ANTÔNIO DE OLIVEIRA MELLO JÚNIOR

O SIGNIFICADO E O USO DO CONCEITO DE AUTENTICIDADE NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

OS PARADIGMAS DE BRASÍLIA E OURO PRETO

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Arquitetura e
Urbanismo.

Área de Concentração:
História e Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo.

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Mugayar Kühl

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Email do autor: antoniomellojr@gmail.com

Mello Júnior, Antônio de Oliveira

M527s O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado: os paradigmas de Brasília e Ouro Preto / Antônio de Oliveira Mello Júnior. – São Paulo, 2016.
176 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Beatriz Mugayar Kühl

1.Patrimônio arquitetônico (Preservação;Conservação;Restauração)
2.Monumento histórico (Preservação;Conservação;Restauração)
3.Patrimônio mundial - Brasília (DF);Ouro Preto (MG) 4.Autenticidade
1.Título

CDU 72.025.3

Agradecimentos

Gostaria de manifestar, primeiramente, o meu agradecimento aos Professores Beatriz Mugayar Kühl e Claudio Varagnoli pela inestimável contribuição, que se reflete neste trabalho. Aos caros Beatriz e Claudio, agradeço também o apoio, carinho, e amizade.

Agradeço, ainda, aos membros da banca do exame de qualificação, Profa. Fernanda Fernandes e Dra. Marly Rodrigues, pelos comentários, críticas e sugestões esclarecedoras, que enriqueceram o encaminhamento do processo de pesquisa.

A Michel Larivière, pelo apoio e ajuda na construção da versão inglesa do Projeto de Pesquisa de Estágio de Pesquisa em Roma, a minha gratidão.

A Nilse Franco de Oliveira Mello, pela paciente e cuidadosa revisão do texto.

A Lídia Adjunto Botelho, por gentilmente colocar à minha disposição o seu arquivo pessoal.

A Caio Tibúrcio, pelo apoio decisivo, e no momento exato.

Ao apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp –, e do Governo do Distrito Federal.

Ao Claudio, mais uma vez, e às queridas Cecília e Grazia, por todos os cuidados comigo em Roma.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, e agregados, por toda sorte de ajuda e a prazerosa convivência; a minha gratidão a Dulce Blanco Barroso, Graça Medeiros de Oliveira, Mara Souto Marquez, Marília Pacheco Machado, Carlos Roberto e Ana Cristina Vieira Machado, Carlos Madson Reis, Ranière Teixeira Soares, Vera Bonna, Francisco Leitão, Sávio Ivo, Bruno Fassio.

À toda a minha família, por todo o suporte, sempre indulgente e compreensivo; em especial, à querida Maria e aos meus pais, Antônio e Nilse, pelo apoio incondicional e resiliência.

August 16th, 1958

*I came directly from Ouro Preto to Brasilia.
What a dramatic journey through time and history!
A journey from yesterday to tomorrow,
from what is finished to what is about to begin,
from old fulfilment to new promise!*

Aldous Huxley

Resumo

MELLO JUNIOR, Antônio de Oliveira. **O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado: os paradigmas de Brasília e Ouro Preto.** 2016. 176 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.

Esta tese de doutoramento tem como objetivo a discussão do uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado. Ao se observar o caráter eurocêntrico e o sentido tradicional, a ideia de autenticidade foi relativizada em razão de sua dimensão cultural, na atualidade. Um relativismo, no entanto, que poderia significar risco para a preservação da materialidade dos artefatos, tendo em vista o debate contemporâneo acerca do sentido imaterial da autenticidade. Ao supor que a autenticidade não pode ser reduzida ao substrato material do patrimônio, apesar de sua importância para a preservação de seus atributos, foram definidos dois estudos de caso, com vistas a elucidar a questão: os paradigmas de Ouro Preto e Brasília, ambos reconhecidos como patrimônio da humanidade. O primeiro, por enquadrar-se no sentido tradicional de autenticidade; o segundo, por envolver aspectos próprios da cultura material e imaterial.

Palavras-chave: Patrimônio edificado. Preservação. Autenticidade

Abstract

MELLO JUNIOR, Antonio de Oliveira. **The meaning and usage of the concept of authenticity in heritage preservation: the paradigms of Ouro Preto and Brasilia.** 2016. 176 p. Thesis (Phd) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.

This doctoral thesis affirms the necessity to discuss the usage of the existing concept of authenticity in the built heritage preservation. By considering its Eurocentric character and traditional meaning, the idea of being authentic is presently utmost important due to the cultural dimension of this concept and its relativism. A relativism that could be risky to the artifacts materiality preservation, since the immaterial value of authenticity is becoming part of the contemporary debate. Supposing the authenticity can't be reduced to the material substrate of cultural heritage, despite of its importance to preserve the artifact's attributes, two study cases were selected to discuss and further examine the posed question: the paradigms of Ouro Preto and Brasilia, both sites nominated as World Heritage. The first one because it refers to the traditional meaning of authenticity, and the second in view of the fact that it involves the material and immaterial dimensions of the concept.

Key-Words: Built Heritage. Preservation. Authenticity

Sumário

Introdução	13
1. Autenticidade, teorias e doutrinas de preservação do patrimônio histórico	17
<i>Os rudimentos da discussão, as escolhas de restauro como dado histórico e autenticidade material do patrimônio edificado</i>	18
<i>A questão da autenticidade e o enfrentamento da problemática da reconstrução, da liberação e da adição no pós-guerra</i>	23
<i>A questão urbana, de Giovannoni ao pós-guerra</i>	31
<i>A Carta de Veneza e o debate sucessivo</i>	35
<i>A questão urbana frente às discussões sucessivas à Carta de Veneza de 1964</i>	45
<i>A noção de autenticidade e a doutrina internacional</i>	50
2. Vila Rica do Ouro Preto, monumento nacional	55
<i>A descoberta dos paulistas</i>	58
<i>As primeiras vilas</i>	61
<i>Vila Rica do Ouro Preto, desenvolvimento e morfologia urbana</i>	66
<i>A imperial cidade de Ouro Preto, sua aparência e a imagem urbana</i>	79
<i>A redescoberta dos paulistas</i>	89
<i>O reconhecimento e a revalorização do patrimônio colonial de Ouro Preto</i>	93
3. Brasília, monumento da modernidade	103
<i>A ideia da transferência da capital e o concurso de Brasília</i>	105
<i>O plano de Lucio Costa</i>	112
<i>As escalas urbanas de Brasília</i>	118
<i>O desenvolvimento do Plano Piloto, a consolidação da cidade</i>	124
<i>Brasília controvertida e protegida</i>	134
À guisa de conclusão	149
<i>O sentido da autenticidade em Ouro Preto e Brasília, uma questão de valores</i>	149
<i>A autenticidade e a preservação de Ouro Preto, monumento do passado nacional</i>	151
<i>A autenticidade e a preservação de Brasília, símbolo da modernidade nacional</i>	155
<i>A autenticidade e o sentido dos valores envolvidos em Ouro Preto e Brasília, monumentos da humanidade</i>	160
Referências bibliográficas	163

Introdução

O interesse pela reflexão acerca do sentido e do uso da noção de autenticidade nas práticas preservacionistas perpassa pelas dificuldades e divergências impostas à sua operacionalidade, tendo em vista a heterogeneidade e complexidade da realidade contemporânea. Uma problemática que se coloca particularmente desafiadora, ao se considerar a acepção tradicional de autenticidade como critério de aspiração universal para o reconhecimento de um determinado bem como patrimônio da humanidade, e o debate instaurado pela premência de sua flexibilização em face da diversificação de seu escopo de abrangência.

Ao lidar com o tema nas questões envolvidas na conservação da arte aplicada à arquitetura – especificamente os bens integrados aos monumentos religiosos ou-pretanos –,¹ deparei-me com a ambiguidade do emprego da ideia de autenticidade como critério pelo Comitê do Patrimônio Mundial, ao tempo em que se identifica e pressupõe a dimensão cultural de nosso legado histórico. Nesse sentido, tem-se, de um lado, a transposição inadvertida do referido conceito para o campo da preservação, prescindindo de uma definição unívoca, diferentemente de outros campos, como o direito canônico e a filologia, conforme observa Françoise Choay.² De outro lado, o alerta de Jukka Jokilehto³ para os riscos advindos do relativismo cultural, cuja a flexibilização extrema de princípios incorreria no casuísmo, ao adaptar livremente as práticas preservacionistas a objetos e/ou contextos culturais variegados.

Diante do debate, tais questões foram reforçadas na minha lida diária como arquiteto e Analista de Planejamento e Gestão Urbana do Governo do Distrito Federal, ao enfrentar as dificuldades e imprecisões manifestas no processo de preservação do Plano Piloto de Brasília, reconhecido monumento nacional e da humanidade. Um reconhecimento inusitado, ao se apreciar a natureza e as condições do artefato em si: um projeto urbano em andamento, em processo de consolidação. Um reconhecimento que não se restringe especificamente ao acautelamento e à

1 Cf. minha dissertação de mestrado, Antônio O. Mello Jr., *A preservação da ornamentação interna de igrejas coloniais mineiras*, 2004.

2 Françoise Choay, “Sept propositions sur le concept d’authenticité e son usage dans les pratiques du patrimoine historique,” in *Nara Conference on Authenticity*, 1995, pp. 101-106.

3 Jukka Jokilehto, “Authenticity: a General Framework for the Concept,” in *ibidem*, pp. 11-34.

proteção de um artefato integralmente materializado, uma concretude consumada, mas, sobretudo, ao prosseguimento do gesto histórico da efetiva interiorização da capital federal do país, e de uma concepção urbanística, de acordo com os pressupostos estabelecidos no Projeto nº 22, de Lucio Costa: o projeto vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital Nacional.

A partir da constatação da dubiedade, e variantes, na definição de autenticidade na Declaração de Valor Universal – documento adotado pela Unesco no ato de inscrição de um determinado bem na Lista do Patrimônio Mundial –, delimitou-se o objetivo deste trabalho: discutir o sentido e a operacionalidade de tal noção na preservação de nossa herança cultural, mais especificamente de nosso patrimônio edificado. Em primeiro lugar, em vista do seu sentido tradicional, vinculado aos valores histórico e estético desse patrimônio, espreitadas a sua materialidade e a dicotomia estabelecida entre veracidade e falsificação. Em segundo lugar, ao considerar o caráter eurocêntrico e a crença na irreversibilidade do tempo, e a sua relativização frente ao reconhecimento de sua dimensão cultural. Por conseguinte, ao supor a autenticidade como um princípio atinente ao conjunto de valores da cultura responsável pelo reconhecimento e pela tutela de seu patrimônio, colocaram-se as seguintes questões, a saber. 1: a autenticidade se restringe aos aspectos históricos e artísticos do patrimônio monumental, vinculados à sua materialidade? 2: a operacionalidade da noção de autenticidade se resolve ao ser aplicada conforme o seu significado original, precedente à sua aplicação na preservação, e, portanto, com fundamento na sua imaterialidade? 3: a operacionalidade da noção de autenticidade se dá mediante a relação dialética entre cultura material e imaterial? Perante tais indagações, tem-se em vista a comprovação da hipótese, que a autenticidade, na preservação do patrimônio, é noção cultural e historicamente determinada, cuja validade, ou operacionalidade, encontra-se na capacidade de manutenção dos valores e significados atribuídos a esse patrimônio, coerentemente expressos na sua materialidade.

Ao considerar que a problemática contemporânea do uso da noção de autenticidade na preservação, quando aplicada ao patrimônio edificado, transpassa as vicissitudes apresentadas pelo monumento isolado, designou-se o enfrentamento dos impasses evidenciados no manejo dos assentamentos urbanos, em razão de sua complexidade e realidade multifacetada. Organismos vivos e em constante transmutação, e relativos a distintos contextos culturais, que requerem a acomodação de conflitos entre valores diversos e necessidades mutantes, por vezes em condições de adversidade à permanência da tradição. Portanto, aspirando alcançar os objetivos propostos e responder às questões colocadas, definiu-se a comparação entre os

paradigmas determinados pela preservação dos conjuntos arquitetônicos e urbanos tombados de Ouro Preto e Brasília, patrimônios da humanidade. Escolha justificada, sobretudo, pelas condições diferenciadas de cada um desses exemplares. O primeiro, por amoldar-se aos critérios clássicos de autenticidade, amparados na materialidade de um artefato; o segundo, pelo caráter inusitado de seu acautelamento, dirigido ao processo de concretização de uma ideia, como artefato ainda não materializado na sua completude, uma tutela notadamente assentada na sua imaterialidade.

Para efeito de tal comparação, procederam-se o exame e a discussão das doutrinas e princípios teóricos fundamentadores das práticas preservacionistas, conforme se apresenta no capítulo primeiro. Destacam-se, assim sendo, as proposições inaugurais de Alois Riegl⁴ acerca da apreensão e atribuição dos valores ao patrimônio, no contexto austríaco, e o debate em torno dos critérios de intervenção com vistas à recuperação do patrimônio europeu devastado no pós-guerra, no contexto italiano. Aspectos basilares para a constituição da Carta de Veneza de 1964, assentada na acepção riegliana de monumentos históricos e nos preceitos brandianos⁵ de contemporização dos valores históricos e estéticos atribuídos ao patrimônio, vinculando a autenticidade à materialidade da obra como testemunho do transcurso do tempo. Consecutivamente, são apresentados os debates ulteriores, incluindo e considerando a ampliação de valores envolvidos na questão, bem como o reconhecimento da diversidade cultural e patrimonial, no âmbito internacional. Nos capítulos segundo e terceiro, são analisados os casos de Ouro Preto e Brasília, sob o ponto de vista da conformação dos respectivos sítios históricos e processos correlatos de reconhecimento e valoração como monumentos nacionais e da humanidade. À guisa de conclusão, é examinado o sentido da autenticidade dos paradigmas de Ouro Preto e Brasília, consideradas a preservação e a legibilidade dos valores atribuídos a esses sítios.

4 Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1984, do original em alemão, *Der moderne Denkmalkultus*, publicado pela primeira vez em 1903.

5 Cesare Brandi, *Teoria da Restauração*, 2004, do original em italiano, *Teoria del Restauro*, publicado pela primeira vez em 1963.

*Autenticidade, teorias e doutrinas de preservação
do patrimônio histórico*

A atenção conferida ao tema da autenticidade se justifica por sua relevância na definição dos modos de preservação do patrimônio edificado. Ao se observar a segurança propiciada pelo vínculo identitário do homem com o seu meio, do qual participa esse patrimônio edificado, não há como deixar de se considerar a significância da preservação da congruência de seus assentamentos, em certa medida balizada pela manutenção do verdadeiro espírito dos lugares. Uma questão que se coloca pelos mecanismos de reconhecimento dos traços de autenticidade desses lugares, determinantes para a sua proteção e, por conseguinte, permanência.

Como antítese da falsificação, a noção de autenticidade aplicada à preservação do patrimônio edificado é associada, tradicionalmente, à materialidade desse patrimônio. Nesse sentido, refere-se, sobretudo, à preservação dos valores histórico e estético atribuídos aos monumentos, vinculados à sua constituição material, conforme aceção oitocentista. Contudo, diante da vigente diversificação das categorias dos bens patrimoniais, e observada a sua perspectiva eurocêntrica, a noção de autenticidade é relativizada, ao ser considerada a sua dimensão cultural. Enquanto o sentido tradicional de autenticidade se ancora na oposição a uma contrafação, contemporaneamente, refere-se à presença dos elementos capazes de expressar e manter, de modo coerente, o escopo de valores atribuídos ao patrimônio de uma determinada cultura, em um determinado momento. Trata-se, portanto, de uma variável histórica e cultural.

Como variável histórica e cultural, a concepção de autenticidade reflete as escolhas dos meios e formas de tutela patrimonial, por determinação de teorias e doutrinas de preservação. Ao abordar especificamente o patrimônio edificado, tais teorias e doutrinas respondem às indagações acerca do quê, por quê e como preservar. Referem-se a práticas preservacionistas conduzidas por concepções de patrimônio instituidoras dos mecanismos de sua conservação. Se, por um lado, a aplicabilidade da noção de autenticidade se esclarece, mais facilmente, frente a um patrimônio cujo valor atribuído é fundamentado por critérios fixos, por outro lado,

a questão é obscurecida à medida que tais critérios assumem contornos específicos e variáveis, em função da singularidade do patrimônio e/ou de sua situação cultural. Em outras palavras, a autenticidade como resultante da relação indissociável entre cultura material e imaterial.

Do mesmo modo, uma coisa é referir-se à autenticidade de um patrimônio que se encerra no passado; outra coisa é lidar com um patrimônio que se reporta ao presente e se projeta para o futuro. Contemporaneamente, a ideia de patrimônio histórico foi suplantada pela noção de patrimônio cultural, alicerçada na concepção de uma memória viva e presente no cotidiano das pessoas; uma memória manifesta no lugar do transcurso da vida, que se pretende manter como referência existencial daquelas pessoas. Nesse sentido, constata-se o interesse da avaliação e compreensão da operacionalidade do critério de autenticidade na preservação do patrimônio edificado. Com tal propósito, revela-se conveniente o exame dos mecanismos de preservação desse patrimônio através da história e da conformação de dois exemplares de assentamento humano de características díspares, mas reconhecidos e valorizados como patrimônio da humanidade: as cidades de Ouro Preto e Brasília. A primeira, por enquadrar-se no sentido tradicional de autenticidade, e a segunda, por envolver aspectos próprios da cultura material e imaterial na sua preservação. Uma disparidade justificada pela procura de um ponto de convergência determinante, não de um significado unívoco de autenticidade na preservação do patrimônio cultural, mas de um sentido unificador de seu uso e operacionalidade.

OS RUDIMENTOS DA DISCUSSÃO, AS ESCOLHAS DE RESTAURO COMO DADO HISTÓRICO E A AUTENTICIDADE MATERIAL DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

A problemática da preservação da autenticidade do patrimônio edificado é presente desde os primeiros desígnios de definição do restauro como disciplina autônoma da projeção arquitetônica, no século XIX. Um debate vinculado à defesa da veracidade histórica e material desse patrimônio, determinado pela contraposição a práticas interventivas consideradas falsificadoras. Uma discussão originada no antagonismo protagonizado por E.E. Viollet-le-Duc, arquiteto-restaurador francês, e John Ruskin, historiador e crítico de arte inglês.

O enfrentamento em torno da amplitude e critérios da intervenção restauradora, tendo em vista o patrimônio arquitetônico europeu, foi determinante para a definição tradicional da noção de autenticidade desse patrimônio e a sua associação à originalidade matéria constitutiva do monumento. De um lado, Viollet-le-Duc¹

1 Cf. Eugène E. Viollet-le-Duc, *Restauração*, p. 29-70, do verbete original em francês, publicado

prescrevia a reconstituição dos monumentos com fundamento no conhecimento pleno de suas formas, estilo e estrutura. Um conhecimento suficientemente sólido que permitiria ao arquiteto-restaurador conduzir um programa de restabelecimento da unidade estilística da obra, ao assumir o espírito de seu criador e, assim, restituir ao monumento uma integridade pretensamente perdida. Uma restituição de completude possível, segundo Viollet-le-Duc, mediante a compreensão do traçado regulador da edificação, o que propiciaria a reconstrução de monumentos em estado de ruína, a eliminação de partes não correspondentes ao cânone pré-estabelecido, o refazimento de acordo com o estilo idealizado do edifício.

John Ruskin,² de outro lado, ao determinar a arquitetura como suporte da memória, prescreveu nossos deveres com relação a ela: “o primeiro, tornar a arquitetura atual, histórica; e o segundo, preservar, como a mais preciosa de todas as heranças, aquela de épocas passadas.” Expressa, desse modo, sua inquietude diante das transformações da paisagem urbana na Inglaterra do século XIX. Condenava as construções pouco duradouras, referindo-se às habitações operárias edificadas em seu tempo, no subúrbio londrino, interpretadas como um processo de desenraizamento, uma ameaça à identidade nacional inglesa, colocando-se em defesa da manutenção da tradição, da arquitetura vernacular doméstica, definida por ele como a fonte de todas as arquiteturas. Acreditava que o lento desenvolvimento da tradição conduziria ao aprimoramento técnico e simbólico, no qual se encontrava a riqueza metafórica e figurativa da arquitetura.³

Ao considerar o patrimônio edificado, Ruskin definiu que a carga do simbolismo de um monumento, ou o peso de seu significado, encontrava-se diretamente ligada à sua duração, e a sua preservação deveria ter em conta a posteridade como público. Desse modo, a ação do tempo na matéria, a pátina, na medida em que representa essa duração, deveria ser mantida como parte integrante do monumento, como responsável pelo seu caráter pitoresco, um valor estético perseguido no século XIX. Portanto, para Ruskin, a restauração arquitetônica se tratava de uma ação destruidora, pois não haveria possibilidade de se recuperar o que o objeto já foi em algum momento do passado. Uma prática falsificadora, que se prestava à mentira, que substituía o verdadeiro pelo falso.

no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, s.d. [1854-1868].

