* [S.l: s.n.], 2020.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (Org.). *Filosofia da paisagem*. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.
- SESC-SP. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. *Acervo sonoro e iconográfico da Missão de Pesquisas Folclóricas*. 2006. Disponível em: <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>. Acesso em: 03 abr. 2016.
- SEVCENKO, Nicolau. O front brasileiro na guerra do verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista USP*, [S. l.], n. 30, p. 108-119, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25911>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- SILVA, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. Brasília: Charbel Gráfica e Editora, 2006.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. A questão da alma. *Cult*, São Paulo, v. 15, n. 175, p. 28-31, dez. 2012.
- SILVA, S. F. DA; CRUZ, L. S. F.; MEDEIROS, A. E. Poéticas da paisagem: do sublime ao pitoresco no movimento land art. *Revista Estética e Semiótica*, v. 6, n. 1, 19 jul. 2016.
- SILVA, S. F. da; SABOIA, L. Paisagens em trânsito: o caso da Estrada Parque Taguatinga. *Labor e Engenho*, Campinas, SP, v. 10, n. 3, p. 302–312, 2016.

- SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo*. Organização de Nestor Goulart Reis Filho. Brasília, IPHAN, 2012a.
- SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia*. Organização de Nestor Goulart Reis Filho. Brasília, IPHAN, 2012b.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Terrain Vague*. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. [S.l.]: Editorial Gustavo Gili, 1995. p. 181-194.
- STADEN, Hans. *Dois Viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- TAVARES, Jeferson. *Projetos para Brasília: 1927-1957*. Brasília: IPHAN, 2014.
- TEIXEIRA, Dante Martins. A America de Jodocus Hondius (1563-1612): um estudo das fontes iconográficas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.46, p. 81-122, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i46p81-122>>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- TEIXEIRA, Manuel C. *A forma da cidade de origem portuguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- TELLES, Sophia. Depoimento. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *O risco: Lucio Costa e a utopia moderna - depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro: Bang Filmes Produções Ltda., 2003.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Mário e o folclore*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 90-109, 2002.
- TURRI, Eugênio. *A paisagem como teatro: Do território do vivido ao território representado*. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 167-184.
- UNESCO / Centro do Patrimônio Mundial. *Orientações Técnicas para Aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial*. Paris: UNESCO, 2011.
- VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- VARNHAGEM, Francisco Adolfo. *A questão da capital: marítima ou no interior?* Viena, Carlos Gerold, 1877.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. A formação urbana do Arraial do Tejuco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 121-135, 1959.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*. Belo Horizonte: Editora Universitária, 1961.

- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento – residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. *Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. UFPE, Recife, 2014.
- VIEIRA, Bárbara de Castro. *A água e a constituição de lugares e da paisagem regional: um estudo dos chafarizes e da rede hídrica de Diamantina, MG*. Dissertação de Mestrado Profissional em Ciências Humanas. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2019.
- WISNIK, Guilherme (Org.). *O risco: Lucio Costa e a utopia moderna - depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro: Bang Filmes Produções Ltda., 2003.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 169-193, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- XAVIER, Alberto (Org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. 2.ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2007.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração*. São Paulo: Editora Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- XIMENES, Arimatéa de Carvalho; AMARAL, Silvana; VALERIANO, Dalton Morrison. O conceito de ecorregião e os métodos utilizados para o seu mapeamento. *Geografia*, n. 35, p. 219-227, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/4827>>. Acesso em: 31 out. 2019.

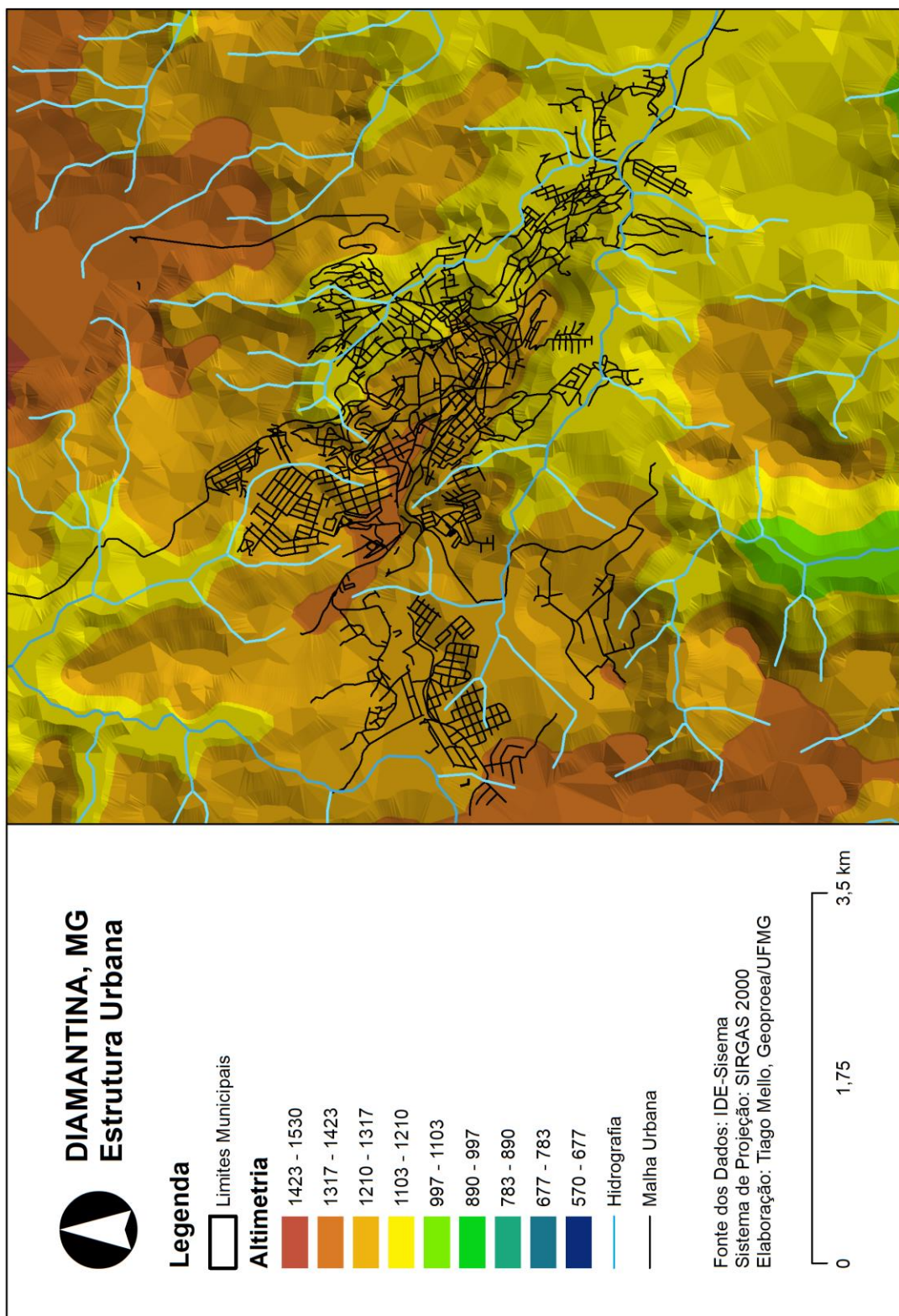
Anexo 01 – Viajantes estrangeiros em Diamantina

Linha do Tempo dos acontecimentos históricos referentes à exploração do diamante com destaque para os viajantes estrangeiros que visitaram Diamantina.



Fonte: Lacerda, 2014b, p. 05.