2 Cf. John Ruskin, *A Lâmpada da Memória*, p. 55, do original em inglês, *The lamp of memory*, a partir da edição fac-similar de 1889 da edição de 1880, publicado pela primeira vez em 1849.

3 Observa-se, neste ponto, a sua vinculação ao Movimento Arts & Craft, mencionada por Maria Lúcia Bressan Pinheiro, *John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura – Algumas Repercussões no Brasil*, in John Ruskin, *A Lâmpada da Memória*, op. cit., p. 32, nota de rodapé.

Da dicotomia instaurada pela divergência entre os preceitos ruskinianos e leducianos, além do aspecto relativo à relevância da preservação da autenticidade original dos monumentos, emerge, também, a problemática dos mecanismos de identificação cultural – ou nacional, nos termos do período – ; se por intermédio da continuidade da tradição, ou mediante a construção de um patrimônio correspondente a um ideal de passado. Conforme Françoise Choay, nos dois casos, tratava-se de “uma concepção da arquitetura *memorial*.” Para Ruskin, os monumentos do passado eram sagrados e deveriam ser conservados como tal, apesar do reconhecimento e aceitação de sua finitude. Quando desaparecidos ou segundo a conveniência, deveriam ser substituídos de acordo com critérios contemporâneos, mas observando a tradição identitária de nossa memória afetiva. Viollet-le-Duc, de outro modo, estabelecia a aproximação histórica e didática da restauração, mediante a organização de uma lógica construtiva capaz de conduzir a criação arquitetônica em conformidade com a identidade nacional.⁴

Como alternativa ao antagonismo entre restauro e conservação, no final do mesmo século XIX, Camillo Boito⁵ apresentou uma alternativa intermediária, atento ao risco das intervenções falsificadoras, no contexto italiano. Esclareceu a distinção entre as práticas conservadoras e restauradoras, advertindo que, com frequência, uma seria o contrário da outra. Definiu a primeira como intervenção no que o objeto apresenta como arte e, a segunda, como ação de preservação do substrato material desse objeto. Observando tal distinção, determinou critérios específicos para o tratamento dos monumentos arquitetônicos. Por um lado, desaprovava a ênfase dada ao pitoresco e a preferência pela ruína do monumento, frente à recusa de sua restauração, contrapondo-se à postura intransigente de Ruskin. Por outro lado, opunha-se à restituição da unidade estilística prescrita por Viollet-le-Duc. Contudo, ao adotar uma posição intermediária, priorizava a conservação e, ao mesmo tempo, legitimava a intervenção restauradora, observada a imprescindível preservação da autenticidade histórica do monumento arquitetônico, mediante a manutenção de seus diversos estratos e das marcas do transcurso do tempo.

Afinado com as ideias de Boito, Gustavo Giovannoni⁶ reafirmou a ênfase no caráter histórico-documental do patrimônio, que prevaleceria nas primeiras décadas do século XX, e ampliou a discussão para a questão urbanística, trazendo à baila o

4 Françoise Choay, *Patrimônio em questão*, 2011, pp. 24-25, do original em francês, *Le patrimoine en questions: anthologie pour un combat*, 2009.

5 Cf. Camillo Boito, *Os Restauradores*, 2002, pp. 29-63, do original em italiano, *I Restauratori: Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884*.

6 Gustavo Giovannoni, “Verbete: Restauro dos Monumentos,” in Beatriz M. Kühl (org), *Gustavo Giovannoni. Textos Escolhidos*, 2013, pp. 191-204, do original em italiano, *Restauro dei Monumenti*, 1936.

tema da preservação do ambiente antigo e do sentido de localidade, observando a problemática da expansão e transformação das cidades europeias. Suas ideias foram consagradas pela *Carta de Atenas de 1931*, assentadas na noção de autenticidade de acordo com a proposição ruskiniana, respeitando-se a obra histórica e artística do passado. No plano teórico, consolidava-se o restauro com fundamento no método filológico, com a rejeição das reconstituições integrais por analogia, a preservação da pátina e dos sucessivos estratos históricos presentes na obra. De outra parte, ficou reconhecido o mérito da intervenção restauradora como medida extrema e complementar para a conservação, em contraposição à lógica fatalista de Ruskin, priorizando o presente em relação ao passado, em conformidade com Viollet-le-Duc.⁷

Ainda nas primeiras décadas do século XX, no âmbito austríaco, Alois Riegl⁸ fixou os valores atribuídos aos monumentos e as distintas formas de sua percepção e apreensão pela sociedade, que justificariam e determinariam a sua preservação. Com o objetivo de indicar tais valores, estabeleceu a distinção entre monumento intencional, presente em todas as culturas e cuja definição se vincularia ao seu valor precípuo de rememoração, e monumento na acepção moderna, cujos valores seriam atribuídos a posteriori pela sociedade. Definiu, assim, os monumentos não intencionais, classificados como monumentos históricos e monumentos antigos. Históricos quando se referem a um momento do passado. Antigos como testemunhos da resistência da obra humana à passagem do tempo. Como atributos de tais monumentos, Riegl determinou, de um lado, os valores de rememoração e, de outro, os valores de contemporaneidade. Relacionados aos valores de rememoração se encontrariam os valores de antiguidade, histórico e de rememoração intencional. Aos valores de contemporaneidade, encontrar-se-iam os valores de uso, que se referiam à utilização prática dos monumentos, e os valores de arte, quando o monumento satisfaz ao que denominou «*kunstwollen*»⁹ moderna. Valor de arte elementar quando se referia tanto à «*kunstwollen*» moderna, ou contemporânea, quanto àquelas de outros períodos da história da arte. Valor de arte relativo, quando se referia à ruptura realizada por essa «*kunstwollen*» contemporânea em relação às do passado e, portanto, variável com o devir histórico.

Ao identificar os valores envolvidos no culto moderno dos monumentos, Riegl esclareceu a natureza da controvérsia vigente no século XIX, a partir do confronto entre os valores de contemporaneidade e de antiguidade, e da associação do primeiro

7 De acordo com Françoise Choay, in *Alegoria do Patrimônio*, 2001, p. 165, do original em francês, *L'allégorie du patrimoine*, 1992.

8 Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, op. cit..

9 Volição artística.

ao valor artístico, responsabilizando a doutrina leduciana por essa associação de modo ambíguo, ao procurar reconstituir as formas primitivas, atestadas, ou não, de monumentos que não foram preservados em seu estado original. Em contrapartida, acusava os partidários radicais do valor de antiguidade de combaterem elementos válidos da postura anterior. Contudo, mesmo ao lançar um olhar relativo sobre a questão, Riegl enfatizou o valor de antiguidade, que deveria preponderar sobre os demais, consolidando a associação da ideia de autenticidade à materialidade do monumento, ao seu caráter histórico-documental. Conforme B.M. Kühn,¹⁰ suas formulações tinham como objetivo a fundamentação de um projeto de lei, 1903, para a proteção do patrimônio austríaco e o valor de antiguidade se trata do mais inclusivo, por exigir respeito às várias estratificações da obra e aos sinais de passagem do tempo. Alerta, portanto, para o fato de Riegl não admitir a aplicação dos demais valores de modo casuístico no trato dos monumentos, com vistas à sua preservação. Françoise Choay,¹¹ por sua vez, destaca a “interpretação relativista da restauração” apresentada pela teoria riegliana, mediante o reconhecimento de valores contraditórios presentes em todo monumento. Para a autora, o historiador da arte austríaco “demonstrou que em matéria de restauração não pode existir regra científica absoluta, cada caso inscrevendo em uma dialética particular de valores em jogo.” Segundo Choay, as reflexões de Riegl tiveram forte ascendência no universo italiano, notadamente na legislação decorrente dos trabalhos de Boito e Giovannoni.

Definiu-se, assim, as questões basilares relativas às escolhas de restauro – compreendido no seu sentido mais amplo, incluindo mecanismos de tutela e de conservação –, e os aspectos correlatos à preservação da autenticidade do patrimônio edificado. De um lado, o esclarecimento sobre o significado de monumento na acepção moderna, determinado por uma atribuição de valores pela sociedade; bem como a definição das práticas preservacionistas como um dado histórico, diante do reconhecimento da relatividade do valor artístico, conforme a teorização de Riegl. De outro lado, a vinculação da autenticidade à materialidade desse monumento, mediante a consolidação do método filológico como método de restauro, ao destacar distinção entre o elemento inserido e o dado original, determinando a preponderância do valor histórico-documental do patrimônio. Contudo, a devastação do patrimônio europeu pela Segunda Guerra impôs a recuperação de sua imagem, estabelecendo o debate acerca do juízo crítico e do papel da ação criativa nas práticas interventivas, determinando a concepção do restauro como ato de cultura. Não obstante, permaneceram as incertezas em torno dos modos de

10 Beatriz Mugayar Khül, *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização*, 2008, pp. 62-64.

11 Françoise Choay, *Patrimônio em questão*, op. cit., p. 25.

preservação do patrimônio edificado, considerados os limites determinados pelo risco de sua falsificação histórica.

A QUESTÃO DA AUTENTICIDADE E O ENFRENTAMENTO DA PROBLEMÁTICA DA RECONSTRUÇÃO, DA LIBERAÇÃO E DA ADIÇÃO NO PÓS-GUERRA

Se, nas primeiras décadas do século XX, a noção de autenticidade era inerente à autenticidade material do patrimônio, em meados do mesmo século, a necessidade de reconstrução do patrimônio europeu devastado pela Segunda Guerra Mundial conduziu a uma nova postura, e o debate acerca da questão assumiu notável relevância no contexto italiano, dentre outros. Conforme Renato Bonelli,¹² ao ser confrontada com os danos causados pela guerra, a teoria do restauro vigente se deparou com um impasse de princípio e de método ao reduzir a intervenção de restauro ao mínimo necessário para a estabilização do monumento, mediante a manutenção, a reparação e a consolidação. Diante de uma problemática inusitada, a *Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*¹³ estabeleceu que a manutenção em estado de ruína seria admitida nos casos dos monumentos da antiguidade clássica e, às vezes, medievais. Tal procedimento foi excluído para os casos dos monumentos renascentistas e barrocos, justificado pela natureza diversa dos materiais e pela perda dos revestimentos e elementos decorativos. Uma postura que admitia abertamente a necessidade de abandono do método até então vigente, diante da sua inadequação frente à nova situação histórica determinada pelo desastre da guerra. Uma exceção, segundo o autor, que se tornou regra, e todos os monumentos, inclusive aqueles quase inteiramente destruídos, foram integralmente reconstruídos. Em contraposição a tal reconstrução, deu-se início a uma revisão geral de princípios e métodos, cujos primeiros enunciados foram atribuídos por Bonelli a Roberto Pane.¹⁴ De acordo com tais enunciados, destacou o reconhecimento da “escolha” no processo do restauro e da regra de que cada caso é um caso, assim como é a obra de arte, e assim deve ser o restauro. Uma “escolha” mediante um juízo crítico, que deveria fazer a ponte entre o antigo e o moderno, mediante um ato criativo, ao “atribuir uma

12 Renato Bonelli, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, 1953, in idem, *Architettura e restauro*, 1959, pp. 41-58.

13 Órgão governamental de tutela do patrimônio cultural italiano, à época, vinculado ao *Ministero della Pubblica Istruzione*.

14 Bonelli se refere ao caso apresentado por Roberto Pane acerca da restauração da Igreja de Santa Clara de Nápoles, incendiada em 1943, in *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, 1944, in idem, *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, 1987, pp. 23-27. Entretanto, Pane não excluía a possibilidade de reconstrução excepcional de monumentos integralmente destruídos, como foi o caso da ponte Santa Trinità, em Florença, cf. idem, *Il ponte S. Trinità*, 1948, in ibidem, pp. 38-40.

forma estética” ao monumento. Uma nova concepção de restauro, que considerava a obra de arte arquitetônica fundamental para nossa cultura por seu valor artístico. Desse modo, dever-se-ia atribuir a esse valor de arte a prevalência absoluta em relação aos demais aspectos e características da obra, considerados em dependência e em função de tal valor. Tratava-se, portanto, de reintegrar ou conservar o valor estético da obra, mediante a liberação de sua verdadeira forma e, de tal premissa, derivaram novos critérios de intervenção. De um lado, a necessidade de eliminar sobreposições que poderiam afetar negativamente a integridade arquitetônica-figurativa; de outro, a legitimidade de reconstrução de partes faltantes com vistas à recuperação da unidade figurativa, a fim de restituir o efeito e a visão primitivos. Supressões e reconstruções, ou inovações, com vistas a encontrar ou reencontrar uma unidade formal mediante uma crítica, que se tornava criativa. Na nova estrutura, resultante da inserção do elemento novo no edifício antigo, este último não seria suscetível a uma reformulação, por constituir-se um ato formalmente completo e historicamente determinado. Significava, de outro modo, a aproximação do antigo e do novo, por mútuo contraste de valores plásticos ou cromáticos ao gosto atualizado, que acentuaria o caráter figurativo de ambos. No contexto de uma nova obra arquitetônica, a parte antiga permaneceria autônoma, dotada de individualidade própria e, como tal, não se reporta ou depende da essência e do valor da outra. Assim posto, o autor considerava um equívoco elementar conceber a possibilidade de reconstrução da obra arquitetônica, sem considerar a natureza expressiva da imagem, que é definida como um ato criativo irreproduzível.

A propósito da recuperação da Igreja de Santa Clara de Nápoles, destruída por incêndio bélico, Pane¹⁵ evidenciou a importância da cultura crítica e estética no enfrentamento das questões colocadas pelo restauro na Itália do pós-guerra. Ao se contrapor à repriminção e à intervenção conduzida por analogia estilística, segundo os preceitos leducianos, destacou a relevância das contribuições do conjunto de normas desenvolvidas no âmbito italiano, referindo-se especialmente à Carta Italiana de Restauro de 1931/2. Contudo, apesar de reconhecer a legitimidade da pretendida neutralidade imposta pelas normas e critérios de intervenção do referido documento, o autor não antevia a possibilidade de se excluir de modo absoluto o critério de escolha. Por um lado, uma imparcialidade extrema, que deixava transparecer o receio do julgamento de nossas ações no futuro, em decorrência da transformação do gosto. Por outro lado, uma preocupação justa se limitada a inspirar “uma série e prudente” consciência diante da tarefa, apesar do risco de tal consciência incorrer em uma neutralidade estéril, não menos condenável do que as soluções do restauro estilístico de Viollet-le-Duc. Desse modo, preconizava o

15 Roberto Pane, *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, op. cit..

juízo sobre a validade artística de certos elementos, ou a presença obstrutiva ou deturpadora da “imagem da verdadeira beleza,” a despeito dos dados negativos também pertencerem à história (“...mas nem por isso lhes devemos os mesmos cuidados que o belo merece ser objeto”¹⁶). Ao considerar cada monumento como um caso único, entendia não bastar ao restaurador assumir uma postura crítica, quando em dado momento deveria determinar uma solução para o restabelecimento de uma conexão, ou efetuar uma junção. Um momento que requer uma ação criativa, quando o operador não encontra apoio senão em si mesmo (não devendo se iludir mediante a possibilidade de ser conduzido pelo “fantasma do criador original,” em alusão à máxima leduciana). Nesse sentido, seja na consolidação, seja na recomposição de fragmentos esparsos, seria uma obra nova a substituir a parte destruída da construção, mediante um “feliz contraste”, em lugar de uma imitação falsa. Uma atribuição estética ao conjunto como um todo, ao unir e evidenciar o antigo e o novo. Assim, conforme Pane, o restauro resultava em uma obra de arte *sui generis*, considerando os rigorosos limites ao gosto e à fantasia, mas sempre um inegável ato criativo.

A partir de tal aceção e em contraposição à ênfase dada ao caráter documental do monumento, Bonelli¹⁷ alegava que tal ênfase advinha de uma concepção da história da arquitetura fundamentada na “evolução tipológica e estilística”, na “autenticidade de derivação” e na “veracidade da datação.”¹⁸ Uma ênfase que, segundo o autor, negligenciava o valor artístico verdadeiro e próprio da obra, em nome da preservação do testemunho histórico (“com isso, tanto a história quanto o restauro negligenciava qualquer exigência de avaliação artística, por restringir as próprias funções a uma forma particular de filologia”¹⁹). Segundo Bonelli, o restauro deveria proceder a recuperação da unidade figurativa da obra arquitetônica com fundamento na sua ordenação peculiar e intrínseca, definidora de sua beleza. Desse modo, ao se dar prevalência absoluta à obra de arte, suplanta-se teoricamente a união e o equilíbrio entre critérios de naturezas diversas. Não se trata mais do respeito absoluto pelo monumento e por suas várias fases construtivas e decorativas, mas da salvaguarda da arquitetura como arte. Ao conceber o restauro monumental como processo crítico e ato criativo, Bonelli²⁰ determinou a relação dialética entre essas duas dimensões.

16 “...ma non per questo gli si dovranno dedicar le stesse cure di cui il bello merita di essere oggetto,” Ibidem, p. 26.

17 Renato Bonelli, *Principi e metodi nel restauro de monumenti*, 1945, in idem, *Architettura e restauro*, op. cit., pp. 30-40.

18 “Autenticidade de derivação” referida como “autenticidade genealógica” e “veracidade de datação” como “segurança de datação,” in idem, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, op. cit., p. 50.

19 “Con questo sia la Storia che il Restauro dimenticavano ogni esigenza di valutazione artistica, per restringere le proprie mansioni ad una particolare forma di filologia.” Ibidem, p. 50.

20 Renato Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, 1959, in idem, *Architettura e restauro*, pp.

Definiu o restauro como ato de cultura, compreendido como posseção plena do monumento, ao participar da recriação de sua forma por adição e supressão de elementos, de modo a alcançar uma qualidade formal correspondente ao ideal arquitetônico contemporâneo. A justificativa para tal operação, que modificaria o próprio corpo do edifício, referir-se-ia a um determinado conceito de arte e de arquitetura e à filiação a um critério historiográfico adequado, indispensável para a definição do valor artístico e do valor para a história da arte, concernentes à qualidade formal da obra. O restauro como ato crítico, mediante um juízo baseado no critério de prevalência absoluta do valor artístico, deveria descobrir e revelar a obra de arte, restituindo-lhe sua verdadeira imagem expressiva. Como ato crítico, coincidiria e se identificaria conceitualmente com a história da arte e da arquitetura, como ato criativo, agregaria em si o componente fundamental da cultura arquitetônica do momento de sua ocorrência, definindo a obra do restaurador como aquela completa e verdadeira representante de tal cultura. Para Bonelli, o restauro como ato crítico eliminava a necessidade da consideração do edifício como documento. Ao contrário, o edifício passava a ser visto como um momento formal da vida, uma externalização vital configurada em imagem. Com a prevalência do valor artístico, o restauro não teria mais por objetivo garantir a permanência de um “documento”, mas permitir a “atualização” de ato criativo, que se manifestaria na forma com toda sua vitalidade, e, como tal, referir-se-ia sempre à recomposição e à renovação da imagem.

Enquanto a concepção de restauro como ato crítico se fundamentava em um ideal de arte e arquitetura,²¹ Cesare Brandi,²² por sua vez, abordou a questão a partir do ponto de vista da fenomenologia para alcançar o sentido da obra a ser restaurada. Ao precisar o restauro da obra de arte como uma ação específica, estabeleceu a necessidade do reconhecimento da obra de arte como tal,²³ um produto excepcional

13-29.

21 Ressalte-se, aqui, de que não se trata do ideal de estilo preconizado por Viollet-le-Duc, mas do ideal perseguido pelo neo-idealismo de Benedetto Croce, o fundamento estético-filosófico para o restauro como ato crítico.

22 Cf. Cesare Brandi, *Teoria da Restauração*, op. cit., e idem et al., *Restauro* (verbete), in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1963, col. 321-332.