Anexo 02 – Traçado urbano de Diamantina no sítio natural



Anexo 03 – Sinfonia da Alvorada

Brasília, Sinfonia da Alvorada

Composição: Antonio Carlos Jobim / Vinícius de Moraes

No princípio era o ermo
 Eram antigas solidões sem mágoa.
 O altiplano, o infinito descampado
 No princípio era o agreste:
 O céu azul, a terra vermelho-pungente
 E o verde triste do cerrado.
 Eram antigas solidões banhadas
 De mansos rios inocentes
 Por entre as matas recortadas.
 Não havia ninguém. A solidão
 Mais parecia um povo inexistente
 Dizendo coisas sobre nada.
 Sim, os campos sem alma
 Pareciam falar, e a voz que vinha
 Das grandes extensões, dos fundões crepusculares
 Nem parecia mais ouvir os passos
 Dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros
 Que, em busca de ouro e diamantes,
 Ecoando as quebradas com o tiro de suas armas,
 A tristeza de seus gritos e o tropel
 De sua violência contra o índio, estendiam
 As fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados.
 - Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato,
 Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste,
 Da conquista do agreste
 E da grande planície ensimesmada!
 Mas passastes. E da confluência
 Das três grandes bacias
 Dos três gigantes milenares:
 Amazonas, São Francisco, Rio da Prata ;
 Do novo teto do mundo, do planalto iluminado
 Partiram também as velhas tribos malferidas
 E as feras aterradas.
 E só ficaram as solidões sem mágoa
 O sem-termo, o infinito descampado
 Onde, nos campos gerais do fim do dia
 Se ouvia o grito da perdiz
 A que respondia nos estirões de mata à beira dos rios
 O pio melancólico do jaó.
 E vinha a noite. Nas campinas celestes
 Rebrilhavam mais próximas as estrelas
 E o Cruzeiro do Sul resplandecente
 Parecia destinado
 A ser plantado em terra brasileira:
 A Grande Cruz alçada
 Sobre a noturna mata do cerrado
 Para abençoar o novo bandeirante
 O desbravador ousado
 O ser de conquista
 O Homem!

II / O HOMEM

Sim, era o Homem,
 Era finalmente, e definitivamente, o Homem.

Viera para ficar. Tinha nos olhos
 A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões
 E os horizontes, desbravar e criar, fundar
 E erguer. Suas mãos
 Já não traziam outras armas
 Que as do trabalho em paz. Sim,
 Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto
 A antiga determinação dos bandeirantes,
 Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto
 De sua cobiça. Olhou tranqüilo o sol
 Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite
 Os soturnos monstros e feras do poente.
 Depois mirou as estrelas, a luzirem
 Na imensa abóbada suspensa
 Pelas invisíveis colunas da treva.
 Sim, era o Homem...
 Vinha de longe, através de muitas solidões,
 Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria
 Dos caminhos, da dolência dos desertos,
 Do cansaço das matas enredadas
 A se entredorarem na luta subterrânea
 De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono
 De seus ramos. Mas agora
 Viera para ficar. Seus pés plantaram-se
 Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar
 Descortinou as grandes extensões sem mágoa
 No círculo infinito do horizonte. Seu peito
 Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria
 No deserto uma cidade muita branca e muito pura...

Citação de Oscar Niemeyer

- "... como uma flor naquela terra agreste e solitária..."
- Uma cidade erguida em plena solidão do descampado.
Niemeyer
- "... como uma mensagem permanente de graça e poesia..."
- Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado
Niemeyer
- "... em que a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto..."
- Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente
Niemeyer
- "... numa atmosfera de digna monumentalidade..."
- E à noite, nas horas do langor e da saudade
Niemeyer
- "... numa luminação feérica e dramática..."
- Dormisse num Palácio de Alvorada!
Niemeyer
- "... uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras..."
- E que fosse como a imagem do Cruzeiro
No coração da pátria derramada.

Citação de Lucio Costa

- "...nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."

III / A CHEGADA DOS CANDANGOS

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.

E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

Dois locutores alternados

- Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo!

Locutor no 1

- Cruz Alta...

Locutor no 2

- Que foram chegando de todos os lados da imensa pátria...

Locutor no 1

- Para construir uma cidade branca e pura...

Locutor n 2

- Uma cidade de homens felizes...

IV / O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO

- Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

- E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

- Ah, as empenas brancas! -

- Como penas brancas...

- Ah, as grandes estruturas!

- Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...

O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

Cantochão

E ao crepúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o sol-das-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim. Que se deixaram

ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo trabalho que agora, findo o labor do dia, encaminha os trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...

" Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável uma confiança sem limites no seu grande destino."

(Brasília, 2 de outubro de 1956)

Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira

V / CORAL

I II III

Coro Coro Coro

Masculino Masculino Misto

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

BRASIL! BRASIL! BRASIL!

VI

Terra de sol

Terra de luz

Terra que guarda no céu

A brilhar o sinal de uma cruz

Terra de luz

Terra-esperança, promessa

De um mundo de paz e de amor

Terra de irmãos

Ó alma brasileira ...

... Alma brasileira ...

Terra-poesia de canções e de perdão

Terra que um dia encontrou seu coração

Brasil! Brasil!

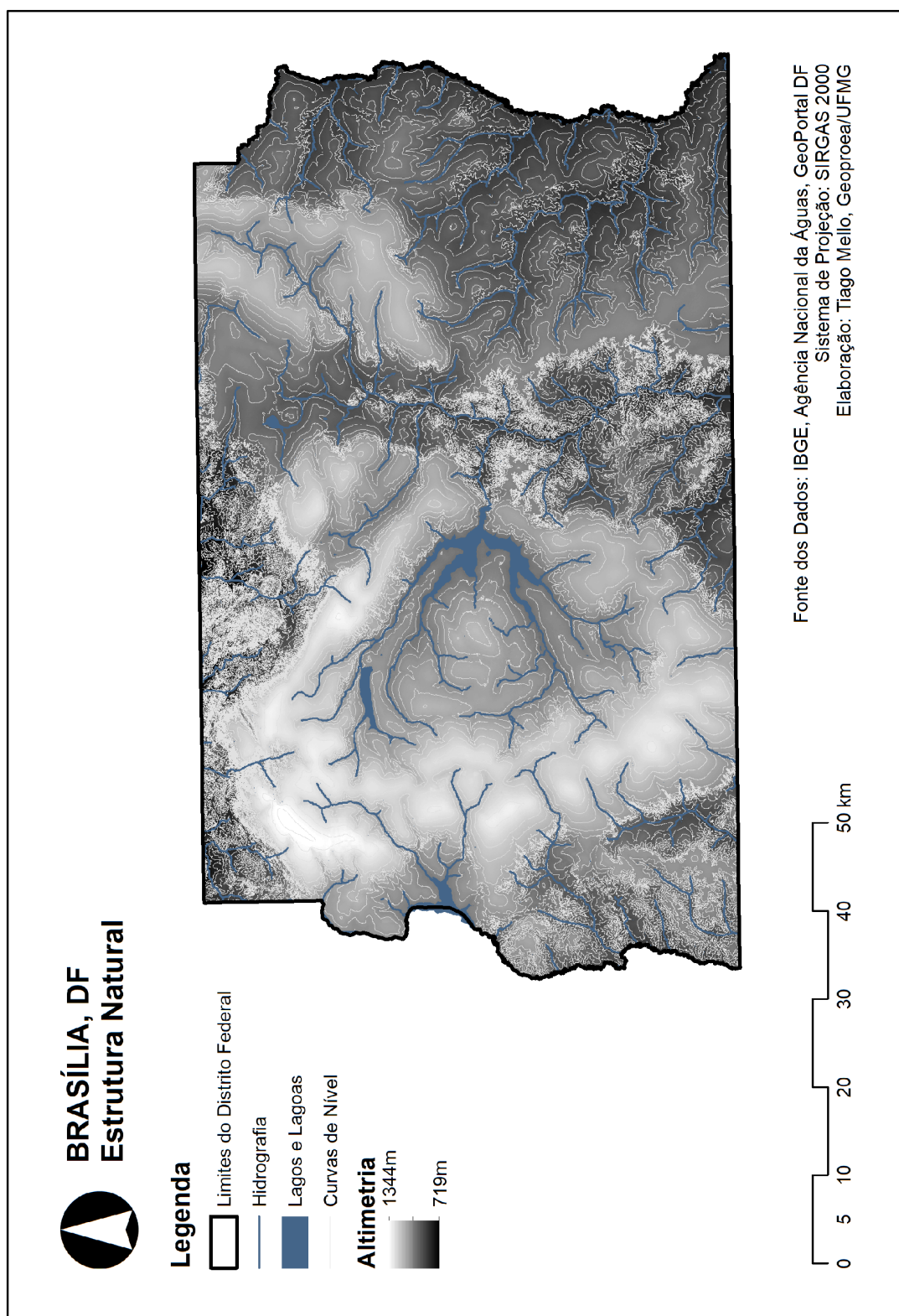
Ah... Ah... Ah...