23 Conforme esclarecimento de C. Varagnoli, Cesare Brandi e a *Teoria del restauro*, in *Appunti delle lezioni di “Teoria e storia del restauro,”* Faculdade de Arquitetura da Universidade de Chieti e Pescara, a teoria brandiana parte do pressuposto de que todo objeto de arte possui dois valores essenciais. 1. o valor histórico-documental, como registro do devir histórico. 2. o valor estético, ao apresentar uma coerência formal, que lhe confere uma unidade destacada dos objetos circundantes. O processo de atribuição desses valores é amiúde secundário, pois os objetos são quase sempre criados com forte conotação funcional, uma instância prática à qual se agregam as instâncias histórica e estética. No caso da instância estética, Brandi se fundamenta na teoria estética do pragmatismo, atribuída ao filósofo e pedagogo americano John Dewey, que afirmava ser a obra de arte recriada internamente pelo observador, no momento de sua apreciação. Assim, o objeto pode ser definido como obra de arte a partir de sua capacidade de se fazer re-criar no interior de cada um. Sob tal ótica, o observador não é um elemento passivo, mas continuamente

da atividade humana, mas também se referindo a um artefato constituído por uma materialidade. Por conseguinte, como obra de arte e como artefato, compreenderia uma dupla polaridade. 1. a instância estética, correspondente ao dado basilar da artisticidade, definidora da obra de arte como obra de arte. 2. a instância histórica, concernente ao seu surgimento em um certo tempo e lugar. E, ao se apresentar ao reconhecimento de uma consciência em um determinado tempo e lugar, compreenderia uma segunda historicidade, transferida sucessivamente ao largo do tempo. Por decorrência, e a partir de tais premissas, depreendeu o seu conceito de restauro da obra de arte como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro.” Considerada essa definição, Brandi identificou como imperativo do restauro a consistência material da obra de arte, onde se manifesta a imagem, e que não se distingue da conservação enquanto restauração preventiva, estabelecendo o primeiro axioma da restauração: “restaura-se somente a matéria da obra de arte”. Contudo, apesar de reconhecer a coextensividade da matéria constituinte da obra de arte e a imagem por ela formada, admitia que, nem sempre, tal coextensividade seria intrínseca. De um lado, o sacrifício de parte da matéria poderia se fazer necessário para o atendimento das exigências da instância estética; de outro, não se poderia subestimar a instância histórica da obra de arte, abrangendo o instante consecutivo à sua formulação, até o momento e lugar de seu reconhecimento. Daí a determinação da dialética inerente ao restauro, representada pela necessidade de contemporização das duas instâncias presentes na obra de arte, e o enunciado do segundo axioma da restauração: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que seja possível sem cometer um falso artístico ou histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.”

Ao se reportar ao primeiro axioma, a matéria como representação coeva do tempo e do lugar da intervenção restauradora, designou sua interpretação de caráter fenomenológico: a matéria como epifania da imagem, e, assim, um desdobramento entre aspecto e estrutura, e a indagação da matéria por meio dessa bipolaridade. Tendo em vista o segundo axioma, estabeleceu a sua conexão com o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte. Um caráter, segundo Brandi, que não se reportaria a uma totalidade, pois a obra de arte não poderia compreender um somatório de partes originariamente autônomas, mas de partes com valor de ritmo, sem autonomia no contexto, devido à fusão e à reabsorção dessas partes na

interativo com a obra observada. Desse modo, a re-criação interior é o próprio reconhecimento a que se refere Brandi, seja pelo indivíduo singular, seja pela coletividade, no momento em que se dá, por intermédio da apropriação do objeto e da abstração de outros significados.

obra em si. Um aspecto determinante para a definição dos limites da intervenção restauradora, ao considerar a subsistência potencial da unidade da obra de arte em cada um de seus fragmentos, recuperável na medida da extensão dos vestígios formais presentes nesses fragmentos. Refutava, assim, a restauração da obra de arte mutilada “por analogia,” prescrevendo tal intervenção circunscrita às sugestões formais prestadas por seus fragmentos ou com fundamento em testemunho autêntico do estado originário da obra em questão, resguardada do falso histórico ou estético. De tais inferências, Brandi definiu três princípios fundamentais para a intervenção restauradora da obra de arte. 1. a legibilidade da reintegração, invisível à distância de apreciação da obra, mas reconhecível a uma observação aproximada. 2. a insubstituibilidade da matéria diretamente vinculada à figuratividade da imagem, como aspecto e não estrutura. 3. a reversibilidade da intervenção restauradora.

Considerada a possibilidade da prevalência da instância da histórica sobre a estética, quando se renuncia ao restabelecimento da figuratividade exígua da imagem, Brandi apresentava a problemática da lacuna como tema correlato à fruição da obra de arte: a recepção da obra de arte sem ou com mínima intervenção. Ao conceber a lacuna como figuratividade negativa, reconhecia nela uma configuração fortuita e definia a sua presença como interrupção da matéria enquanto imagem. Como solução, prescrevia o seu rebaixamento com o objetivo de restabelecer a continuidade figurativa mediante a sua reintegração reconhecível a olho nu, a exemplo da filologia literária, ao colocar a palavra ou as palavras faltantes entre colchetes, com vistas à reconstituição do sentido em um texto mutilado. Ao considerar legitimidade da intervenção restauradora, referindo-se ao momento de sua ocorrência, determinou as três fases da temporalidade da obra de arte, designadas por sua dupla historicidade. 1. o momento de sua elaboração, durante o processo criativo do artista. 2. o lapso de tempo entre o momento da finalização da obra pelo artista e o momento de sua recepção pela nossa consciência. 3. o instante da irrupção da obra em nossa consciência. Conforme Brandi, se a intervenção no primeiro momento resultava no restauro de fantasia, ao interferir no processo criativo do artista, a intervenção no segundo momento desconhecia a irreversibilidade do tempo, reportando-se à repristinação oitocentista. Restava, portanto, o terceiro momento como aquele único e legítimo para a intervenção restauradora, que não presumia o tempo como reversível e, tampouco, a abolição da história. Ao contrário, a ação deveria se dar como evento histórico preciso, ao tratar-se de uma ação humana inserida no processo de transmissão da obra de arte ao futuro. Uma exigência histórica traduzida em termos práticos, mediante a diferenciação entre intervenção reintegradora e original, o respeito pela pátina e a conservação dos vestígios do estado precedente ao restauro.

Avaliando a relação dialética entre as instâncias histórica e estética presentes

na obra de arte, assim como a necessidade de contemporização entre ambas, Brandi identificou as imposições de cada uma delas. Reconhecia a prevalência da instância histórica no caso do monumento em estado de ruína, para o qual seria possível apenas a consolidação de sua matéria conformadora. Ressaltava, contudo, a questão crucial da instância histórica, referindo-se ao enfrentamento da problemática concernente à remoção ou conservação de acréscimos e refazimentos. Segundo Brandi, do ponto de vista histórico, qualquer acréscimo ou interpolação súbita em uma obra de arte se tratava de um testemunho do fazer humano e de seu transcurso no tempo, e, portanto, exigiria a sua preservação. Uma prescrição, a princípio, contraditória ao requerimento da instância estética, que exigiria a remoção de acréscimos. Entretanto, alertava tratar-se de uma contradição mais aparente do que real, pois tal remoção se restringiria a acréscimos deturpadores do monumento, não se referindo às modificações interpostas de modo a refundir o texto precedente em uma nova unidade formal, ou uma adição formalmente elaborada com o propósito de conciliação de duas figuratividades teoricamente discordantes. Com relação aos refazimentos, apesar da necessidade de sua eliminação para restituir o estado anterior do artefato, advertia para a impossibilidade de tal ação, por constituir uma nova mutilação. Ainda se referindo à contemporização das instâncias histórica e estética, apreciou a problemática colocada pela preservação da pátina. Compreendida como a acomodação da matéria ao longo da existência da obra, a sua manutenção seria requerida pela instância histórica como testemunho do transcurso do tempo. No caso da instância estética, a necessidade de sua preservação se explicaria com fundamento na fenomenologia da obra de arte, considerando o papel da matéria como transmissora da imagem e, por decorrência, a sua subordinação a esta. Em termos estéticos,²⁴ portanto, a pátina significaria aquele decaimento imposto à matéria pelo tempo, constricto a uma presença mais modesta no cerne da imagem, mas todavia imprescindível para a unidade orgânica da obra de arte.

A relevância da contribuição brandiana se refere ao alargamento do entendimento do restauro como processo crítico, mediante a abordagem fenomenológica da obra de arte. Como processo crítico e, portanto, seletivo, a intervenção restauradora seria convertida em ato criativo, de acordo com as proposições de Pane e Bonelli. O método filológico era integralmente refutado em nome do valor artístico, que deveria prevalecer de modo absoluto sobre os demais aspectos da obra, determinando como função precípua do restaurador a identificação e avaliação da qualidade estética do monumento mediante o juízo crítico. Consequentemente, deveria recuperar a imagem da obra de arte, com vistas à reintegração e conservação do

24 Conforme esclarecimento verbal do Prof. Claudio Varagnoli.

valor expressivo dessa imagem, liberando sua verdadeira forma. Como critérios interventivos, não admitia a recuperação (ou reconstrução) nos casos de destruições e mutilações extremas da imagem – e a decorrente perda de unidade figurativa – ao considerar irreproduzível o ato criativo do artista; preconizava a eliminação de acréscimos e sobreposições danosas à integridade arquitetônica-figurativa, mesmo aqueles notáveis e de valor linguístico e testemunhal; legitimava a reconstrução fundamentada em dados seguros e que não fosse substancial, de modo a restituir a imagem autêntica, desde que o acréscimo se fizesse reconhecível. Contudo, diante da impossibilidade do restabelecimento da imagem autêntica do monumento, o processo crítico deveria valer-se da criatividade, por meio da inserção de elemento novo, de modo a restituir uma unidade própria e uma continuidade formal à obra. Determinava, assim, uma relação dialética entre restauro como processo crítico e como ato criativo, onde a ação crítica realizaria a compreensão da obra arquitetônica e a ação criativa seria requerida com o intuito de prosseguir e reintegrar. Sob a justificativa de uma abordagem caracterizada pelo intento de se ter a posse integral do monumento, afirmava a necessidade de se intervir, sobrepondo o presente ao passado, com o empenho do estabelecimento de uma verdadeira unidade entre o antigo e o novo.^{25 26}

Brandi, por sua vez, determinou a relação dialética e o consenso entre as instâncias estética e histórica da obra de arte, e resgatou os princípios da filologia na sua concepção de restauro, diversamente da proposição da dialética entre restauro como processo crítico e como ato criativo. De acordo com Brandi, o reconhecimento de um dado artefato como obra de arte seria o fator determinante para os procedimentos de restauro. Reconhecimento mediante a consistência física da obra, da sua materialidade, como suporte da imagem. Ao determinar a

25 Cf. Renato Bonelli, *Il restauro architettonico*, 1963, in Cesare Brandi et al., *Restauro* (verbete), op. cit., col. 344-351.

26 Posição revista por Pane, em apresentação no Segundo Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Restauro, Veneza, 1964, ao se contrapor a Bonelli, referindo-se ao verbe *Il restauro architettonico*, supra cit., em que determinava a prevalência absoluta da instância estética na intervenção de restauro como ato crítico. Conforme Pane, quando Bonelli recomendou a “liberação” de modo a revelar a integridade arquitetônica-figurativa do monumento, ele não se deu conta de que tal “liberação” estaria de pleno acordo com Viollet-le-Duc (que tinha o mérito de reconhecer nesse estado de integridade uma realidade “que pode não ter existido nunca em um dado momento”). Contrapunha-se, ainda, à assertiva de Bonelli acerca da necessidade e intervenção da “fantasia” com elementos novos, de modo a reconduzir a obra à sua própria unidade e continuidade formal, mediante “livre escolha criativa.” Desse modo, ao negar a simultaneidade e coexistência das instâncias histórica e estética, Bonelli foi induzido a enunciar uma outra relação dialética, definida pelo restauro como “processo crítico” e o restauro como “ato criativo,” removendo do discurso sobre o restauro a peculiaridade que lhe competiria. Conforme Pane, a atividade do restauro não se esgotava nos limites da experiência crítica, filológica e construtiva, e toda solução de restauro envolveria escolhas estéticas, tratando-se de decisão controlada pelo juízo crítico, e não de uma “livre escolha criativa,” in idem, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in idem, *Attualità e dialettica del restauro*, op. cit., pp. 171-188.

manifestação da obra de arte por intermédio da matéria como epifania da imagem, estabelecia o seu encargo como condicionante da intervenção restauradora, a ser resolvida “caso a caso”. Uma intervenção apenas possível se na matéria e como garantia da permanência da imagem: o aspecto como função primordial, e a estrutura, secundária, a seu serviço. Contudo, mesmo estabelecendo a primazia da imagem sobre a estrutura – a instância estética como qualidade definidora da obra de arte como arte –, Brandi identificava essa imagem como decorrência da matéria transformada pela ação humana, como produto da atividade humana e, portanto, historicamente inserida.²⁷ Determinava, por conseguinte, a relação dialética entre os valores artístico e histórico, a ser observada nas decisões de restauro com fundamento no conhecimento histórico e no reconhecimento da obra de arte, considerando os momentos de sua realização e de sua manifestação. Se, por um lado, a intervenção no momento da realização da obra implicaria a sua recriação, não se trataria de restauração; por outro lado, a eliminação do lapso de tempo, entre a finalização da obra e a sua manifestação, incorreria na falsificação histórica. Determinava, assim, a legitimidade da ação restauradora, se restrita ao momento do reconhecimento da obra de arte, no instante de sua irrupção na nossa consciência. Consequentemente, a teoria brandiana prescrevia o respeito à autenticidade do monumento nos termos histórico e estético. Uma autenticidade assegurada pela preservação da pátina, como testemunho da passagem do tempo e como elemento estético unificador da obra de arte. Foi com base nessa teoria que se formulou a *Carta de Veneza*, em 1964, documento ainda vigente no âmbito internacional, onde foram definidas as diretrizes para a preservação do patrimônio mundial.

A QUESTÃO URBANA, DE GIOVANNONI AO PÓS-GUERRA

Importantes reflexões acerca da questão urbana, tendo em vista proteção do patrimônio, são atribuídas a Gustavo Giovannoni, quando o arquiteto italiano avaliou a problemática da preservação dos centros históricos frente à expansão e à transformação das cidades europeias, desde o século XIX. Nas primeiras décadas do século XX, tendo em vista as suas inquietações perante o destino de Roma, Giovanni introduziu a ideia do ambiente antigo, do sentido de localidade e da contraposição indevida entre preservação e renovação urbana, com o objetivo de adaptação das velhas cidades às novas condições de vida. Ao invés do “desventramento” em voga, justificado pela necessidade de higienização dos antigos centros urbanos,

²⁷ Neste ponto, conforme ressalta Giovanni Carbonara, in *Brandi e a restauração arquitetônica hoje*, p. 35, do original em italiano, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, 2006, “Brandi manifesta uma dívida implícita para com a contribuição de Alois Riegl.”

propôs o “desbastamento,” uma intervenção cuidadosa e pontual, respeitando-se os monumentos e a ambiência local, em nome da continuidade da expressão de vida da cidade.²⁸

Contudo, diante do desastre da guerra, a teoria do restauro se deparou com a exigência de recuperação de bairros e centros antigos devastados, a partir de meados dos anos 1940. Conforme Bonelli,²⁹ de um lado, a possibilidade de reconstrução “com'erano e dov'erano,” uma “posição cultural ultrarromântica, simplista e ativamente ingênua”. Uma posição que implicava a realização de um falso histórico privado de qualquer validade. De outro lado, a proposição de reconstrução dos bairros antigos “segundo o espírito de nosso tempo”, de acordo com o gosto e a linguagem da arquitetura contemporânea. Uma posição igualmente rudimentar e simplista, ao negligenciar dois aspectos fundamentais. 1. a postura crítica de nossa cultura, enriquecida por todos os valores de um passado mantido atual e parte integrante de nosso mundo. 2. a desqualificação e banalidade dos novos bairros, onde se observava a falta de sentido efetivo e unitário da cidade, a dificuldade de superação das motivações práticas em nome de uma linguagem figurativa verdadeira. Por conseguinte, surgiu uma posição intermediária, propondo a reconstrução mediante a recomposição do tecido urbano, com a recuperação da escala, da volumetria, da relação de cheios e vazios, materiais e cores preexistentes, sem contudo repetir a forma antiga ou permitir a inserção de elementos explicitamente novos. Contudo, ao excluir o acolhimento da tendência modernista, tal perspectiva não encerraria o significado formal da cidade, como a externalização de uma linguagem arquitetônica. Um aspecto abordado por Saverio Muratori, ao definir a cidade como uma realidade viva e unitária, onde história e vida conformariam uma síntese de continuidade arquitetônica em desenvolvimento constante. Nesse sentido, não haveria incompatibilidade entre arquitetura antiga e nova, se esta última estabelecer um diálogo e uma estreita harmonia com o ambiente, como deve ser para toda forma arquitetônica válida.³⁰

Ainda de acordo com Bonelli,³¹ se, na sua primeira formulação, a concepção

28 Cf. a propósito Gustavo Giovannoni, *Velhas Cidades e Nova Construção Urbana*, in B.M. Kühl (org.), *Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos*, op.cit., pp. 91-135, do original em italiano, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, 1913, e idem, *O “Desbastamento” de Construções nos Velhos Centros. O Bairro do Renascimento em Roma*, in ibidem, pp. 137-177, do original em italiano, *Il “Diradamento” Edilizio dei Vecchi Centri. Il Quartiere della Rinascenza in Roma*, 1913.

29 Renato Bonelli, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, op. cit..

30 Bonelli se refere ao artigo de Saverio Muratori, *Vita e storia delle città*, 1950. A propósito da relevância de Muratori no estudo da cidade, cf. Marco Maretti, *Saverio Muratori. Il progetto della città. A legacy in urban design*, p. 93.

31 Renato Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, op. cit..

do restauro como processo crítico se dirigia às questões relativas ao monumento excepcional e isolado, a ulterior atenção dada aos monumentos modestos, assim como aos conjuntos arquitetônicos e aos centros antigos, conduziu à ideia do ambiente antigo, tanto urbano quanto rural. Fez-se necessário, portanto, definir tal ambiente conformado pela livre associação de elementos edilícios e arquitetônicos, sem aquela unidade formal inalterável auferida pela obra de arte. Uma série harmoniosa de formas reagrupadas, sem se vincular a um único e verdadeiro ritmo, configurando uma perspectiva visual e uma sucessão ou sobreposição de pontos de vista. A partir de tal leitura do ambiente urbano e com o propósito de conservação ou restituição da imagem, o restauro se voltou para a manutenção da fisionomia da cidade como forma significante e viva, conformada de elementos evocatórios de fatos sentimentais e psicológicos. E, assim, voltou-se para a problemática da capacidade de inserção harmônico de novos elementos no tecido urbano antigo, de modo a recuperar a unidade de continuidade cultural do ambiente. Ou seja, a capacidade de se conceber teoricamente a relação do antigo com o novo em nossa cultura, nos termos de sua transferência para uma ação crítica e de sua tradução para uma poética.

Para Pane,³² a ideia da incompatibilidade entre a edificação antiga e a nova incorria na proposição de uma separação nítida entre cidade do passado e a contemporânea. Conforme o autor, a consideração da existência do centro histórico como um objeto intangível poderia incorrer num problema diverso: a partir do momento em que não fosse possível conservar o ambiente antigo imutável, tanto faria substituir tudo o que tivesse apenas valor de ambiência e preservar apenas os edifícios excepcionais. De acordo com Pane, a intransigência acerca da aproximação entre o antigo e o novo significava ignorar a realidade histórica da estratificação do passado, com seus contrastes, e negar que tais contrastes poderiam e deveriam suceder no presente. Para assegurar a qualidade da intervenção (ou da qualidade da inserção do novo no antigo), recomendava a percepção do ambiente como uma obra coletiva a ser protegida como tal. Não se referia a uma conservação integral de um somatório de particularidades, mas da preservação de massas e espaços edificados, que permitiria a substituição de um elemento antigo por um novo. Assim, além de possível, seria desejável que a cidade nova não destruísse a antiga, mediante falsos compromissos, mas que se sobrepusesse a ela de modo a perenizar a fruição. Nesse

32 A discussão a seguir fundamenta-se nos textos reunidos de Roberto Pane, *Città antiche edilizia nuova*, in *Attualità e dialettica del restauro*, op. cit., pp. 113-132; *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, in ibidem, pp. 133-149; *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, op. cit., in ibidem, pp. 171-188; *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* (I), in ibidem, pp. 196-212; *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* (II), in ibidem, pp. 212-229; *Centro storico e centro antico*, in ibidem, pp. 279-288.

sentido, contrapunha-se à assertiva de Brandi sobre a impossibilidade da arquitetura moderna ser inserida no tecido urbano antigo sem destruí-lo e autodestruir-se, por tratar-se de uma interpretação estetizante e não histórica.³³ Discordava, ainda, da contestação de Bruno Zevi, que identificava como ponto de ruptura o programa edilício, e não a linguagem arquitetônica.³⁴ Determinou a necessidade de se esclarecer a diferença entre os conceitos de arquitetura e edificação, fundamentado na distinção crociana entre poesia e literatura.³⁵ A primeira como arte (e assim raramente, conforme o autor); a segunda, determinada por razões de ordem prática. Contudo, não desconsiderava o seu caráter distintivo, ao configurar uma forma que não se reduzia à pura expressão de racionalidade: o ambiente da cidade antiga não se configurava apenas por monumentos excepcionais (que são poucos), mas por um conjunto expressivo de valor uníssono, que imprime a feição peculiar de uma dada civilização.

Para Pane, questão principal colocada pelo restauro no pós-guerra seria a relevância do ambiente histórico como um todo, não mais se limitando ao monumento excepcional. Daí o dilema da relação entre o antigo e o novo, tendo em vista os problemas apresentados pelo urbanismo dos centros novos, tendo em vista os antigos e considerando a compatibilidade entre ambos. Estabelecia, assim, a necessidade da inclusão da matéria correlata ao restauro e à conservação no escopo do planejamento urbano como um todo, evitando a “anti-histórica” liberação, que reduzia o edifício excepcional a um isolamento indesejável. Em defesa da confluência do antigo com o novo, recomendava a sua conciliação mediante uma unidade orgânica, uma concepção urbanística da conservação com programa de tutela previsto no plano regulador das cidades. Nesse sentido, referia-se à concordância do antigo e do novo como verdadeira “osmose,” e não “aproximação,” negando a intocabilidade do centro histórico. Sobre o caráter formal da edificação moderna e a sua relação com o novo, opunha-se à antítese entre ambos, intercedendo pela integração entre os arquitetos responsáveis pela criação do novo e aqueles encarregados da tutela dos monumentos.

Conforme Pane, uma integração somente possível mediante a formação de uma cultura histórico-crítica, em benefício da qualificação da cultura arquitetônica moderna, assim como uma definição mais precisa do campo de atuação do

33 Pane se refere à publicação de Cesare Brandi, *Processo all'architettura moderna*, 1956, em que este autor se posiciona contra a inserção da arquitetura moderna no centro histórico, em razão da natureza perspetiva deste e a autonomia daquela, nos da termos da composição espacial urbana.

34 Cf. a propósito Bruno Zevi, *Visone prospettica spazio-temporalità*, 1956, e idem, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, 1965.

35 Renato Pane, *Architettura e letteratura*, in idem, *Attualità e dialettica del restauro*, op. cit., pp. 76-78.

restaurador, referindo-se à oposição entre o antigo e o novo como uma problemática advinda do movimento moderno.

De acordo com Pane, a negativa do encontro do antigo com o novo significava a negativa da continuidade da cultura, na sua acepção mais universal. Nesse sentido, o patrimônio histórico e artístico não se colocava como uma restrição à criatividade moderna, mas impunha uma autêntica criatividade, ao implicar a parte mais viva e coerente da cidade. Ao contestar a incompatibilidade entre o antigo e o novo, identificava a perda de significado da arquitetura, considerando a superficialidade cultural da sociedade contemporânea determinada pelo consumo de massa. Ao confirmar a necessidade da continuidade da memória como pressuposto da continuidade cultural, ressaltava a importância da consideração do centro histórico no planejamento urbano de modo integral, observando os valores ambientais. Assim, a importância dada à tutela do ambiente antigo não deveria induzir à negativa de sua conciliação com uma nova criatividade. Pelo contrário, essa tutela seria a premissa para a definição de um novo ambiente. Desse modo, a tutela do passado deveria se dar de modo ativo para a construção de uma relação de continuidade cultural por intermédio da união do antigo com o novo, e não uma separação entre passado e presente. Pane se referia ao reencontro das próprias raízes culturais e a recriação de uma unidade interior, uma unidade para a qual a arte e a história são imagens necessárias. A busca de uma originalidade expressiva e de um sentido de vizinhança no adequado encontro do antigo com o novo. Ao estabelecer a distinção entre antigo e histórico, advertia que a ideia de antigo excluía o moderno e o novo, restringindo-se ao núcleo urbano primitivo, enquanto o histórico envolvia toda a cidade, pois tudo que é antigo é histórico, mas nem tudo que é histórico é antigo. Ao reconhecer que os centros antigos não podem ser integralmente conservados, admitia a inserção da edificação de substituição, mediante uma qualificação moderna e autêntica no encontro do antigo e do novo, considerando a preservação do ambiente urbano como um todo.

A CARTA DE VENEZA E O DEBATE SUCESSIVO

Em 1964, o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos editava a *Carta de Veneza*, com o desígnio de revisão dos preceitos consolidados pela *Carta de Atenas de 1932*. Como decorrência do debate sucedido no pós-guerra, a *Carta de Veneza* preconizou a conservação e a restauração dos monumentos como a salvaguarda tanto da obra de arte quanto como testemunho

histórico. Conforme B.M. Kühl,³⁶ ao se referir a “monumentos históricos” de acordo com a definição de Riegl, a *Carta* determinou o respeito pela matéria transformada pelo tempo. Um respeito que associa a autenticidade à matéria conformadora do artefato e à pátina na acepção de Brandi, definindo a restauração como medida excepcional, tendo como objetivo preservar e revelar os valores estético e histórico dos monumentos.

Contudo, ainda na década de 1960, a mesma em que se editava a *Carta de Veneza*, a ampliação das categorias de bens conformadores do patrimônio determinava a discussão acerca da pertinência da relação dialética entre os valores histórico e artístico. Segundo B.M. Kühl,³⁷ em função da incorporação de objetos detentores de outros valores, não necessariamente históricos e/ou artísticos, o patrimônio passava a ser apreciado em sua dimensão cultural. E nessa conjuntura, a emergência de uma nova concepção historiográfica conduziu à revisão do restauro como ato crítico. Conforme Carbonara,³⁸ uma discussão originada a partir da reflexão da escola de *Annales*, cuja concepção determinou a relatividade do juízo histórico, ao destacar a versão dos fatos oferecida pelo documento material. De um lado, o reconhecimento da dimensão cultural do patrimônio sedimentou as bases para a discussão acerca da diversidade de formas com esse patrimônio; de outro, a relativização do juízo histórico redefiniu o debate acerca das decisões de restauro conforme as proposições brandianas, no contexto italiano. O juízo crítico passou a ser visto como inadequado por sua ação seletiva, em detrimento de uma condição pré-existente. De acordo com Carbonara,³⁹ retomou-se a contraposição oitocentista da alternativa conservação/re-criação, resolvida por intermédio da alternativa historicidade/artisticidade, associada ao juízo de valor, de acordo com os postulados de Brandi.

No centro do debate entre a conservação ou a repristinação nas práticas interventivas de preservação do patrimônio edificado, encontrava-se Paolo Marconi⁴⁰, em fins dos anos 1970, em defesa da plenitude artística do monumento, do resgate de sua beleza e de sua *facies* original. Marconi preconizava a manutenção repristinatória por intermédio do conhecimento e da utilização das técnicas tradicionais, contrapondo-se ao que definia como uma pretensa neutralidade das práticas conservativas fundamentadas no cientificismo, a partir da década de 1960. Segundo Marconi, o cuidado mantenedor seria responsável pela configuração estética

36 Beatriz Mugayar Kühl, *Notas sobre a Carta de Veneza*, 2010, pp. 300-301.

37 Idem, *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo*, 1998, pp. 208-209.

38 Giovanni Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino*, 1990, p. 60.

39 Idem, *Brandi e a restauração arquitetônica hoje*, op. cit., p. 36.

40 Cf. Paolo Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, 1994; idem, *Materia e significato*, 1999; idem, *Il recupero della bellezza*, 2005.

do artefato e de sua carga de significação artística. Um princípio de manutenção fundamentado na concepção de renovação periódica das superfícies de sacrifício, aplicadas como acabamento das alvenarias pobres, com a função de sua proteção contra as intempéries. Uma prática possível diante do domínio do emprego das técnicas tradicionais, do comportamento dos materiais e da sua execução, mediante a presença assídua do arquiteto no canteiro e de seu contato físico com o artefato. Conforme Marconi, um domínio perdido com o advento da arquitetura e da técnica modernas, a transformação irreversível da indústria da construção civil, aliada à perspectiva idealista da história da arte e da arquitetura, ao negligenciar o processo de formação do artefato por meio de fatos relativos aos procedimentos construtivos. Uma perspectiva vinculada à teoria de restauro italiana, ao reduzir o monumento às circunstâncias e tornar improponível a reprodução de suas características originais, pois tratar-se-ia de falsificação.

De outra parte, Marco Dezzi Bardeschi⁴¹, em seus escritos e, notadamente em suas obras, assumiu a defesa da conservação absoluta, negando a legitimidade e qualquer intervenção restauradora. Afinado com a ideia ruskiniana de que o restauro é impossível, contrapõe-se indistintamente às diferentes vertentes teóricas que pressupõem a intervenção restauradora. Considera a não diferenciação entre conservar e restaurar um princípio tautológico, em clara oposição ao pensamento brandiano. Ao lembrar a “adjetivação” de Bonelli para as diversas escolas de restauro,⁴² com a devida exceção de Ruskin, refuta as demais linhas de pensamento, consideradas “concepções fortemente ideologizadas,” voltadas para a mutação do existente, sempre reputado como insatisfatório. Alerta ainda para o uso impróprio de termos como manutenção, em ambas as acepções de “ordinária” e de “extraordinária;” repriminuação; reestruturação; e “similares.” Ao versar sobre as proposições de Paolo Marconi, destaca a importância do papel do referido arquiteto na contraposição à tradicional escola romana de restauradores, teoricamente protegida por “aporias insuperáveis” e caracterizada pelo “culto da imagem.” Referindo-se às reflexões teóricas de Bonelli relativas aos preceitos brandianos, ressalta o que denomina como o “célebre paradoxo” contido no segundo axioma da restauração de sua

41 Marco Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 1991.

42 Bardeschi se refere à classificação de Bonelli, in *Il restauro architettonico*, op. cit., ao definir como restauro *estilístico*, aquele de Viollet-le-Duc; *romântico*, aquele que se propõe de acordo com as ideias de Ruskin; *histórico*, o de Beltrami; *científico* ou *filológico*, de Boito e a Giovannoni; e por fim aquele crítico, do próprio Bonelli, que define a intervenção de restauro como “ato criativo.” A tal sequência, adicionou o considerado restauro *tipológico*, de Benevolo e Cervellati, e aquele que aspira a “reintegração da imagem,” por Carbonara, que pretende “reintegrar a visão e a fruição da obra de arte a custo do “sacrifício” da consistência material, que deve subordinar-se às exigências da “instância estética,” conforme preconizado por Brandi, in *Restauro: punto e da capo*, supra cit., p. 56.

teoria, ao prescrever o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte sem cometer um falso histórico ou artístico.⁴³ Em paralelo com Marconi e lembrando o seu alerta antecipado para o aporte de *Annales*, sublinha a importância da atenção dada à “construção,” ao “canteiro histórico,” à “habilidade manual,” ao “dato físico,” à técnica pobre cotidiana.” Contudo, apesar de concordar com a ênfase dada por Marconi ao resgate do conhecimento e do reconhecimento da técnica tradicional, do valor atribuído à instância físico-material do artefato, rejeita suas proposições de refazimento e/ou de réplica, em prol da “efetiva *conservazione* in situ da cultura material depositada sobre o artefato.” Para Dezzi Bardeschi, o conhecimento e o reconhecimento da técnica tradicional deve se voltar para a manutenção do monumento histórico no sentido ruskianiano do termo, sob o risco de se criar um falso histórico, pois a autenticidade da matéria original perdida não se recupera, ou se reproduz. Portanto, uma vez perdida uma “permanência,” resta-nos a nossa autenticidade, que se refere à nossa contemporaneidade. Assim, fora do alcance da conservação do que está perdido, abrir-se-ia uma gama infinita de soluções, referindo-se a um campo distinto e autônomo: a projeção do novo associado ao que ainda se pode conservar.

Amedeo Bellini,⁴⁴ no mesmo contexto cultural, constata a necessidade da atualização e reavaliação de princípios no campo da preservação do patrimônio edificado sob dois aspectos negativos, a priori. 1. a substituição indiscriminada e contumaz daquelas partes consideradas como desprovidas de individualidade artística 2. a redução dos monumentos edificados a modelos idealizados e falsificados, sacrificando a realidade dos fatos históricos. Conforme Bellini, o devido enfrentamento da questão do restauro deve se iniciar com a reflexão acerca da história, pois a cultura contemporânea não admite a possibilidade de se apreender de modo totalitário e definitivo o processo histórico. Ao contrário, o que se reconhece é o caráter relativo do conhecimento historiográfico, dependente dos objetivos da pesquisa, dos meios utilizados, dentre outros fatores. Assim, a pesquisa historiográfica contemporânea tende à individualização dos fatos na sua singularidade e na sua relação com outros eventos. O significado de cada um dos fatos são relativos à pesquisa em si, e o senso lógico e histórico é relativo à tese. Portanto, o testemunho arquitetônico não pode ser considerado apenas em relação a interesses culturais formais e construtivos próprios da disciplina, mas também como documento arqueológico, técnico, e em muitos casos de usos e costumes. Ademais,

43 Cf, a propósito Cesare Brandi, *Teoria da Restauração*, op. cit., p. 33, e páginas 26-31 deste trabalho.

44 Amedeo Bellini, *Teoria del restauro e conservazione architettonica*, in idem, *Tecniche della conservazione*, 1994, p. 9-56.

a historiografia contemporânea não se limita mais aos eventos excepcionais, ao ponto de vista privilegiado e institucional, voltando-se para o cotidiano e para a condição social do homem, de sua cultura material, dos fenômenos quantitativos de longa duração e, portanto, utilizando-se amplamente dos testemunhos físicos representados pelos objetos, e não somente de fontes escritas. E nesse contexto, o preceito filológico de se preservar no edifício apenas o que apresenta importância histórica ou artística perde o sentido, pois o conceito de “importância histórica” não pode ser determinado de modo absoluto ou definitivo, assim como o de “importância artística,” variável no tempo e espaço. Desse modo, a intervenção restauradora não deve se apresentar como uma indagação e/ou tese historiográfica, como um “braço secular da história.” Portanto, a abordagem correta seria a da conservação integral do artefato, sem juízo de valor, com o objetivo fundamental de se reduzir e/ou eliminar as causas de deterioração. Uma conservação que se estenderia aos sinais de degradação e de desgaste, sem julgar o que é belo ou racional. Com isso, diz Bellini, o juízo crítico não perde o seu caráter de conhecimento mediante a pesquisa historiográfica da realidade do objeto, que não se constitui apenas de sua materialidade, mas também de como é percebido no tempo, de modo provisório e relativo, não se justificando concretizar a alteração do dado histórico.

Ao considerar os limites operativos de uma tese conservativa, Bellini ressalta a necessidade de se verificar o campo concreto de sua atuação. No caso de adaptação, tanto da edificação corriqueira como do edifício excepcional, determina que a adequação tecnológica deve se dar por meio da disposição de nova estrutura claramente expressa e com a mínima destruição, em respeito ao documento arquitetônico. Do mesmo modo deve se proceder no caso de modificação da distribuição espacial, de modo limitado e concentrado, perfeitamente perceptível e com o sentido de sobreposição ao antigo. Intervenções compatíveis com o existente, cujo projeto deve ser precedido por estudos com o objetivo do conhecimento pleno de sua realidade estrutural e tecnológica, de sua consistência física, da evolução de seu aspecto no tempo. Portanto, para Bellini, ao se abster da indagação histórica, e com ênfase na análise do existente com fins de conservação, a questão da criatividade na intervenção restauradora assume um novo significado, um caráter essencialmente projetual. O respeito pelo dado histórico aparece como condicionante para a determinação de uma nova realidade, em contraposição a uma criatividade subordinada, em que o novo não deve alterar a percepção do antigo. Ou, como se dá no restauro crítico, na busca de uma imagem global quando se faz necessário dar um novo contexto a fragmentos ou imagens parciais do existente. Conforme Bellini, esse caráter projetual da intervenção restauradora não se demonstra menos arbitrário ou interpretativo.

A diferença está no que se conserva de autêntico, que não se refere à configuração global do monumento, mas a seus fragmentos.⁴⁵

Ecoando a proposição de Bellini acerca da separação entre projeto sobre o existente e projeto do novo, B. Paolo Torsello⁴⁶ identifica a necessidade de formulação metodológica, com a definição de princípios teóricos e estratégias técnicas para garantir e legitimar, a priori, a abordagem analítica do bem. Para Torsello, a singularidade da arquitetura se refere ao seu processo de constituição, de transformação e destino. Desse modo, o dado material aparece como testemunho de mutação ininterrupta e a temática da degradação se mostra central e inevitável, pois a deterioração contém os sinais reveladores do caráter de mutação inerente ao objeto arquitetônico, tornando-se uma importante modalidade de manifestação. Assim, a ideia da degradação ultrapassa as fronteiras do material e passa a significar as mutações, a descontinuidade, a deformação e a dinâmica evolutiva do artefato, designando uma pesquisa contínua de suas múltiplas origens, e remete fenomenologicamente a questão ao esclarecimento do transcurso degenerativo e do inexorável fim. Ao assumir o envelhecimento de uma obra como um dado do transcorrer do tempo, Torsello conclui que a consistência material da obra, como se apresenta à nossa observação, constitui o estágio mais recente de um trajeto irreversível no seu percurso. E só podemos interferir nesse trajeto para influenciar o seu desenvolvimento futuro, e com a consciência de que os efeitos de nossas ações, em associação com os processos por nós ativados, serão irreversíveis. Estabelece, portanto, duas atitudes possíveis. Por um lado, a interferência “cultural,” onde o futuro da obra pode ser modificado de modo mais ou menos profundo, mediante a simples custódia e proteção, ou a modificação ou “reprojetação” até a sua mais completa destruição. Uma decisão de natureza e escolha operativa de natureza cultural e ética, cuja variedade de soluções e direcionamentos não podem ser restritos a uma área disciplinar unificada. Ao considerar cada modificação como projeto e a diversidade das áreas de projeto ou campos de interesse – a conservação, a restauração, o planejamento e a arquitetura a sociologia e a economia, a técnica e a arte, e a história –, Torsello identifica a dificuldade de conciliação de exigências

45 Ao abordar a questão, Edoardo Benvenuto e Roberto Masiero identificam o reflexo da situação crítica de nossa época no debate contemporâneo, quando a história é caracterizada por seu horizonte intransponível e inapreensível. Devido à tensão entre a verdade histórica e a sua relatividade, a cultura contemporânea procura solução na hipótese de que, se o passado não pode ser auferido no seu significado, pelo menos o pode ser mediante a matéria custodiada com veneração e idolatria. Trata-se da obra do homem vista como relíquia, restabelecendo a aporia entre conservação e restauro, submetendo este àquela. Uma crise que incorre, de um lado, no perigo de anulação do sujeito por idolatria ao objeto, de outro lado, no perigo de uma *hybris* projetual traduzida na anulação do objeto por iconoclastia, in *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*, 1991.

46 B. Paolo Torsello, *La materia del restauro*, 1988.

divergentes, caracterizadas por um conflito inerente. Portanto, afirma o autor, a tentativa de fusão entre as diversas instâncias disciplinares não tem dado resultados estimáveis, mas contribuído para a generalização e o equívoco de soluções. Por outro lado, determina a relevância das pesquisas investigatórias dos processos naturais e culturais referentes ao transcurso da obra no tempo: o estudo da “fenomenologia do dado material” no espaço-tempo do desenvolvimento dos processos de degradação. Uma pesquisa com o objetivo de desenvolvimento do método analítico em duas direções. 1. a compreensão do fenômeno em ação. 2. a definição de tratamentos técnicos úteis para interromper ou retardar a ação dos componentes agressivos. Duas linhas de pesquisa, que apesar da autonomia e especificidade de cada uma delas, são interdependentes em razão da convergência entre os objetivos de salvaguardar e potencializar o conhecimento da obra, que se complementam para a definição de técnicas de tratamento da matéria e de proteção dos dados.

No cerne da dualidade entre a proposição repristinatória de Marconi, de um lado, e a defesa da conservação absoluta, de outro lado, observa-se a problemática da preservação da autenticidade do monumento histórico. Para Marconi, a admissão da degradação e das transformações apostas à obra incorreria na deturpação de sua linguagem e da intenção originais, consubstanciando um falso estético. Para os conservacionistas, uma intervenção improvável, por anular o dado material, o documento arquitetônico, por eliminar o transcurso temporal da obra, engendrando um falso histórico. Em comum, a oposição da concepção do restauro segundo Brandi, seja por não recuperar o seu significado originário, seja por consolidar uma determinada interpretação ou versão da história, ao fundamentar-se no juízo crítico mediante a dialética historicidade/artisticidade. Diante do impasse, Giovanni Carbonara não admite a “superação” dos preceitos de Brandi, sobre os quais afirma: “quando muito existe a necessidade de ulteriores verificações metodológicas, de desenvolvimentos, de alargamentos.”⁴⁷

Ao abordar o embate acerca da essência e dos objetivos específicos da projeção para a preservação, Francesco Doglioni⁴⁸ recorre a uma perspectiva integradora das distintas impostações teóricas. Reconhece o conflito inerente à restauração arquitetônica e identifica a polaridade entre a conservação e a inelutável e necessária mudança para a reabilitação do monumento. Uma polaridade que confere o estatuto de “atividade conceitualmente disciplinada” ao restauro do patrimônio edificado, ao considerar o imperativo da conciliação entre as exigências de ordem prática e os objetivos culturais, mediante uma concepção unitária de avaliação e escolha, a ser

47 Giovanni Carbonara, *Brandi e a restauração arquitetônica hoje*, op. cit., p. 39.

48 Francesco Doglioni, *Nel restauro: progetti per la architettura del passato*, 2008.

conduzida pelo objetivo precípua da conservação. Por decorrência, fixa o restauro arquitetônico como forma projetual a ser conduzida por um método, em que são respeitados os princípios e conceitos adotados para fundamentar a definição de determinado objetivo, da composição e da hierarquia, bem como a reflexão acerca da aceitabilidade da solução dada. Nesse sentido, segundo o autor, é necessário elucidar “que coisa” e o “porquê” conservar, mediante o “conhecimento direto do objeto.” Se a pergunta se referir a quais elementos são necessários e suficientes para a transmissão da obra – se a sua matéria; o(s) seu(s) desenho(s); o seu aspecto, os seus espaços e percursos; as suas superfícies; os vestígios do transcurso do tempo – a questão é remetida a concepções diversas da arquitetura, de natureza estético-filosófica ou historiográfica, fora do âmbito do restauro. Ao contrário, se fundamentado na designação cultural acerca da arquitetura a ser preservada, o restauro se volta para questões que lhes são inerentes, ao propor uma avaliação específica da essencialidade dos componentes e das características da obra, como método redefinidor do objeto de seus próprios fins, ao determinar os objetivos irrenunciáveis nos casos de conflito. Um projeto fundamentado no estudo da matéria construída, considerada como o primeiro lugar de dados diretamente observáveis, como documento da expressão da cultura material e da transformação decorrente do transcurso temporal. Por um lado, uma intervenção determinada pela projeção compósita, com vistas a conservar a arquitetura do passado nas partes que se mantêm íntegras; por outro lado, destinada a redescobrir, reintegrar ou renovar, a partir de uma perspectiva crítica, as partes obstruídas, faltantes ou transformadas, cuja restituição seja funcional e necessária para destacar a mensagem arquitetônica, de modo a torná-la compreensível e presente. Um projeto para a continuidade do uso ou a sua transformação compatível com a restituição do sentido do monumento arquitetônico, consentindo a sua tutela e permitindo a sua fruição, ao inserir organicamente os elementos necessários ao referido uso, considerando a conservação e a reintegração da arquitetura enquanto tal.