B r a s í l i a!

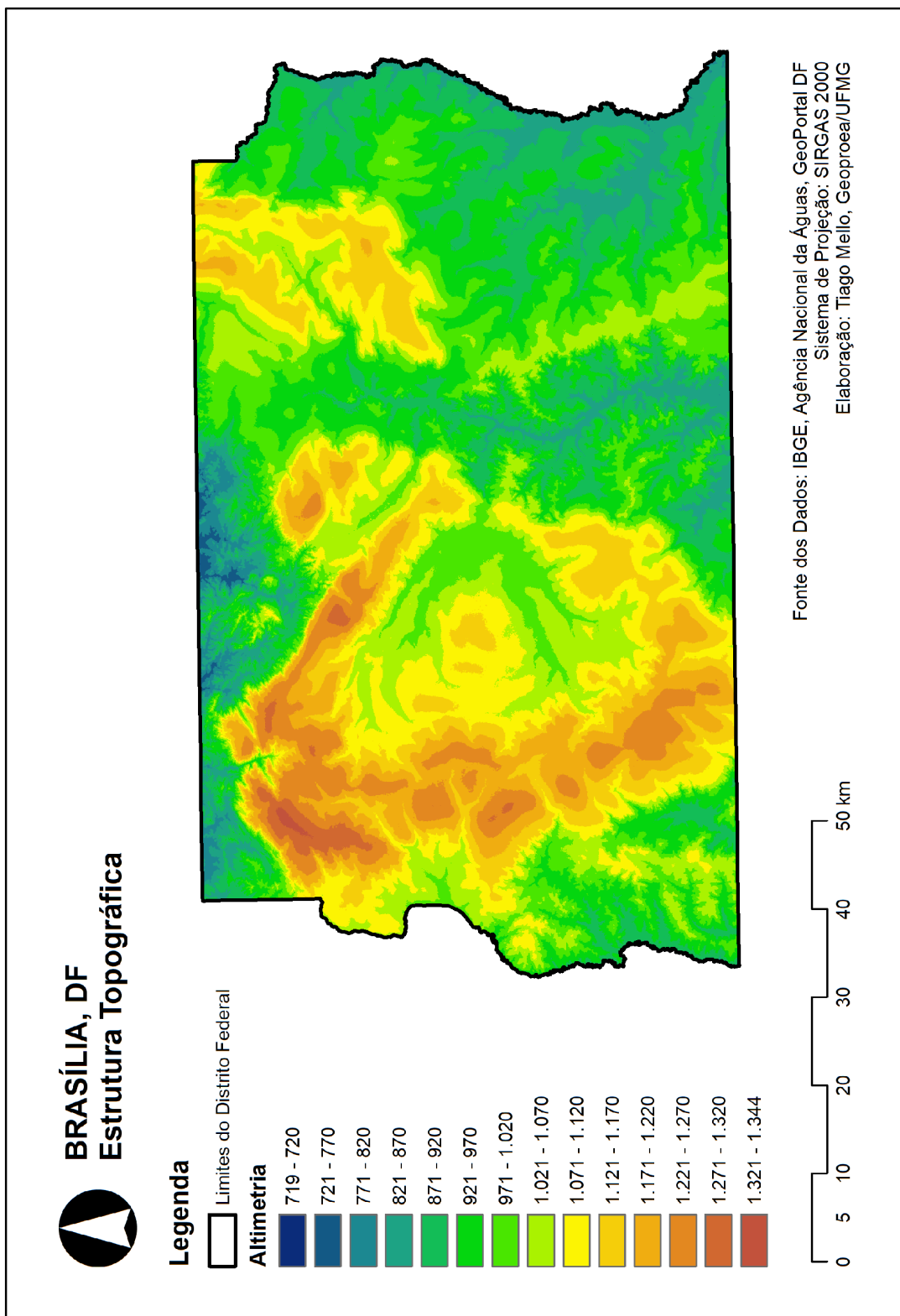
Dlem! Dlem!