Referindo-se à obra de P. Sanpaolesi no pós-guerra e à sua publicação de 1973,⁴⁹ Doglioni destaca a necessidade de determinar a necessidade de fundamentar a conduta e as escolhas do restaurador a partir de um método orientado por princípios, e sustentado por referências fixadas pela experiência dos casos afrontados. Nesse sentido, ressalta a importância de se examinar a história do restauro de modo operativo, mediante a observação atenta e direta das intervenções e resultados obtidos nos diversos momentos e contextos, ao invés de se apoiar na adjetivação das distintas linhas teóricas, concebidas como eventos encerrados no passado e em si

49 Piero Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, 1973.

mesmo.⁵⁰ Assim, assinala a abordagem clínica de Sanpaolesi, voltada para a pesquisa contínua de um método, mais do que a sua formalização e adoção unívoca. Uma investigação de ideias e resultados, que refuta a avaliação do êxito da intervenção com base na sua correspondência a uma categoria e regra pré-estabelecida. Ao contrário, utiliza-se de posições teóricas diversas e soluções correlatas, propondo a sua contínua recombinação em um dado projeto, em conformidade com a obra a ser restaurada. Reivindica o papel criativo do arquiteto restaurador em uma ação concomitantemente clínica e crítica, que pressupõe a capacidade e a necessidade de fazer escolhas e de se exprimir formalmente, adotando a linguagem contemporânea nas partes de reintegração e adequação de uso. A importância conferida à conservação da materialidade da construção e de sua autenticidade, apesar de reconhecer tratar-se de um princípio imperativo a ser contemporizado com outros. A abertura para uma avaliação amplificada do que seja melhor para cada caso específico, mediante a “escuta” do monumento. A admissão do novo, inserido quando oportuno e necessário, observando a mitigação de sua presença visual e valendo-se da “qualidade.”

De acordo com tal aporte, Doglioni avalia o debate contemporâneo, determinado pela antinomia entre posturas favoráveis à “pura conservação” e à “manutenção-repristinação,” ambas gravitando em torno da terceira impostação denominada “crítico-conservativa,” vinculada à concepção de restauro como ato crítico, que não propõe a certeza alguma. Conforme o autor, uma controvérsia iniciada em fins dos anos 1970 e início da década de 1980, estabelecendo um momento de descontinuidade e de redefinição do debate no contexto italiano. De um lado, a ênfase na conservação do construído legitimou o acréscimo com plena liberdade expressiva, definido como “estrato moderno” sobreposto e suportado pelo existente, sem qualquer pesquisa e/ou previsão de continuidade, ao se contrapor ao juízo histórico e estético, considerada a sua volubilidade. Assim, nas palavras do autor, “a *conservazione integrale* assume os traços de tendência *conservativa-criativa*.”⁵¹ De outro lado, a ênfase na manutenção repristinatória, mediante o refazimento cíclico ao idêntico, em contraposição à distinguibilidade entre intervenção e

50 Doglioni se refere tanto à adjetivação da coisa a ser restaurada – edifício; arquitetônico; monumental; arqueológico; urbano; ambiental; e as especificações restauro do moderno; restauro do restauro; da arqueologia industrial; do artefato em estado de ruína; dos parques e jardins históricos; da paisagem; dos campos de batalha –, quanto à adjetivação do como restaurar, desde aquela denominação da historiografia corrente sobre os modos de restaurar do passado – estilístico; romântico; analógico; filológico; antiquário; científico... –, àquelas do pós-guerra – crítico e crítico-criativo; conservativo; tipológico – e em tempos atuais – crítico-conservativo; manutenção-repristinação; pura conservação... até a restauração objetiva, conforme enunciada por A. Gonzalez Moreno-Navarro, in *Conservación preventiva: última etapa. Memoria SPAL 1999-2001*, Barcelona, 2006, apud Francesco Doglioni, *Nel restauro: progetti per la architettura del passato*, op. cit., p. 31.

51 “...la *conservazione integrale* assume i tratti di tendenza *conservativo-creativa*,” ibidem, p. 35, grifos do autor.

original. Um refazimento estendido do “pequeno” ao “grande” restauro, incluindo a legitimidade da duplicação ou réplica. Uma postura determinada pela defesa da preservação do “significado dos monumentos antigos,” e “a recuperação da beleza” se torna o objetivo central do restauro, segundo as proposições de Paolo Marconi. Uma postura, afirma Doglioni, que ataca o fundamento de dois pilares do restauro: a autenticidade e a falsificação, incorrendo na perda programada da autenticidade do monumento. Ao cotejar a validade de cada uma dessas correntes antagônicas, identifica em ambas a possibilidade de se abster de escolhas no processo decisório por uma dada solução e, por conseguinte, o juízo crítico refutado.⁵² Considerando essa constatação, cogita a possibilidade de se prescindir do aparato conceitual de motivação e fundamentação na avaliação do êxito da intervenção, ao especular se uma dada impostação teórica poderia ser mais adequada a determinado caso e, assim, mostrar-se inadequada diante de situação diversa.

Em vista disso, o autor reconhece o alargamento e reabertura do debate ocasionado pelas impostações radicais da “pura conservação” e da “manutenção-repristinação,” ao incluir novas possibilidades na perspectiva de restauro, em contraposição a uma ortodoxia auto limitante e portadora de automatismo. Entretanto, refuta o antagonismo excludente e sugere uma hipotética inclusão de ambas impostações, consideradas como possibilidade argumentativa de intervenção, se avaliadas positivamente em aplicação conveniente e extrapolados os seus limites ideológicos originários. Admite, dessa maneira, a vertente “crítico-conservativa” como aquela capaz de maior articulação, ainda que não inclua soluções extremas. Contudo, ao evidenciar a necessidade de se avaliar a propriedade de determinada ideia de restauro, reafirma a posição teórica de Sanpaolesi, considerando o imperativo domínio da realidade em questão e de seu confronto com as diversas teorias e técnicas, à procura do instrumento mais adequado para a solução do problema. Ao enfatizar a necessidade da pesquisa do método, da metodologia, contradiz a adoção de um método único e preestabelecido, enrijecido por procedimentos e protocolos. De outro modo, sugere o restauro perpassado pelas diversas ideias cultivadas no seu campo específico de ação, ao invés de fragmentá-lo em antinomias e pré-exclusões. Daí, a necessidade de se abster da adesão prévia a uma tendência ou escola, cuja escolha deve ser definida como resultado do estudo e da compreensão da obra, a cada caso, fundamentada no confronto, e reconduzindo a situação particular aos tópicos

52 Doglioni se remete aos casos da intervenção levada a cabo no Palazzo della Ragione, em Milão, ao referir-se à “pura conservação,” e da recuperação da fachada do Ospizio di San Michele a Ripa, em Roma, ao referir-se à “manutenção-repristinação.” No Palazzo della Ragione, a supressão de parte superior do edifício, a inserção de uma escada externa e de mosaico elaborado na pavimentação. No Ospizio de San Michele, a designação de determinada cor para sua fachada, dentre a infinidade de opções oferecidas pelo estudo estratigráfico, *ibidem*, pp. 35-44.

gerais. E assim, a orientação da intervenção deve ser determinada pelo embate entre a ampla cultura do restauro e a obra em si, com sua peculiaridade. Contudo, ressalta Doglioni, não se trata de uma ideia de restauro surgida como uma excreção natural da obra em si, referindo-se à doutrina brandiana. A responsabilidade é, e continua sendo, do arquiteto restaurador, que deve se mostrar em condições de exercitá-la. Por conseguinte, sugere que a sua concepção se apoie em uma estrutura conformada por três polos. 1. o perfil temático-casuístico, mediante o qual se interpretou a arquitetura. 2. o campo alargado das ideias do restauro. 3. a referência e o confronto disponibilizado pela casuística temática, que deve estar sempre aberta à inserção de novos casos, bem como a sua hibridização. Dependendo do caso em exame, deve ser considerada a possibilidade de intercalação temática, onde a antinomia entre restauro e conservação se articulam diversamente nas partes e nos temas do edifício, por vezes mediante uma passagem gradual, por vezes mediante uma solução negociada de modo sensato.

A QUESTÃO URBANA FRENTE ÀS DISCUSSÕES SUCESSIVAS À CARTA DE VENEZA DE 1964

Um dos aspectos significativos da Carta de Veneza de 1964 foi a extensão da noção de monumento histórico ao sítio urbano ou rural, ao ambiente per se, incluindo a arquitetura menor como testemunho autônomo e não apenas como entorno responsável pela ambiência do monumento. Um aspecto decorrente do debate instaurado pela necessidade de reconstrução das cidades europeias no pós-guerra, implicando a incorporação da problemática da preservação do patrimônio histórico no planejamento urbano. Naquele momento, esse debate se dava em torno do diálogo harmonioso entre o novo e o antigo e do reconhecimento da relevância do ambiente urbano como um todo, compreendido como um fato histórico, em contraposição a um plano específico e destacado para o centro antigo, a partir da concepção de tal centro como uma peculiaridade, uma excepcionalidade.⁵³ Contudo, a despeito da consolidação do tema da preservação dos bens culturais no âmbito do planejamento urbano e rural, adveio um novo debate no âmbito italiano na década de 1970: a ideia do “reuso.” E desse modo, ao se considerar a reutilização ou reaproveitamento pragmático do existente, a matéria compreendia, conseqüentemente, os centros históricos.

De acordo com Bernardo Secchi,⁵⁴ desde a década de 1960, na Itália, as políticas

53 Cf. a propósito Roberto Pane, *Centro storico e centro antico*, op. cit..

54 Bernardo Secchi, *Immagini della città*, in Amedeo Bellini (org.), *Tecniche della conservazione*, op. cit., pp. 57-78.

edilícias e urbanas são concebidas a partir de duas perspectivas. 1. a perspectiva dos economistas, partindo do pressuposto da expansão do estoque edilício como solução do déficit habitacional e considerando a expansão como fator de crescimento econômico virtuoso. 2. a perspectiva dos urbanistas, fundamentada ao pensar a cidade nova destacada da cidade antiga. Duas perspectivas cujo os pressupostos se mostraram equivocados na década de 1970, segundo o autor. Sob a ótica econômica, quando se verificou que o estoque edilício era suficiente para se resolver a questão habitacional, e que o déficit era decorrente de uma distribuição desigual. Por decorrência, a redistribuição virtuosa do estoque existente foi a sustentação do reuso, contrapondo-se à distribuição perversa da política precedente. Sob a ótica dos urbanistas, quando sucedeu a avaliação da tradicional contraposição entre a cidade nova, de expansão, e a cidade histórica. Uma avaliação revista e invertida, ao reconhecer a cidade como uma realidade intrincada, constituída de casas, leis, regulamentos e tradições históricas. Assim, diante da constatação da complexidade das relações econômicas e sociais, o princípio de intervenção na grande cidade deixava de se dar pelo estabelecimento de uma forma diversa, voltando-se para o uso diverso de suas partes. Em contraposição a uma visão monista e sinóptica, a cidade passa a ser abordada sob uma perspectiva de caráter intencionalmente fragmentário e, nesse sentido, a questão passou a ser tratada mediante a perspectiva do reuso. Uma ideia justificada pela necessidade de refrear o desperdício e a especulação imobiliária; de realocar recursos em aplicações mais produtivas; de salvar e conservar importantes testemunhos da cultura material; de impedir a gentrificação das áreas centrais; de obstar a ordenação setorizada da cidade mediante a destinação de uso do solo, a favor da manutenção da diversidade social e de atividades.

A partir dessa perspectiva do reuso do patrimônio edificado, foi elaborado e executado o plano de recuperação física e social do centro histórico de Bolonha,⁵⁵ em princípios da década de 1970. Ao reconhecer a necessidade de reforma urbana frente ao déficit habitacional e a especulação imobiliária, e a decorrente segregação social no espaço urbano, o plano previa a recuperação do patrimônio edilício degradado com o objetivo de ofertar moradia econômica e popular, bem como serviços e equipamentos comunitários, no centro histórico da cidade. Ao considerar a impossibilidade de definição de uma política autônoma para o centro histórico, o plano de Bolonha reconhece a necessidade de vincular a sua conservação e valorização aos fenômenos de natureza econômica e social. O centro histórico considerado como bem cultural inalienável e um patrimônio econômico, a ser conservado para a habitação social e protegido das transformações estruturais e funcionais urbanas, em andamento

55 Comune di Bologna, *PEEP Centro Storico*, 1973.

no contexto italiano. Com vistas a assegurar a disponibilidade de alojamentos para a população de baixa renda e ocupantes originários, o plano fundamentou-se no conceito de habitação como serviço social, no direito à cidade e à sua gestão, na distribuição equânime de bens e serviços, vinculando a autenticidade e a vitalidade do centro histórico de Bolonha com a diversidade de sua ocupação e a manutenção das atividades tradicionais. Assim, destinava as áreas recuperadas aos seus ocupantes de fato, ao invés de sua transferência para bairros periféricos, à margem da cidade e do território. Como plano metodológico de recuperação urbana, determinou a reconstrução tipológica e a reprojeção das áreas livres assentada nos parâmetros construtivos originais, evidenciados por meio de análise e apreensão dos processos e procedimentos de formação da cidade, tais como a organização fundiária e o agregado tipológico.

Se, de um lado, o plano de Bolonha pretendeu a garantia da ocupação e das atividades originárias no seu centro histórico por intermédio do reuso, de outro lado, visava assegurar a preservação da imagem tradicional da cidade, mediante a conservação e a recuperação da tipologia arquitetônica, como meio para a “repristinação” do tecido urbano. Questões refletivas no debate ulterior, frente ao impasse entre a conservação e a repristinação. Conforme B. Secchi,⁵⁶ a ideia do reuso implica a ideia de troca de uso. Para o autor, a troca é uma ideia suspeita, por ser uma ideia ambígua, incerta. A troca, como proposta nos anos 1970, deve ser de natureza política, e não totalmente economizante, ao tratar-se de redistribuição de recursos. Assim, por se referir ao urbanismo e à política edilícia de modo global, os termos reuso e centro histórico podem ser abandonados, pois remetem ao início de um processo estreito e redutivo. Paolo Torsello,⁵⁷ referindo-se à desvalorização econômica e à depreciação social do patrimônio edificado, remete a questão ao valor financeiro desse patrimônio. Ao vincular a noção de degradação com a ideia de boa administração de recursos materiais, identifica significados e sentidos diversos no conceito de “valor,” dependendo do contexto em que se encontra o bem patrimonial. Se o centro histórico é o centro produtivo de uma grande cidade ou centro de uma pequena comunidade decante e marginal; se o bem patrimonial é objeto de valor do mercado de antiguidades edilícias ou se se trata de recurso para habitação social; o nível de degradação física do bem e a sua capacidade funcional técnica e/ou espacial. Trata-se, portanto, de atributos de utilidade e de negociabilidade, do uso material e da fruição estética dos monumentos e centros históricos pela sociedade, ou pelos grupos sociais aos quais pertencem, como parâmetro para medir a decadência do

56 Bernardo Secchi, *Immagini della città*, op. cit..

57 B. Paolo Torsello, *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*, op. cit., pp. 105-107.

patrimônio edificado, a decadência do uso coletivo. Segundo Torsello, tal uso, ou reuso, deve ser qualificado pela recuperação da eficiência social do patrimônio, em contraposição à especulação imobiliária e a instrumentalização funcional. Um uso coletivo fundado no privilégio dos grupos produtivos e dos estratos sociais mais frágeis.

Amedeo Bellini,⁵⁸ ao observar os avanços da Carta de Veneza com relação à tutela do ambiente e da arquitetura menor, considera o seu rebatimento na Declaração de Amsterdã, sobretudo na integração do restauro com o restabelecimento da zona histórica degradada, com a melhoria das condições de vida e no intento de solução para os problemas sociais. Avalia, contudo, que apesar da tentativa de se incluir o centro histórico no planejamento urbano moderno, na prática esse setor é considerado como parte separada, objeto de plano particular e subsequente ao plano geral. Assim, enquanto sobrevive a prática de eviscerar o monumento para uma pretendida valorização mediante referências prospectivas, é verificada a transformação do uso edilício e a decorrente destruição do contexto de modo globalizado, pois os novos usos propostos (em geral de natureza terciária) acabam por exigir a substituição dos interiores das edificações, além de uma severa alteração da estrutura social. O autor se refere à gentrificação dos centros históricos, uma vez que a cidade antiga e plurifuncional tende a limitar a amplitude de sua utilização e restringir as categorias sociais às quais oferece suas qualidades peculiares. Reportando-se ao caso de Bolonha e à política do reuso edilício, constata o surgimento dos conceitos de “cidade monumento” e de tipologia arquitetônica. Ressalta, ainda, a progressiva ampliação do universo de tutela, do contexto do monumento e conjunto arquitetônico de valor ambiental ao centro histórico, conduzindo à ideia de que a cidade como um todo é o verdadeiro monumento objeto de restauro, o objeto a ser reconduzido aos seus valores originais. Uma concepção, conforme Bellini, que em nome de uma pretensa aplicação do restauro filológico, ou científico, considera cada edifício em relação à sua coerência com a estrutura urbana, ou como adição significativa, dando origem a um novo juízo de valor fundamentado na tipologia, mediante uma leitura ideologizada e instrumentalizada para a falsificação do dado histórico.

De outro modo, Paolo Marconi,⁵⁹ ao reconhecer a beleza e a importância das paisagens e cidades italianas, ressaltou a importância de conservá-las, considerando as suas condições no pós-guerra, reerguendo-lhes e conferindo-lhes novas funções compatíveis com os costumes hodiernos. Uma beleza encontrada na repetição de

58 Amedeo Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, op. cit., pp. 41-49.

59 Paolo Marconi, *Il recupero della bellezza*, op. cit., pp. 7-53.

certas características recorrentes de aldeias e cidades muradas, articuladas por estradas acidentadas e assentadas no dorso de colinas. A parte residencial exposta ao sol meridional e os estábulos voltados para o norte. As torres paroquiais no cume do assentamento, junto com o castelo. As casas geminadas e alinhadas ao longo das ruas, as janelas em pares, evidenciando o modo costumeiro de se edificar. Ao destacar a harmonia e a significância da composição urbana tradicional na paisagem italiana, Marconi reivindicava a necessidade de se recuperar elementos perdidos ou arruinados, *com'era e dov'era*, para a reconstituição da imagem das cidades, em nome de sua beleza. Uma beleza identificável na tipicidade, que poderia ser alcançada mediante a avaliação da evolução da tipologia arquitetônica e da morfologia urbana, de acordo com os hábitos e necessidades de seus habitantes e a hierarquia edilícia, de acordo com os estudos venezianos de Saverio Muratori, de 1959.⁶⁰ Conforme Marconi, um método que permite a compreensão do processo evolutivo comum às cidades em diversos contextos culturais, cujas especificidades das distintas tradições são determinadas pelas condicionantes geomorfológicas do sítio, pelo clima e pelos materiais disponíveis.

Nessa conjuntura, Gianfranco Caniggia⁶¹ retoma o tema da continuidade da tradição, ao referir-se à relação harmoniosa entre o “moderno” e o “antigo.” Segundo o autor, a proposição do diálogo arquitetônico, mediante a inserção do novo no ambiente histórico, suplantou o ideário “moderno” *stricto sensu*, e anteviu determinados princípios da pós modernidade. Contudo, uma proposição definida por Caniggia como “moderno não moderno,” e não pós-moderno. Primeiro, por razões cronológicas, e, segundo, pelo caráter de permissividade libertária e a premeditada ausência de regras na arquitetura denominada pós-moderna, uma vez considerada a arquitetura como regra, pois linguagem é regra espontânea e processualmente elaborada. “Não moderno” por não configurar “estilo moderno” e, tampouco, por não ignorar deliberadamente o entorno. “Não moderno” por tratar-se de uma arquitetura em busca da simbiose com o caráter do local; por não ser um objeto em si, mas um objeto inserido em um conjunto de objetos; por ser “arquitetura análoga” ao entorno, o que não significa “arquitetura mimética,” mas aquela coerente com esse entorno; por considerar a arquitetura como continuum histórico, compreendida a continuidade do fazer humano, mesmo em notórias descontinuidades momentâneas. Trata-se, portanto, da superação da antinomia entre moderno-antigo, de um desejo renovado de diálogo como o já construído, com o existente, conforme Saverio Muratori enunciava em fins da década de 1950,

60 Cf. a propósito Saverio Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, 1960.

61 Gianfranco Caniggia et al., *Moderno non moderno: il luogo e la continuità*, 1984, pp. 11-16.

e de acordo com o postulado de continuidade cultural proposto por R. Pane. Uma perspectiva, por assim dizer, voltada sobretudo para a preservação do significado do lugar, do *genius loci*⁶² ambiente histórico.

A NOÇÃO DE AUTENTICIDADE E A DOCTRINA INTERNACIONAL

No âmbito internacional, a questão foi referida na Carta de Veneza, de 1964, ao determinar a preservação e transmissão das obras monumentais do passado “na plenitude de sua autenticidade.”⁶³ Contudo, o esclarecimento acerca do sentido e da operacionalidade da noção de autenticidade dar-se-ia somente quando o Comitê do Patrimônio Mundial, criado pela Unesco em 1972, estabeleceu os critérios de aferição da autenticidade do patrimônio monumental. Ao considerar o risco de falsificação desse patrimônio, entendido como uma possível ameaça advinda das ações dirigidas à sua proteção, a inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial deveria se dar mediante a verificação da autenticidade formal, material, de técnica executiva e de situação desse bem.⁶⁴ Critérios aplicados segundo a dúplice polaridade histórica e artística da obras, determinada por Brandi e consolidada pela Carta de Veneza. Contudo, diante do reconhecimento da dimensão cultural do patrimônio e do caráter eurocêntrico de tais critérios, procedeu-se, em 1994, na cidade de Nara, no Japão, uma conferência para o debate do tema, destacando-se as posições de Françoise Choay e Jukka Jokilehto.

A partir de uma abordagem epistemológica, Choay⁶⁵ adverte sobre a necessidade de uma definição unívoca de autenticidade aplicada à preservação do patrimônio histórico. Conforme a autora, tal noção é proveniente da cultura greco-romana, associada à autoridade legitimadora de termos normativos e instauradores, jurídicos e religiosos, sem atentar para a avaliação crítica de seus

62 Considere, a propósito, o sentido utilizado por Christian Norberg-Schulz, in *Genius Loci*, 1980.

63 Conforme se lê no preâmbulo da Carta: “Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade.”

64 Cf. a propósito Unesco, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, The General Conference of United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization meeting in Paris from 17 October to 21 November, 1972; WHC/Unesco, *Operational Guidelines for the World Heritage Committee*, World Heritage Committee first session, Paris, 27 June – 1 July 1977; *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Committee (I)*, Intergovernmental Committee for the Protection of World Cultural and Natural Heritage first session, Paris, 27 June – 1 July, 1977; *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, adopted by the Committee at its first session and amended at its second session, Washington, D.C., 5 – 8 September, 1978.

65 Françoise Choay, *Sept propositions sur le concept d’authenticité e son usage dans les pratiques du patrimoine historique*, op. cit..

conteúdos. No Renascimento, prestando-se à autenticação de texto ou livro, a autoridade precedente é transferida à razão crítica, como consequência da filologia e historiografia emergentes. Assim, a transposição da ideia de autenticidade para o campo da preservação se deu com sentido impróprio, ao ser adotada para artefatos não textuais, que adquiriram o status de documentos históricos no século XIX. Em primeiro lugar, porque a autenticidade procede de uma autoridade institucional, o direito, a religião ou a razão científica, não podendo ser resultado de uma apreciação subjetiva. Em segundo lugar, por não ser possível fixar o seu sentido de modo permanente, pois ele varia de acordo com indivíduos, grupos sociais e/ou culturais. Por último, por não ser possível estabilizar e determinar a condição material de um artefato, que é alterada continuamente pela ação do tempo. Revela, desse modo, a dificuldade de se estabelecer princípios universais para a aplicação da noção de autenticidade, por se tratar de uma concepção oriunda da cultura europeia ocidental,⁶⁶ e devido à impossibilidade de se definir o estado material em que o artefato é considerado autêntico.

Jokilehto,⁶⁷ por outro lado, apesar de admitir as diversas conexões culturais e de tradição relacionadas à questão, reafirma o significado histórico de autenticidade, associado ao sentido de algo original, em contraposição a uma contrafação. Conforme o autor, se historicamente tal significado se vincula aos aspectos artísticos e documentais dos monumentos, em função da complexidade da sociedade contemporânea, a noção de autenticidade foi dotada de uma nova dimensão: a dimensão cultural. Contudo, determina a tendência contemporânea de museificação dos monumentos, utilizados como espetáculo da cultura de massa, que conduz à ênfase dada às dimensões material e artística no tratamento de tais monumentos, em detrimento de sua dimensão cultural. Sugere a imprecisão dessa ênfase nos termos das autenticidades histórica e artística do patrimônio, ao considerar a relatividade da noção de autenticidade na sociedade contemporânea.⁶⁸ Defende, portanto, a tutela do patrimônio fundamentada na crítica filológica, na avaliação crítica historicamente fundamentada, com vistas à preservação da autenticidade

66 Uma concepção, conforme alerta Beatriz M. Kühl, derivada de uma perspectiva linear do tempo, de origem judaico-cristã, em contraposição a uma noção de tempo circular. Um vislumbre de linearidade temporal mais arraigada na Europa, mas também presente em outras culturas, e que requer o respeito à matéria como transformada pelo tempo. Portanto, um aspecto que não se refere unicamente a uma abordagem eurocêntrica, mas a relações distintas de grupos culturais diversos com a noção de temporalidade, in *Notas sobre a Carta de Veneza*, op.cit., p. 301.

67 Jukka Jokilehto, *Authenticity: a General Framework for the Concept*, op. cit..

68 Nesse sentido, Françoise Choay alerta para a amalgamação dos conceitos de “monumento” e “monumento histórico,” unidos e banalizados pela ideia contemporânea de patrimônio, ao desconsiderar e, por conseguinte, aniquilar as especificidades culturais. A autora refere-se à perda da capacidade humana de edificar monumentos e de estabelecer uma relação identitária consistente com as suas respectivas heranças culturais. Por decorrência, observam-se a museificação e a comercialização do “patrimônio” a favor do turismo de massa, in *O patrimônio em questão*, op. cit., pp. 11-43.

em suas dimensões histórica e artística, em conformidade com a teoria brandiana, ainda que reconheça a importância da dimensão cultural nas ações voltadas para a proteção desse patrimônio.⁶⁹

Se, de um lado, Jokilehto recomenda cautela diante da relativização da noção de autenticidade, considerada a sua dimensão cultural, Choay, por sua vez, identifica a operacionalidade dessa noção quando aplicada ao patrimônio de acordo com o seu significado original, por fundamentar-se na autenticidade imaterial, que consiste na eficácia simbólica do poder de memória e do *savoir-faire*. Nesse sentido, é perceptível a aproximação de Choay com a teoria riegliana. Primeiro, no que tange à intenção e o significado histórico dos monumentos. Segundo, ao reconhecer a possibilidade de vincular a noção de autenticidade a valores atribuídos aos monumentos pela sociedade. Tem-se, portanto, a configuração de uma relação dialética entre valores materiais, segundo o sentido histórico de autenticidade, e valores imateriais, remetendo-se ao sentido e aplicação originais dessa noção, ao considerar a autenticidade imaterial culturalmente atribuída.

A despeito do reconhecimento da diversidade cultural e patrimonial, o Documento de Nara reafirma os princípios da Carta de Veneza e vincula a autenticidade à atribuição de valores. Determina a premência do reconhecimento do bem patrimonial de acordo com as especificidades dos valores culturais envolvidos, considerando a credibilidade e veracidade das pesquisas e fontes de informações relacionadas. Determina, ainda, a ampliação da gama de aspectos a serem considerados nessas pesquisas – forma e desenho, materiais e substâncias, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, dentre outros –, com vistas a delinear as dimensões específicas do bem cultural em exame, se artísticas, históricas, sociais e/ou científicas.

Nesse contexto, observando o reconhecimento do patrimônio cultural intangível, ou imaterial, e tendo em vista a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, a Agência Japonesa para os Assuntos Culturais e a Unesco organizaram a Conferência Internacional sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural, Material e Imaterial, na cidade de Nara, Japão, em 2004. Como resultado, foi editada a Declaração de Yamato, com vistas a uma abordagem integrada para a proteção do patrimônio cultural. Contudo, apesar do objetivo, Jokilehto observa abordagens claramente conflitantes para a definição de autenticidade nessa Conferência de 2004, ao cotejar a questão em termos de cultura material e/ou cultura imaterial. Conforme o autor, os especialistas representantes da Convenção de 2003 consideraram a operacionalidade da noção de autenticidade

69 Cf. a propósito Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, 1999, pp. 296-298.

restrita aos objetos históricos e de aplicação impossível no patrimônio imaterial, pois as tradições culturais eram vivas e constantemente recriadas. Amparado na teoria brandiana, Jokilehto identifica a vinculação da autenticidade ao aspecto imaterial da obra, na medida em que há suporte para o seu reconhecimento.⁷⁰

Ainda considerando a autenticidade e a dimensão cultural do patrimônio, destaca-se o alinhamento contemporâneo do sistema inglês de proteção do patrimônio, ao contemplar os valores e significâncias como pressupostos para a preservação de monumentos. Conforme Worthing e Bond,⁷¹ a definição das significâncias atribuídas pela cultura, que reconhece o bem como monumento, exerce papel preponderante na condução e definição de procedimentos para a preservação desse monumento, estando a autenticidade diretamente ligada à compreensão dos valores contidos no patrimônio. Na mesma direção, observa-se a definição de autenticidade na Declaração de Valor Universal Excepcional, documento adotado pela Unesco no ato da inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial, desde 2007. Nesse documento, a autenticidade é referida como a capacidade de expressão crível e verdadeira dos atributos reconhecidos do bem.

Contudo, ao se considerar a relevância da associação da autenticidade aos valores imateriais atribuídos ao patrimônio, dada a sua dimensão cultural, por um lado, observa-se o relativismo e o risco de uma ação casuística arbitrária na preservação desse patrimônio, se aplicada de modo simplista e infundado. Um casuismo arbitrário, ao incorrer na preservação de um ou outro valor, em detrimento dos demais. Um casuismo incerto, ao se considerar o alerta de Françoise Choay, que reconhece não se poder fixar, de modo permanente, o sentido de autenticidade, variável segundo indivíduos, grupos sociais e/ou culturais. Um casuismo refutado por Riegl, ao determinar a preponderância do valor de antiguidade, por tratar-se do valor mais inclusivo. Um casuismo que não se confunde com o estudo *caso per caso*, conforme a proposição brandiana e o seu alargamento proposto por Doglioni, ao ressaltar a importância da conformação de uma casuística temática como referência para as decisões de restauro. Trata-se, de fato, da compreensão e reconhecimento dos significados e valores culturais atribuídos ao patrimônio e a sua manifestação material, que se dá por meio dos artefatos conformadores desse patrimônio.

Por outro lado, conforme M.^a Pilar Garcia Cuetos,⁷² a autenticidade sob o ponto de vista cultural não pode ser concebida de modo unívoco e universal.

70 Cf. a propósito Jukka Jokilehto, *The Complexity of Authenticity*, 2009, e idem, *Autenticidade; a questão da verdade*, 2013.

71 Derek Worthing e Stephen Bond, *Managing Built Heritage*, 2008.

72 M.^a Pilar Garcia Cuetos, *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*, 2009.

Admitindo o seu relativismo e demarcando sua estreita relação com os conceitos de história, passado, tradição, criação e indivíduo, a autora determina a sua indissociabilidade das condicionantes materiais, ideológicas e econômicas. A autenticidade não deve se limitar à preservação do objeto, desde sua criação e com toda a sua história, mediante a proteção da matéria e com os efeitos do transcurso temporal, de acordo com a perspectiva europeia tradicional. De outro modo, a preservação da autenticidade pode supor a conservação de tradições construtivas, o uso de determinados materiais, e garantir a transmissão de uma dada cultura. Assim, a autenticidade se aproxima da coerência no modo de se lidar com o patrimônio, se comparada à certeza oferecida por uma verdade absoluta e definitiva, autenticada. Trata-se, sobretudo, da preservação do enraizamento e da identificação da cultura com esse patrimônio e o seu significado, de acordo com as suas diversas formas de manifestações e os variegados contextos. Tem-se, portanto, que a ideia de autenticidade, na preservação do patrimônio, é noção cultural e historicamente determinada, cuja validade, ou operacionalidade, encontra-se na capacidade de manutenção dos valores e significados atribuídos a esse patrimônio, coerentemente expressos na sua materialidade. Como princípio, a autenticidade depende do sentido culturalmente dado ao patrimônio que se pretende preservar.

Vila Rica do Ouro Preto, monumento nacional

Fig. 01. Conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto. Fotografia: Pedro Lobo, 1980.
Fonte: M.^a G.S. Queiroz e Érika P. Machado, *Ouro Preto - Imagens*, 2008.

Vila Rica foi a primeira cidade-sede da capitania das Minas Gerais, no século XVIII. No século XIX, recebe o título de Imperial cidade de Ouro Preto e permanece como cidade-sede da província do recém-criado Império do Brasil, no século XIX. Nos primórdios da República, perde o status de cidade-sede do governo para Belo Horizonte, a nova capital projetada por Aarão Reis, ainda no século XIX. Em 1933, a cidade de Ouro Preto é declarada Monumento Nacional.

Considerada a vinculação da autenticidade à atribuição de valores, considera-se forçosa a elucidação acerca da natureza do conjunto urbano setecentista de Ouro Preto, desde sua conformação ao seu reconhecimento como patrimônio nacional e, posteriormente, mundial. Notadamente, a cidade de Ouro Preto representa o símbolo da tradição luso-brasileira, tão cara ao momento fundador do patrimônio histórico e artístico nacional. Uma condição estabelecida e afinada com o movimento

vanguardista local, em princípios do século XX, na busca de se firmar a identidade da nação brasileira por intermédio de uma tradição genuína.

O arcabouço legal para a definição e tutela do patrimônio brasileiro teve origem com o anteprojeto de lei Elaborado por Mário de Andrade,¹ a convite do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em 1936. Em sua proposta, o intelectual paulista destacou a diversidade da tradição popular brasileira, vista por ele como a mais autêntica cultura nacional. Contudo, a despeito das formulações de Mário de Andrade, o seu anteprojeto de lei foi revisto por Rodrigo Melo Franco de Andrade, consubstanciando-se no Decreto-Lei nº 25 de 1937. Segundo explicações do próprio Rodrigo,² as adaptações se deram por razões de ordem jurídica, de modo a viabilizar a obrigação legal de proteção do patrimônio nacional, restrito à cultura material. De acordo com a definição do Decreto, esse patrimônio ficou definido como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.”³ Portanto, apesar da amplitude das categorias de bens contemplados, foram priorizados o inventário e a proteção do patrimônio arquitetônico, por razões de ordem operacional. Se comparado ao anteprojeto de Mário de Andrade, ressaltam as ênfases dadas à materialidade e à excepcionalidade do patrimônio pelo Decreto-Lei nº 25/1937. De acordo com Lauro Cavalcanti,⁴ a modificação mais importante promovida por Rodrigo, considerada a proposição original, foi o predomínio de arquitetos na recém-criada instituição. Uma alteração condizente com a prioridade estabelecida no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan –, com a prevalência da proteção do patrimônio edificado do período colonial, sobretudo a arquitetura religiosa do século XVIII.⁵ De fato, a política de preservação do patrimônio brasileiro foi definida por arquitetos vinculados ao movimento moderno, sob a batuta de Lucio Costa, como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do Sphan. Como observa Maria Cecília Fonseca,⁶ os monumentos eram evidenciados pelo valor estético, segundo os cânones da arquitetura modernista, que se apresentava como possibilidade de continuidade da tradição construtiva luso-brasileira.⁷

1 In Mário de Andrade, *Cartas de Trabalho*, 1981, pp. 39-44.

2 Rodrigo Melo Franco de Andrade, em declarações feitas entre 1958 e 1969, in *Rodrigo e o SPHAN*, 1987, pp. 23-89.

3 Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, arº.

4 Lauro Cavalcanti, *Modernistas na repartição*, 1993, pp. 9-34.

5 Tal prevalência se verifica no balanço sobre as atividades do Iphan apresentado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, *Rodrigo e Sphan*, op. cit., pp. 58-64, em aula proferida no Instituto Guarujá-Bertioga, São Paulo, em 29/11/1961.

6 Maria Cecília Londres Fonseca, *Patrimônio em Processo*, 1997, pp. 94-116.

7 Cf. a propósito o artigo de Lucio Costa, *Documentação Necessária*, 1937.

Foi nesse ambiente cultural que se procedeu a inscrição do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto, a cidade monumento nacional, no Livro do Tombo das Belas Artes, em abril de 1938. Quase cinco décadas depois, far-se-iam as inscrições no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e no Livro do Tombo Histórico, em 15 de setembro de 1986.⁸ Em 1980, a Unesco reconheceu Ouro Preto como patrimônio da humanidade por representar uma obra-prima do gênio criador humano e por ser um testemunho único de uma tradição cultural. Segundo a justificativa do Icomos – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios –, por sua notável implantação em um sítio remoto e acidentado, sua qualidade estética em vista de sua arquitetura vernacular e erudita e de seu assentamento irregular, e pelo testemunho excepcional do talento criativo de uma sociedade mineradora pioneira, estabelecida sob as regras coloniais portuguesas.⁹ Portanto, diante do reconhecimento dos valores artístico, histórico e paisagístico do conjunto urbano de Ouro Preto, atribuídos nacional e internacionalmente, identificou-se a relevância da análise de suas características fundamentais, responsáveis por tal atribuição. Por se tratar de um sítio urbano que remonta ao período colonial, e cuja consolidação se deu pela sobreposição de momentos históricos diversos, foram fixadas etapas de seu desenvolvimento, desde os primórdios até o seu reconhecimento como primeiro monumento nacional, a saber. 1: a descoberta do ouro pelos paulistas de Taubaté na região do Tripuí, no Sertão dos Cataguases, e a formação dos primeiros arraiais em torno das lavras, em fins do século XVII. 2: a formação das primeiras vilas, como decorrência da corrida do ouro, em princípios do século XVIII. 3: o apogeu, com a criação e o desenvolvimento de Vila Rica, conformada pela união dos diversos arraiais na região do Ouro Preto, quando se constituiu a forma urbana da localidade, ao longo do século XVIII. 4: o início do declínio, quando Vila Rica é elevada à imperial cidade de Ouro Preto, com sua aparência e imagem urbana consolidadas, observada a partir da perspectiva dos viajantes europeus, ao longo do século XIX. 5: o declínio, advindo com a transferência da capital das Minas Gerais para Belo Horizonte, em fins do século XIX, e a redescoberta pelos modernistas de São Paulo, ao reavaliarem a importância histórica e artística do patrimônio colonial mineiro, em princípios do século XX. Portanto, para a compreensão e esclarecimento da morfologia urbana e das questões envolvidas na tutela de Ouro Preto, serão analisados aspectos da estruturação da cidade ao longo do tempo, a seguir.

8 Cf. Processo 70-T38, referente ao tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbano de Ouro Preto.

9 Cf. a propósito Icomos, *Advisory Body Evaluation*, 1980, e WHC/Unesco, *Retrospective Statement of Outstanding Universal Value: Historic Town of Ouro Preto*, 2014.

A DESCOBERTA DOS PAULISTAS

Fig. 02. Mapa da Região das Minas Gerais com uma parte do caminho, ou Mapa dos Sertanistas. Fotografia: Vicente Mello. (Acervo: Biblioteca Nacional)
Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Cartografia da conquista do território das Minas*, 2004.