Ô ... ô... ô... ô

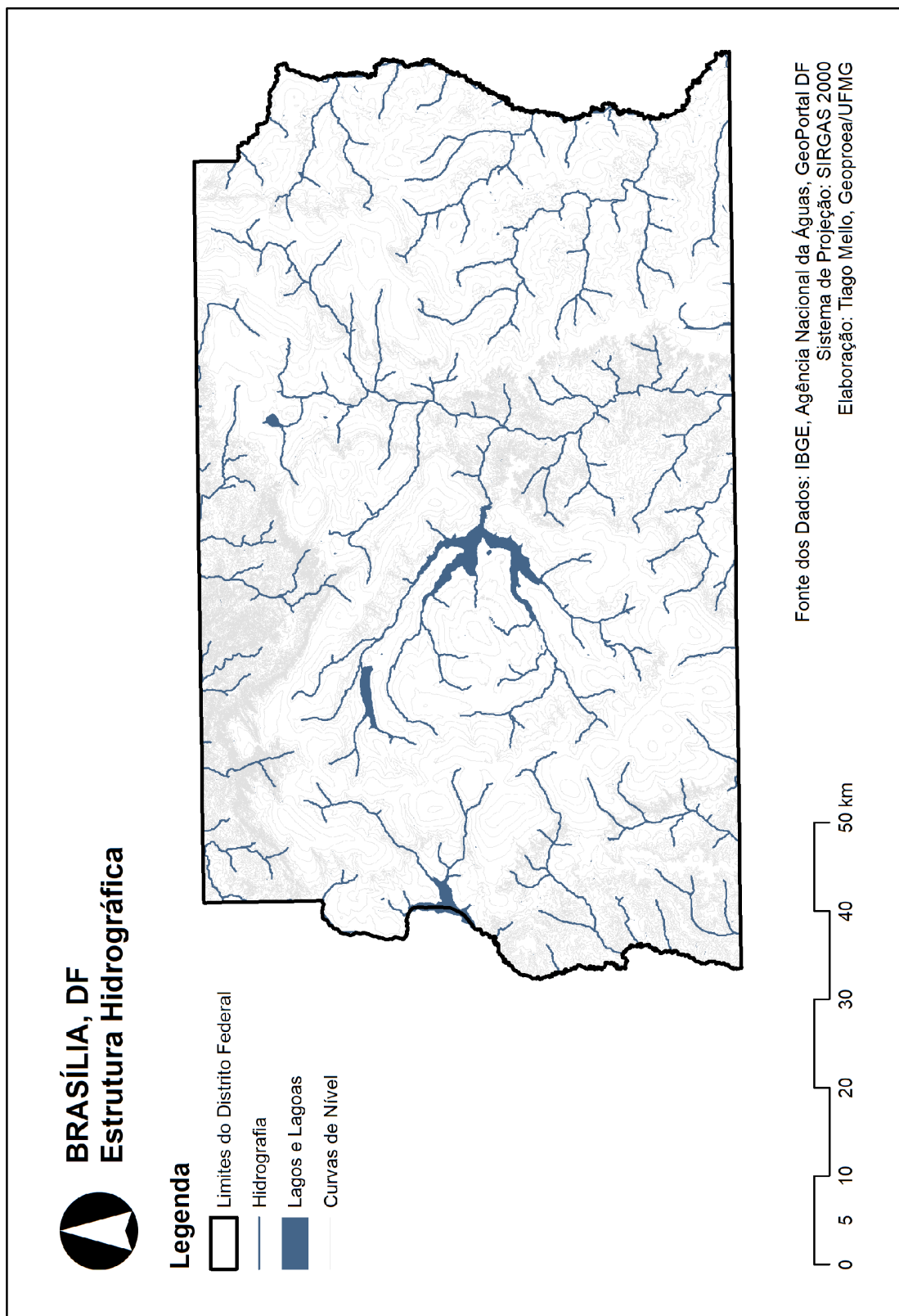
Anexo 04 – Estrutura do sítio natural



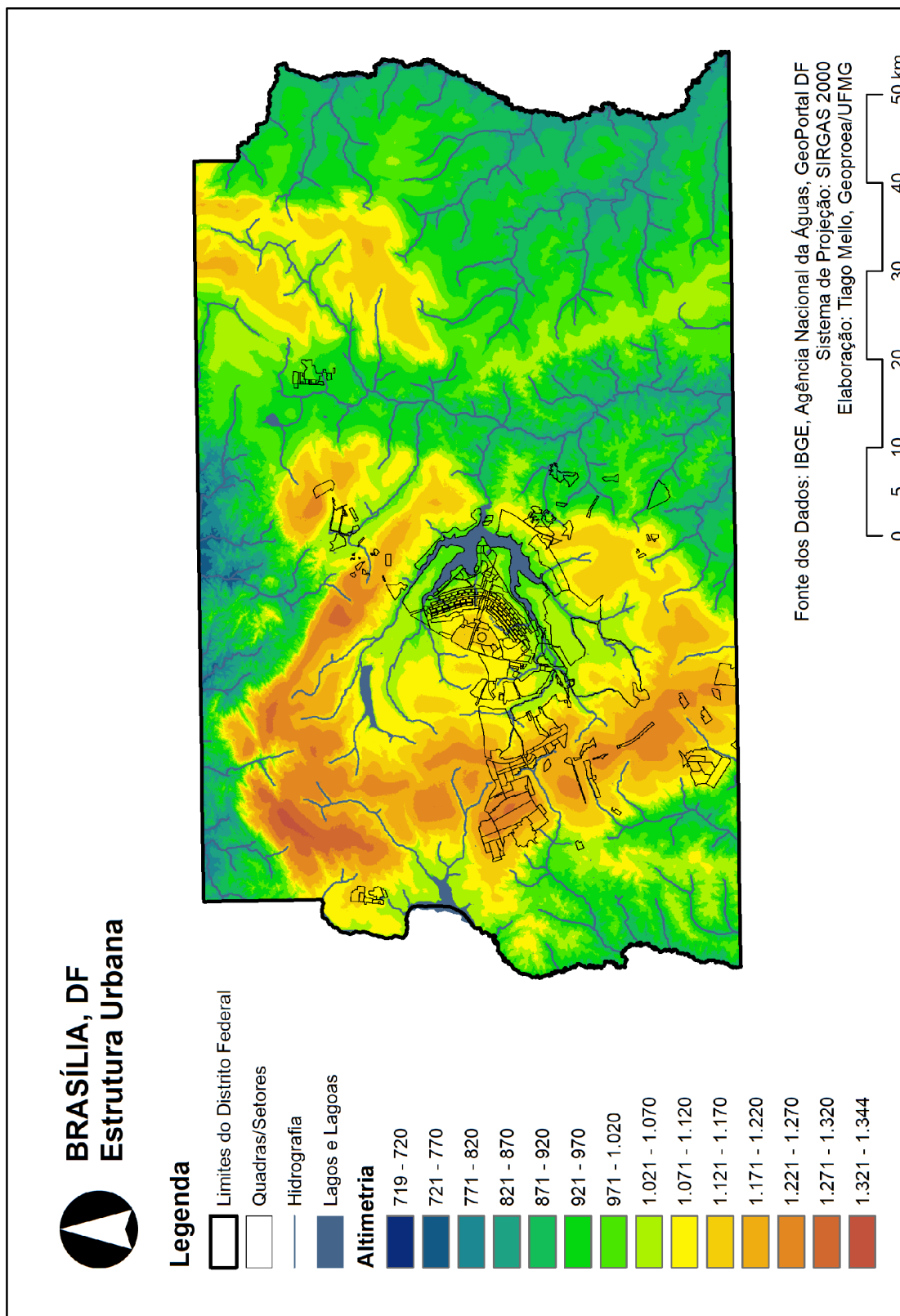
Anexo 05 – Estrutura Topográfica



Anexo 06 – Estrutura hidrográfica



Anexo 07 – Estrutura do sítio natural com traçado urbano



Anexo 08 – Diamantina em Serenata

Diamantina Em Serenata

Composição: Padre Celso de Carvalho e Lícia Pádua

Quando a noite a linda lua
Torna as pedras cor de prata
Diamantina sai a rua
Transformada em serenata
Seresteiros indormidos
Dedilhando violões
Levam musicas aos ouvidos
E saudade aos corações

A seresta apaixonada
Corre as ruas do Macau
Capistrana, Carvalhada
São Francisco e Burgalhau
Essas ruas serpeantes
É tão fácil entendê-las
Descem doidas por diamantes
Sobem ávidas as estrelas

O Itambé mesmo de longe
Ouve o som quase em surdina
Ergue as mãos azuis de monge
E abençoa Diamantina
Se de um sonho nada resta
Só saudade só mais nada
Como é linda essa seresta