A povoação da região do Ouro Preto é das primeiras na exploração e ocupação do Sertão dos Cataguases pelos paulistas, dado o ouro bom e abundante ali descoberto. Conforme André João Antonil, em relato de princípios do século XVIII, ouro descoberto por um certo mulato, que teria acompanhado paulistas na caça de índios. Descobriu esse mulato uns granitos cor de aço, em ribeiro próximo ao chamado cerro Tripuí. E assim, desconhecendo a natureza da descoberta, venderam parte de tais granitos a Miguel de Sousa, em Taubaté; outra parte mandaram ao governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá de Menezes, que verificou tratar-se de ouro da melhor cepa.

“Há poucos anos que se começaram a descobrir as minas gerais dos Cataguás, governando o Rio de Janeiro Artur de Sá; e o primeiro descobridor dizem que foi um mulato que tinha estado nas minas de Paranaguá e Curitiba. Este, indo ao sertão com uns paulistas a buscar índios, e chegando ao cerro Tripuí desceu abaixo com uma gamela para tirar água do ribeiro que hoje chamam do Ouro Preto, e, metendo a gamela na ribanceira para tomar água, e roçando-a pela margem do rio, viu depois que nela havia granitos da cor do aço, sem saber o que eram, nem os companheiros, aos quais mostrou os ditos granitos, souberam conhecer e estimar o que se tinham achado tão facilmente, e só cuidaram que

aí haveria algum metal não bem formado, e por isso não conhecido. Chegando, porém, a Taubaté, não deixaram de perguntar que casta de metal seria aquele. E, sem mais exame, venderam a Miguel de Sousa alguns destes granitos, por meia pataca a oitava, sem saberem eles o que vendiam, nem o comprador que coisa comprava, até que se resolveram a mandar alguns dos granitos ao governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá; e, fazendo-se exame deles, se achou que era ouro finíssimo.

Em distância de meia légua do ribeiro do Ouro Preto, achou-se outra mina, que se chama a do ribeiro de Antônio Dias; e daí a ou meia légua, a do ribeiro do Padre João de Faria; e junto desta, pouco mais de uma légua, a do ribeiro do Bueno e a de Rodrigues. E, daí três de caminho moderado até o jantar, a do ribeirão de Nossa Senhora do Carmo, descoberta por João Lopes de Lima, além de outra, que chamam a do Ibupiranga. E todas estas tomaram o nome de seus descobridores, que todos foram paulistas.”¹⁰

Conforme a narrativa de Diogo de Vasconcelos, somente após os fracassos de empresas notáveis, como as de Fernão Dias e Garcia Rodrigues, é que as Minas Gerais foram descobertas. E mais surpreendente, por exploradores oriundos de Taubaté, e não da vila de São Paulo, que se voltaram para uma região ainda intocada, distante, inóspita e deserta de índios. Além disso, fizeram-no sem a investidura de bandeirantes, agindo por iniciativa própria, silenciosamente, passando-se por traficantes de gentios. Para o autor, não há dúvidas de que foram os paulistas do Tripuí os primeiros descobridores. A sua dúvida recai sobre a ignorância de Miguel de Sousa sobre a natureza do que estaria comprando desses paulistas. De acordo com Diogo de Vasconcelos, tal transação não passou de um artifício para indagar os detalhes que levavam ao Tripuí e manter segredo sobre a descoberta, evitando-se não somente a invasão de forasteiros, mas também a mão pesada da Coroa. E assim, tendo como referência o Itacolomi, saíram sucessivas empresas em busca do eldorado. Em 1691, partiu José Gomes de Oliveira, perdendo-se logo após a serra Itaverava. Em 1692, a partir de informações da experiência de Vicente Lopes, Antônio Rodrigues Arzão foi enviado por Gomes de Oliveira e também se perdeu no mesmo ponto, descobrindo o rio Piranga e o rio Casca, onde encontrou pintas de ouro. Depois de vários percalços e de volta a Taubaté, Arzão confiou seus achados a Bartolomeu Bueno de Siqueira, que organizou nova empresa, sob os auspícios de Carlos Pedroso da Silveira, e em associação com Capitão Miguel Garcia de Almeida e Cunha, que se apresentou com tropas e armas às suas custas. Saiu a expedição em direção a Itaverava em abril de 1694 e, por lá, decidiu-se que Miguel Garcia permaneceria cuidando de roças, para provê-los de víveres, enquanto Bueno seguiria para os sertões do rio das Velhas à procura do eldorado. Entretanto, foi Miguel Garcia quem descobriu ouro em rio nas proximidades de onde permaneceu, o Gualaxo do Sul.

10 João António (André João Antonil), em relato de 1711, *Cultura e opulência do Brasil*, 1967, p. 164.

Nesse interregno, em princípios 1695, saiu nova expedição de Taubaté em direção a Itaverava, conduzida pelo Coronel Salvador Fernandes Furtado de Mendonça. Ao se encontrar com Miguel Garcia, que já tinha feito a sua descoberta, o Coronel negociou suas armas novas com este, de quem recebeu 12 oitavas do ouro extraído pelo grupo. Ao saber da transação, Bartolomeu Bueno se indispôs com Miguel Garcia e, como solução para se evitar o confronto, acordaram todos que Manuel Garcia, irmão deste último, levaria o ouro para Carlos Pedroso, como pertencente a todos. Isso feito, Carlos Pedroso, de posse das amostras, seguiu para o Rio de Janeiro e comunicou a descoberta ao Governador Sebastião de Castro Caldas. Portanto, segundo Diogo de Vasconcelos, a despeito de descobertas anteriores, ficou o ouro do Gualaxo do Sul registrado como “o primeiro que se retirou das Minas Gerais.”¹¹

Sem maiores detalhes acerca das diversas expedições provenientes de Taubaté e, tampouco, sem descrever os pormenores do achado, Pedro Taques atribui a descoberta a Bartolomeu Bueno de Siqueira, em associação a Carlos Pedroso da Silveira.¹² Quanto ao desenvolvimento dos fatos, a narrativa apresentada por Diogo de Vasconcelos coincide, no resultado, com o relato de Bento Fernandes Furtado, constante na documentação reunida por Caetano da Costa Matoso, no período em que ocupava a Ouvidoria de Ouro Preto, em meados do século XVIII, tratando dos primeiros anos do povoamento de Minas Gerais.¹³ Coincidência no que se refere, também, ao primeiro manifesto do descobrimento de ouro nas Minas Gerais por Miguel Garcia; e também na atribuição a Antônio Dias na descoberta do ouro preto, relatada por Bento Fernandes e reiterada por Diogo de Vasconcelos.¹⁴ Atribuição refutada por Augusto de Lima Júnior,¹⁵ que se refere às “origens lendárias do famoso Vale de Ouro, constantes das memórias de Bento Furtado de Mendonça, e seguidas por quantos escreveram a História da descoberta do ouro preto.” Apoiado no depoimento do Sargento-mor José Rebelo Perdigão, Lima Júnior identifica um certo Duarte Nunes como o mulato referido por Antonil, e atribui “o descobrimento do Ouro Preto, foi feito por Manuel Garcia e não Antônio Dias, que somente depois encontraria na outra vertente, que tem o seu nome, os ricos depósitos auríferos que o celebrizaram.” Ainda apoiado no mesmo depoimento, o autor constata a distinção, desde os primórdios, entre o arraial do Ouro Preto, onde atualmente se vê a matriz do Pilar, e o arraial de Antônio Dias, na vertente da serra do Ouro Preto e do Itacolomi, que viriam a ser os arraiais de maior destaque de Vila Rica. Conforme o testemunho

11 Diogo de Vasconcelos, em 1904, in *História antiga das Minas Gerais*, 1974, v. 1, pp. 143-153.

12 Pedro Taques de Almeida Paes Leme, em meados do século XVIII, in *Notícias das Minas de São Paulo e dos Sertões da mesma Capitania*, 1980, pp. 142-143.

13 Códice Costa Matoso, 1999, v. 1, pp. 169-172

14 Ibidem, p. 172 e Diogo de Vasconcelos, *História antiga das Minas Gerais*, op. cit., v. I, p. 157-159.

15 Augusto de Lima Júnior, em 1940, in *A Capitania das Minas Gerais*, 1965, pp. 34-40.

do Mestre de Campo Perdigão, citado por Lima Jr., à medida que se descobria e tomava posse de uma vertente, novas bandeiras seguiam adiante e se apossavam de novas lavras. Assim foi com Padre João Faria Fialho e Bento Rodrigues.

“Temos pois, como certo, o ano de 1696 para o descobrimento e povoamento do vale do Ouro Preto, por Manuel Garcia e não Antônio Dias, que lá chegou depois, no ano seguinte. Foram três Bandeiras distintas, que se não devem confundir: a de Manuel Garcia, na vertente dos córregos Tripuí e Passa-Dez; a de Antônio Dias, posteriormente dois anos, no lado do nascente, local que tomou seu nome; a última foi do Padre Faria, nos córregos que descem do Itacolomi. O primeiro ouro, foi colhido nas barrancas situadas na garganta do Tripuí próximo da atual estação ferroviária, onde se vêm ainda hoje massas de jacutinga aurífera.”¹⁶

Portanto, a despeito das controvérsias, depreende-se que o descobrimento das minas gerais deu-se no final do século XVII, e que tal descobrimento está relacionado àquele relatado por Antonil, no cerro do Tripuí. E, prosseguindo no mesmo relato, tem-se o descobrimento consecutivo das minas que deram origem aos arraiais conformadores de Vila Rica, em sua maioria por paulistas de Taubaté. E assim, da união desses arraiais, notadamente do arraial do Ouro Preto ao arraial de Antônio Dias, ligados pelo caminho do morro de Santa Quitéria, que configurou-se a Vila Rica do Ouro Preto, em princípios do século XVIII: um assentamento linear, caracterizado pelo relevo acidentado do sítio no qual se implantava, segundo as palavras de Sylvio de Vasconcellos.¹⁷

AS PRIMEIRAS VILAS

Descobertas as minas de ouro pelos paulistas, adveio a grande corrida de forasteiros, com o fluxo de reinóis e gentes de outras regiões da colônia. Conforme Diogo de Vasconcelos, tratava-se dos nascidos em Portugal ou nas ilhas, apelidados de emboabas por virem de calças compridas, *mbuãb*, que significava pintos calçados na língua indígena; e dos baianos, nascidos na Bahia ou em outra capitania do norte.¹⁸ De acordo com Antonil, um fluxo difícil de se calcular, presumindo-se que “mais de 30.000 almas se ocupam, umas em catar, e outras em mandar catar nos ribeiros do ouro, e outras em negociar, vendendo e comprando o que se há mister não só para vida, mas para o regalo, mais que nos portos do mar.” Um movimento, portanto, que parece rapidamente suplantam o comércio portuário até então predominante

¹⁶ Ibidem, p. 40.

¹⁷ Sylvio de Vasconcellos, em 1956, in *Vila Rica*, 2011, p. 76.

¹⁸ Diogo de Vasconcelos, *História antiga das Minas Gerais*, op. cit., v. 2, p. 15.

na colônia, deslocando todas as atenções para as minas descobertas no Sertão dos Cataguases. E sobre os variados tipos que andavam por essas minas, descreve:

“Cada ano, vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa.”¹⁹

Fig. 03. Detalhe de lavra de ouro às margens do Ribeirão do Carmo na Planta de São Caetano – Monsenhor Horta, Distrito de Mariana –; desenho de 1732, atribuído ao Pe. Diogo Soares. Fotografia: Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. (Acervo: Arquivo Histórico Ultramarino)
Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Cartografia da conquista do território das Minas*, 2004.

Esse período inicial – de descobrimentos, distribuição e posse de lavras – foi marcado por dificuldades e desordens. As condições de vida eram precárias e faltavam víveres, os homicídios e furtos eram frequentes, e o custo de vida atingiu patamares exorbitantes, refletindo-se em toda a colônia.²⁰ Com vistas ao estabelecimento de um

¹⁹ Andreoni (Antonil), *Cultura e opulência do Brasil*, op. cit., p. 167.

²⁰ Conforme relata Andreoni (Antonil), “estes preços, tão altos e tão correntes na minas, foram causa de subirem tanto os preços de todas as cousas, como se experimenta nos portos das cidades e vilas do Brasil, e de ficarem desfornechidos muitos engenhos de açúcar das peças necessárias e de padecerem os moradores grande carestia de mantimentos, por se levarem quase todos aonde vendidos hão de dar maior lucro,” *ibidem*, p. 171.

governo e, especialmente, ao controle da exploração das minas e do recolhimento dos quintos, El-Rei dom Pedro II mandou ao governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá e Meneses, que visitasse o novo descobrimento. Sem nada estabelecer sobre governo, o dito governador, fazendo de superintendente o paulista Manuel da Borba Gato, apenas recomendou o confisco de comboios²¹ vindos de fazendas da Bahia. Tempos depois, Sua Majestade mandou o desembargador José Vaz Pinto como superintendente-geral e para “estabelecer o regimento de minerar para governo de mineiros.” Ao deixar as Minas, depois de dois anos e meio, e retornar para o Rio de Janeiro, Vaz Pinto deixou com poderes de superintendente, no distrito de Sabará, o dito Manuel da Borba Gato, e no que toca as Gerais, o também paulista Baltasar de Godói.²² Assim, enfatizaram-se, nas referidas ações, as atribuições próprias da superintendência, responsável pela administração da Justiça nos distritos mineradores até 1711, que tinha como obrigações, dentre outras, avaliar os descobrimentos, repartir datas e resolver conflitos, controlar a exploração do ouro e o fluxo de pessoas e de mercadorias nas áreas mineradoras, bem como proibir o estabelecimento de ourives, e cobrar tributos, inclusive o quinto.²³

Fig. 04. *LAVAGE DU MINERAL D'OR près de la montagne Itacolumi*. Rugendas: *Malerische Reise in Brasilien*, 3a Div. Pl. 22. Fotografia: Vicente Mello. (Acervo Biblioteca Nacional)
Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Cartografia da conquista do território das Minas*, 2004.

21 Tropas de carga, de gado e/ou de escravos conduzidos para venda.

22 Códice Costa Matoso, op. cit., v. 1, pp. 221-222.

23 Ibidem, v. 2, p. 123.

É desse tempo a fundação dos primeiros núcleos mineradores, com o assentamento, em torno das lavras, dos primeiros descobridores paulistas, seguidos pelos reinóis e demais brasileiros. São arraiais ou ranchos, cuja denominação, segundo Cláudia D. Fonseca, designava acampamentos militares em Portugal, ressaltando a possibilidade de rancho designar espécie de galpão rústico utilizado como pouso na colônia.²⁴ Assentamentos ainda precários, caracterizados pela provisoriabilidade das construções, como se observa em relato de meados do século XVIII, ao descrever uma igreja primitiva em Vila Rica como “quatro forquilhas, forrada de esteiras de taquara e coberta de palha.”²⁵ Precariedade que, associada à escassez de mantimentos, por vezes levavam ao abandono desses assentamentos, conforme relato do mesmo período de meados do século XVIII, ao descrever o abandono do Ribeirão do Carmo, em fins do século XVII, pois “como não se podia tirar ouro com facilidade, desertou a maior parte da gente para Ouro Preto e Antônio Dias e Padre Faria, porque nesse tempo ficou tudo deserto, e só junto donde é hoje a igreja estava um rancho e outros onde é hoje a Antônio Dias.”²⁶

RANCHO UNWET DER SERRA DO CARAÇA

Fig. 05. Rancho nas proximidades da Serra do Caraça, por Spix e Martius, *Reise in Brasilien*, 1823 Fotografia: Vicente Mello.

Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Os Caminhos do Ouro e a Estrada Real*, 2005.

24 Cláudia D. Fonseca, *Arraiais e vilas d'el rei*, 2011, pp. 63-69. Cabe citar a descrição de Richard Burton sobre a evolução das acomodações, ao determiná-las como fator embrionário de futuras povoações. 1: a primeira fase, do pouso, “mero terreno para acampar.” 2: a segunda fase, do rancho, “longo telheiro coberto, tendo à frente, às vezes, uma varanda de postes de madeira ou pilastras de tijolo; outras vezes tem as paredes exteriores e ainda compartimentos interiores de adobes de taipa, ou barro e trançado de galhos.” 3: a terceira fase, a venda, “o empório da aldeia inglesa combinado com a mercearia e a hospedaria.” 4: a quarta fase, a estalagem ou hospedaria. 5: a quinta fase; o hotel. In *Viagens aos planaltos do Brasil (1868): do Rio de Janeiro a Morro Velho*, 1941, t. I, pp. 177-179.

25 Códice Costa Matoso, op. cit., v. 1, p. 218.

26 Ibidem, p. 245.

A ereção das primeiras vilas, dentre elas Vila Rica, a segunda das Minas Gerais, é decorrência da necessidade de se implantar e consolidar a administração pública na região, tendo em vista o conflito entre paulistas e reinóis, conhecido como a Guerra dos Emboabas; reflexo da disputa pelo domínio das minas, que culmina com a expulsão dos paulistas da região e a eleição do governador Manuel Nunes Viana, com os emboabas afrontando o poder metropolitano, em 1707. Diante do levante, em 1709, o então governador do Rio de Janeiro, Dom Fernando de Lencastre, foi às Minas para destituir Nunes Viana e reintegrar a posse aos paulistas, como descobridores das referidas Minas. Entretanto, Dom Fernando fracassou em sua missão, ao ser expulso da região pelos sublevados. Ainda em 1709, Antônio de Albuquerque foi nomeado governador da capitania do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, quando se dirigiu a esta última para render a sublevação, no que foi bem sucedido, ao depor Nunes Viana e despachá-lo de volta à Bahia, de onde veio. E para conter os ânimos e manter o controle, foi instituído um governo civil e militar separado do Rio de Janeiro, criando-se a capitania de São Paulo e Minas do Ouro, por provisão régia de 9 de novembro de 1709, e nomeado como governador o dito Antônio de Albuquerque. De acordo com Cláudia D. Fonseca, uma solução conciliatória, determinando o fim da supremacia dos paulistas, cuja estratégia consistiu na definição de uma estrutura administrativa e na divisão dos postos de comando entre os descobridores das minas e os reinóis, mediante a concessão do título de vila a certos arraiais, a instituição de câmaras, e a criação de centros de coleta do quinto real, alfândegas, praças de armas e postos militares avançados, os presídios. Ou seja, a cooptação do poder local e o estabelecimento de um sistema mais efetivo de cobrança de impostos.²⁷

Para definição desses centros administrativos, ou as povoações que deveriam ser erigidas a vilas, foram determinados critérios segundo a salubridade do sítio, contemplando recursos hídricos e terrenos férteis; a proximidade com as lavras de ouro; e a localização em pontos estratégicos. Assim, o Conselho Ultramarino sugeriu a criação das vilas nas três povoações mais próximas das extremidades dos caminhos de ligação da região das minas com o Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Desse modo, garantia-se maior controle da circulação do ouro e, para facilitar a gestão do recebimento dos quintos, sugeriu-se a divisão da região em comarcas, segundo as diversas minas, constituindo circunscrições a partir das povoações já

27 Cláudia D. Fonseca, *Arraiais e vilas d'el rei*, op. cit., pp. 136-140. Sobre a Guerra dos Emboabas e a ereção das primeiras vilas, cf. os relatos constantes no Códice Costa Matoso, op. cit., v. 1, pp. 166-255; 270-293, assim como Diogo de Vasconcelos, in *História antiga de Minas Gerais*, op. cit., v. 2, onde o autor estabelece a relação causal entre o referido conflito e a criação da capitania de São Paulo e Minas do Ouro, acompanhada da estratégia administrativa de controle e conciliação.

existentes. Foram, então, criadas as três primeiras comarcas das Minas do Ouro, determinadas por três grandes bacias hidrográficas, quais sejam. 1: a comarca de Ouro Preto, na bacia do Rio Doce. 2: a comarca do Rio das Velhas, na bacia do Rio São Francisco. 3: a comarca do Rio das Mortes, na bacia do Rio Grande e Paraná. Consecutivamente, foram erigidas as três primeiras vilas: Vila de Nossa Senhora do Carmo e Vila Rica, ambas situadas na comarca de Ouro Preto, e Vila Real de Sabará, situada na comarca do Rio das Velhas.²⁸

VILA RICA DO OURO PRETO, DESENVOLVIMENTO E MORFOLOGIA URBANA

Fig. 06. *CARTA GEOGRÁFICA do Termo de Villa Rica, em q' se mostra que os Arrayes das Catas Altas da Noroega, Itaberaba, e Carijós lhe ficam mais perto q' ao da Villa de S. José a q' pertencem, e igualmente o de S. Antonio do Rio das Pedras, q' toca ao do Sabará, o q' se mostra, pelas Escalas ou Petipê de léguas; feita por Cláudio Manoel da Costa, ca. 1766. Fotografia: Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. (Acervo: Arquivo Histórico Ultramarino)
Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Os Caminhos do Ouro e a Estrada Real*, 2005.*

Ao se considerar a recomendação acerca da salubridade do sítio, o que subentende a adequação topográfica, as razões para a inclusão de Vila Rica, dentre as três primeiras vilas criadas por Albuquerque, recai sobre a importância econômica da região do arraial do Ouro Preto. Assim, o relevo acidentado não foi impedimento

28 Cláudia D. Fonseca, *Arraiais e vilas d'el rei*, op. cit., pp. 140; 142-149.

para essa inclusão, e os motivos da escolha podem ser comprovados no seu termo de ereção, ao mencionar a importância e as riquezas de suas minas.