Numa noite enluarada

APÊNDICE

Lista de instituições e acervos consultados

Arquivo Central do IPHAN (Seções Brasília e Rio de Janeiro).

Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal.

Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina.

Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em Ouro Preto.

Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em Tiradentes.

Arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em São João Del-Rei.

Acervos consultados em sites

ARPDF. *Arquivo Público do Distrito Federal*. Consulta online disponível em: <<https://www.arpdf.df.gov.br>>. Acesso 20. mar. 2021.

CPDOC. Arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Consulta online disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>>. Acesso 19. jun. 2021.

DOCOMOMO BRASIL. *Portal do Docomomo Brasil*. Consulta online disponível em: <www.docomomo.org.br>. Acesso 19. jun. 2021.

FUNDAÇÃO CASA DE LUCIO COSTA. Acervo digital da Fundação Casa de Lucio Costa. Consulta online disponível em: <www.casadeluciocosta.org>. Acesso 20. mar. 2020.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. Acervo digital da Fundação Oscar Niemeyer. Consulta online disponível em: <www.niemeyer.org.br>. Acesso 20. mar. 2020.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *GeoPortal*. Consulta online disponível em: <<http://geoportal.segeth.df.gov.br/mapa/#>>. Acesso 14. out. 2019.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação – SEDUH*. Consulta online disponível em: <<http://www.seduh.df.gov.br>>. Acesso 14. out. 2020.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. *Acervo Lucio Costa*. Consulta online disponível em: <www.jobim.org/lucio>. Acesso 20. out. 2020.

IPHAN. *Arquivo Noronha Santos*. Consulta online disponível em: <www.iphan.gov.br/ans>. Acesso 01. nov. 2020.

TARSILA. Consulta online disponível em: <<https://tarsiladoamaral.com.br/>>. Acesso 14. out. 2020.