“[...] supondo não achava o sítio m.^{to} acomodado, atendendo ás riquezas q.’ Promettião, q.’ tantos anos se lavrão nestes morros e ribe.^{as} e ser a parte principal destas minas, aonde acode o Comercio, e fazendas, q.’ delle, mana p.^a as mais e outras m.^{tas} mais, q.’ o tempo mostraria, se rezolvia a executalo assim e q.’ todos devião neste P.^{or} dar o seu parecer, os quaes uniform.^{te} todos convierão em q.’ neste d.^o Arrayal Junto com o de Ant.^{to} dias se fundasse a Villa pelas razões referidas; pois era Sítio de mayores conveniencias , q.’ os Povos tinham achado p.^a o Comercio; q.’ nesta forma se sogeitavão a viver todos como Leaes Vassallos de S. Mag.^{de} sogeitos ás suas reaes Leys, e ás da Just.^a com toda a obediencia [...]”²⁹

Assim foi criada Vila Rica, juntando-se os arraiais de Ouro Preto e de Antônio Dias, ligados pelo caminho do morro de Santa Quitéria,³⁰ no terreno acidentado da encosta da Serra do Ouro Preto, como já dito, ressaltando-se a problemática do sítio, ao considerar a sua topografia pouco recomendável para um assentamento urbano. Segundo Cláudia D. Fonseca,³¹ uma característica atribuída ao “desleixo” português na construção de suas cidades na colônia, conforme noção difundida por Sergio Buarque de Holanda no ensaio *O semeador e o ladrilhador*,³² em comparação ao rigor do urbanismo espanhol implementado nas Américas, determinado por legislação abundante – *Ordenanzas de descubrimiento nuevo e población*, de 1523, e Lei das Índias –, que especificavam detalhadamente as características dos sítios a serem implantados os núcleos urbanos, bem como os princípios de planejamento

29 Creação de villas no periodo colonial: Villa Rica. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1897, p. 84. Em linguagem atualizada, conforme versão apresentada por José Xavier da Veiga, in *Efemérides mineiras*, publicado pela primeira vez em 1897, 1998, v. 3 e 4, p. 662:

“[...] supondo não achava o sítio muito acomodado, atendendo às riquezas que prometiam as minas que há tantos anos se lavram nestes morros e ribeiras e ser a parte principal destas Minas aonde acode o comércio e fazendas, que dele mana para as mais, e outras muitas mais que o tempo mostraria, se resolvia a executá-lo assim e que todos deviam neste particular dar o seu parecer; os quais uniformemente todos convieram em que neste dito arraial, junto com o de Antônio Dias, se fundasse a vila pelas razões referidas, pois era sítio de maiores conveniências que os povos tinham achado para o comércio, e que nesta forma se sujeitavam a viver todos como leais vassallos de Sua Majestade, sujeitos às suas reais leis e às da justiça com toda a obediência [...]”

30 De acordo com Diogo de Vasconcelos, os primeiros arraiais que conformariam Vila Rica eram Ouro Preto, Antônio Dias, Caquende, Paulistas, Bom-Sucesso, Padre Faria, Taquaral, São João (Ouro Fino), Ouro Podre, Santana e Piedade. Segundo o autor, esses arraiais se estabeleceram à distância de meia légua uns dos outros, em função da determinação de raio de domínio do primeiro descobridor pelo regimento, in *História antiga das Minas Gerais*, op. cit., v. 2, p. 54, nota de rodapé, e p. 100. De acordo com o Regimento das Minas do Brasil de 13 de agosto de 1603, no seu parágrafo 20º, o raio de domínio do descobridor da beta seria de uma légua e meia, conforme transcrição in Pedro Taques de Almeida Paes Leme, *Notícias das Minas de São Paulo e dos Sertões da mesma Capitania*, op. cit., p. 175.

31 Cláudia D. Fonseca, *Arraiais e vilas d’el rei*, op. cit., pp. 501-507.

32 Sergio Buarque de Holanda, em 1936, *Raízes do Brasil*, 2006, pp. 96-149.

e desenho desses núcleos. Uma noção, segundo Fonseca, corroborada por Robert Smith e matizada por Nestor G. Reis. De acordo com Smith, os portugueses, ao contrário dos espanhóis, não se apoiavam em regras, com exceção da defesa mediante a altura, desenvolvendo-se as cidades “pela vinculação gradual de núcleos isolados, formados pela fundação individual e arbitrária de capelas, casas ou mercados.” Segundo o autor, uma desordem que fazia a delícia de viajantes estrangeiros, ao constatarem “ruas, ironicamente ‘direitas’, [que] eram tortas e cheias de altibaixos.”³³ Nestor Reis, por sua vez, identifica planos urbanísticos desde as primeiras etapas da ocupação portuguesa e reconhece uma política urbanizadora já nos primórdios da colonização, apesar de distinguir uma efetiva preocupação com a regularidade do traçado das cidades brasileiras somente a partir do século XVIII, mais precisamente depois de 1720.³⁴ Assim, a questão deve ser remetida à especificidade do urbanismo português, que conforme Manuel C. Teixeira, deve ser observado como uma conjunção do componente vernáculo com o erudito. Portanto, a tradição urbana portuguesa é caracterizada pela adaptabilidade ao sítio, ainda que houvesse planos de acordo com os padrões eruditos, e raramente seus traçados apresentavam uma geometria rigorosa.³⁵

Fig 07. Caminho de Santa Quitéria, ou estrada tronco, no espigão da Serra de Ouro Preto, estabelecendo a ligação do arraial de Ouro Preto a Antônio Dias – de Cabeças a Santa Efigênia, segundo esquema de Sylvio de Vasconcellos. Fonte: Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, 2011.

33 Robert Smith, *Arquitetura Colonial*, 1955, pp. 11-12. Sobre a questão das ruas direitas, o autor se refere, possivelmente, a Augusto de Saint-Hilaire, em relato de 1830, ao descrever a rua principal de Ouro Preto, “que tem o nome de *Rua Direita*, muito embora seja irregular,” in *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Geraes*, 1938, t. I, p. 139. Em nota de tradução, Clado Ribeiro de Lessa, em 1938, esclarece que a denominação de rua Direita não se refere ao traçado retilíneo, mas à rua principal, que leva diretamente ao centro da cidade, uma alteração de *directa* para *direita*, decorrente da vocalização da língua portuguesa. Versão que corresponde à explicação de Manuel C. Teixeira, ao definir a rua Direita “como principal eixo estruturante do núcleo urbano, ao longo qual iam se implantando habitações de qualidade, comércios e funções urbanas centrais,” in *A forma da cidade portuguesa*, 2012, p. 51. De acordo com Diogo de Vasconcelos, no ensaio *As obras de arte*, 1911, in Maria Francelina S. I. Drummond (org.), *Ouro Preto cidade em três séculos; Bicentenário de Ouro Preto; memória histórica (1711-1911)*, 2011, p. 169, “chamando-se rua Direita, em Damasco, aquela que São Paulo foi instruído na fé, era costume dar-se igual nome às ruas que conduziam à porta das matrizes, como aquelas por onde os neófitos passavam para receberem o batismo.” Em Ouro Preto, a rua Direita primitiva levava à matriz do Pilar, pelo denominado “caminho velho.”

34 Nestor Goulart Reis, em 1968, in *Evolução Urbana do Brasil (1500/1720)*, 2000, pp. 61-77 e 128-132.

35 Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade portuguesa*, op. cit., pp. 9-19.

Em Vila Rica, o processo de povoamento deu-se pela contingência da descoberta de lavras auríferas, em terreno pouco apropriado para o assentamento urbano.³⁶ Isso, contudo não significa despreocupação dos colonizadores com as condições geográficas e a geometria dos traçados na fundação dos núcleos urbanos. Segundo Manuel C. Teixeira, a seleção do sítio específico observava a adequação de suas condições físicas, sendo determinantes as características topográficas para a adequação do núcleo inicial.³⁷ Nesse sentido, cabe mencionar as observações de Cláudia C. Fonseca, acerca da validade dos critérios estabelecidos pelo Conselho Ultramarino para a escolha dos arraiais a serem erigidos como as primeiras vilas, nas Minas Gerais. Conforme a autora, se as razões econômicas preponderaram em Vila Rica, no caso da Vila Real de Sabará e da Vila do Carmo, a comodidade de seus sítios foram consideradas e mencionadas nos seus termos de ereção,³⁸ uma postura que se confirma em carta enviada por D. João V a Gomes Freire de Andrade, por ocasião da elevação da Vila do Carmo à cidade de Mariana.³⁹ Contudo, há de se considerar que, no caso das primeiras povoações mineiras, os sítios eram determinados pelas descobertas das minas de ouro. Para Vila Rica, não havia outra possibilidade senão o terreno acidentado da Serra do Ouro Preto.

Fig. 08. O assentamento urbano de Ouro Preto e a sua relação com o sítio acidentado, com destaque para a implantação dos edifícios excepcionais nos cumes dos morros.
Fonte: Reinaldo Machado, *Ouro Preto e Mariana – Uma Análise da Linguagem Formal Urbana*, 1976.

36 De acordo com Nestor G. Reis, “Nos últimos anos do século XVII e no início do XVIII a preferência já recaía sobre sítios planos. Mas esse não foi o caso das vilas de Minas, cuja instalação se fez em sítios acidentados, em função das próprias atividades econômicas da região,” in *Evolução Urbana do Brasil*, op. cit., p. 126.

37 Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade portuguesa*, op. cit., p. 40.

38 Cláudia D. Fonseca, *Arraiais e vilas del rei*, op. cit., pp. 144-149.

39 “se lhe ordena que façam logo planta da nova povoação, elegendo sítio para praça espaçosa, e demarcando as ruas, que fiquem direitas, e com bastante largura sem atenção a conveniências particulares, ou edifícios que contra esta ordem se achem feitos no referido sítio dos pastos, porque se deve antepor a formosura das ruas, e cordeadas estas se demarquem sítios em que se edifiquem os edifícios públicos, e depois se aforem as braças de terra, que os moradores pedirem, preferindo sempre os que já tiverem aforado no caso em que seja necessário demolir-se parte de algum edifício para se observar a boa ordem que fica estabelecida na situação da Cidade ... ficando entendendo eles oficiais da Câmara, e seus sucessores que em nenhum tempo poderão dar licença para tomar parte da praça, ou das ruas demarcadas, e que todos os edifícios, se hão de fazer à face das ruas, cordeadas as paredes em linha reta.” Apud Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., p. 88.

Conforme observação de Sylvio de Vasconcellos, a topografia de Vila Rica é inadequada ao estabelecimento de uma povoação, ao considerar que as ruas ao longo de encostas não propiciam terrenos planos que, de um lado, apresentam fortes aclives e, de outro, fortes declives.⁴⁰ Uma inadequação observada de modo recorrente em narrativas do século XVIII e XIX, tanto por portugueses e locais, quanto por viajantes estrangeiros. Em relato de 1717, atribuído a um companheiro anônimo de viagem feita, do Rio de Janeiro a Vila Rica, por D. Pedro de Almeida, o Conde de Assumar, lê-se que “a sua situação não é das melhores; porque o terreno tem altos e baixos e por estar rodeada de montes.”⁴¹ Em 1782, o desembargador José João Teixeira Coelho, nas Minas Gerais a serviço da Metrópole, ressalta o assentamento em sítio montanhoso, a irregularidade das ruas e a falta de nobreza dos edifícios, chamando a atenção, contudo, para a majestade e riqueza dos templos das matrizes e das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis.⁴² O cartógrafo José Joaquim da Rocha, por sua vez, em relato coetâneo ao de Teixeira Coelho, descreve Vila Rica como um lugar “bastantemente desagradável não só pela arquitetura das casas, mas ainda pelo elevado das ruas, que fatigam a todos aqueles que as passeiam.”⁴³ De acordo com Cláudia D. Fonseca, relatos a partir de um olhar pragmático, característico dos portugueses, que se contrapõe ao olhar “pitoresco,” de viés estetizante, dos viajantes do século XIX.⁴⁴

Contudo, ainda que se reconheça esse olhar “pitoresco” dos viajantes, não há como negar suas impressões negativas, considerando a implantação e a irregularidade de Vila Rica. Se Saint-Hilaire, apesar de destacar essa irregularidade, reconhece

40 Ibidem, p. 66.

41 *Diário da jornada que fez o Exmo. Senhor Dom Pedro desde o Rio de Janeiro até a Cidade de São Paulo, e desta até as minas anno de 1717*, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1939, p. 316.

42 José João Teixeira Coelho, *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais*, 1994, p.175.

43 José Joaquim da Rocha, *Geografia histórica da Capitania de Minas Gerais*, 1995, p. 105.

44 Considerando o “pitoresco” um “interregno entre o clássico e o romântico,” com a valorização do “local,” do “sentimental” e do “subjetivo,” e com a apreciação de obras que se afastavam dos cânones da arte clássica, de acordo com Malcom Andrews, in *The search of Picturesque*; e a partir do sentido dado ao termo por William Gilpin, in *Trois essais sur le Beau Pittoresque*, que determina a distinção entre a “beleza” e a “beleza pitoresca,” caracterizando 1: objetos “belos em geral,” como regulares, simétricos, uniformes e de contornos claros, e 2: objetos “pitorescos” como irregulares e de formas rudes, que constituíam “um tema mais interessante para pintura;” Cláudia D. Fonseca chama a atenção para o olhar estético dos viajantes europeus, principalmente no que se refere à perspectiva paisagística, como é o caso de Spix e Martius, na descrição poética da vista do Itacolomi, na chegada a Vila Rica, em 28 de fevereiro de 1818, “cuja feição sombria e grandiosa mereceria ser traduzida pelo pincel de um Salvador Rosa ou de um C. Poussin,” in *Viagem pelo Brasil*, s.d., v. 1, p. 217, e para as contradições identificadas em descrições de Saint-Hilaire, in *Viagens pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., t. I, cujas críticas às irregularidades, à simplicidade das construções, à assimetria dos jardins, transformam-se em admiração ao interpretar tais “defeitos” como qualidades pitorescas das paisagens mineiras, *Arraiais e vilas d’el rei*, op. cit., pp. 546-556.

perspectivas pitorescas de seu casario,⁴⁵ John Mawe ao relatar sua chegada à localidade, registra “posto que essa cidade esteja situada em uma eminência bastante elevada e escarpada, o seu aspecto não é nem imponente nem surpreendente, nada em sua vizinhança corresponde à magnificência do nome.”⁴⁶ Assim como Mawe, Johan E. Pohl tampouco se mostra complacente em suas observações sobre a situação de Vila Rica, ao declarar que “não oferece vista atraente, antes apresenta um aspecto tristonho pela peculiaridade das formas em derredor”, descrevendo “o terreno sobre a qual está situada não tem trechos planos; a própria cidade é intercalada de morros, de modo que de ponto algum se pode ter uma visão de conjunto.”⁴⁷ John Luccock, que viveu no Brasil entre 1808 e 1818, ao se deparar com Vila Rica, surpreende-se com o sítio, que somente o amor do ouro justificaria levantar uma cidade em tal lugar, apesar de considerar boas as suas 2.000 casas.⁴⁸ Milliet de Saint-Adolphe, no primeiro quartel do século XIX, descreve a localidade com “casas edificadas sem simetria em outeiros desiguais, com quintais estreitos, mal cultivados.”⁴⁹ Observa-se, portanto, que a avaliação feita por esses viajantes europeus, no início do século XIX, tem como referência o urbanismo erudito, baseado na uniformidade e no traçado geométrico, de acordo com os cânones clássicos. Uma referência que se comprova diante da inevitável comparação à Mariana, sempre descrita como cidade mais nobre, de traçado regular e melhor edificada do que Vila Rica.

Entretanto, ao se considerar as especificidades da cidade de origem portuguesa e a sua relação com a topografia do sítio em que se assenta, conforme observação de Manoel C. Teixeira, depreende-se que Vila Rica não se distancia do padrão, a despeito de seu terreno particularmente acidentado. Segundo Teixeira, as implantações iniciais eram construídas em locais elevados, tendo em vista a defesa, com as edificações notáveis situadas em pontos dominantes da paisagem, constituindo-se polos de crescimento, ligados por caminhos que se sobrepunham às linhas naturais do terreno, conformando as ruas principais.⁵⁰ Portanto, ainda que os primeiros núcleos não tenham se originado em posições elevadas de seu sítio, ao se constituir Vila Rica, mediante a união dos arraiais de Ouro Preto e de Antônio Dias, localizados em duas baixadas, essa união se deu pelo caminho do morro de Santa Quitéria, em cujo cume se conformaria o centro da povoação, a atual praça Tiradentes, dominando a paisagem.

45 Augusto de Saint-Hilaire, *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., p. 131.

46 John Mawe, em relato de 1812, *Viagens ao interior do Brasil*, 1944, p. 164.

47 Johan Emanuel Pohl, em relato de 1832, *Viagem no interior do Brasil*, 1976, pp. 395-396.

48 John Luccock, *Notes on Rio de Janeiro and the Southern Parts of Brazil*, apud Manuel Bandeira, *Guia de Ouro Preto*, 1938, p. 34.

49 *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil*, apud ibidem, p. 37.

50 Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade de origem portuguesa*, op. cit., p. 41.

De acordo com Sylvio de Vasconcellos, Vila Rica configurou-se entre as matrizes de Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, ao longo “de atalhos e bifurcações de um trecho de estrada,” que fazia a ligação do litoral ao interior das Minas Gerais.

“Dentre os vários caminhos, um é mais importante, mais transitado, por assim dizer, a estrada tronco. Entra na vila e vai direto à Matriz do Pilar, de onde se endireita para a Matriz de Antônio Dias, saindo por Sta. Ifigênia. Por isso mesmo, na entrada, designa-se por *Cabeças* (princípio), entre as matrizes, *Rua Direita* e, na saída *Vira e Sai*.

Principia esta estrada no Passa-Dez, subindo para as Cabeças; desce para a Matriz do Pilar, no fundo de Ouro Preto, de onde galga o morro de Santa Quitéria; decai para Antônio Dias, novamente sobe para o Alto da Cruz, de onde vira e sai para a Vila do Carmo, cidade de Mariana.”⁵¹

Conforme o autor, a estrada tronco, em torno da qual se configura o povoamento, divide-se em três partes, cujas designações variam ao longo do tempo. A primeira parte, entre a ponte do Passa-Dez e a do Caquende, na Capela do Rosário, foi a princípio denominada rua do Passa-Dez, com o trecho entre a Capela de São Miguel e Almas e o Rosário, mais tarde, denominado de rua das Cabeças, ou ladeira do Caquende, as atuais ruas Alvarenga Peixoto e Bernardo Guimarães. A segunda parte, constituindo-se o centro de Vila Rica, entre o Rosário e Antônio Dias, subdividiu-se em três trechos. 1: entre o Rosário e o Pilar, a rua Direita da Matriz, depois rua da Ponte Seca e do Vigário, hoje rua Donato Fonseca, bifurcando-se nas ruas Conselheiro Santana e Antônio de Albuquerque; mais acima e em seguida, foi aberta a rua Nova do Sacramento, depois rua do Rosário, de São José e Direita, atuais ruas Getúlio Vargas, São José e Tiradentes. 2: do Pilar à praça, no alto do Morro de Santa Quitéria, a ladeira do Ouro Preto, cuja parte inicial é hoje a rua do Pilar, sucedida pelo Caminho Velho, ruas de Santa Quitéria e do Carmo, atuais ruas Coronel Alves e Brigadeiro Musqueira, e pelo Caminho Novo, Rua Direita, atuais ruas Paraná e Conde de Bobadela; como ramal secundário, o caminho que vai da Casa dos Contos até a praça, pela rua das Flores, prosseguindo pela rua dos Paulistas, em Antônio Dias, a atual rua Bernardo de Vasconcelos. 3: da praça até Antônio Dias, tem-se o terceiro trecho da parte central da estrada tronco, a princípio conformado pela rua de trás da Cadeia Velha, atuais ruas Amélia Bernhauss, São Francisco e Aleijadinho, e depois pela rua Nova ou Direita da Praça para Antônio Dias, mais tarde rua do Ouvidor, atuais Cláudio Manoel da Costa e Bernardo de Vasconcelos. A terceira parte da estrada tronco, entre Antônio Dias e Padre Faria, subdivide-se nas ladeiras da Cruz das Almas ou Vira Saia, atual Santa Ifigênia, e da

51 Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., p. 71.

Capela do Rosário do Padre do Faria. Assim, por meio desse arruamento, Sylvio de Vasconcellos determina as diversas fases da ocupação do território de Vila Rica; a primeira com o povoamento dos extremos da estrada tronco, no Morro do Pascoal, Padre Faria, e no Alto da Cruz, no Rosário e no Pilar; a segunda em direção ao Morro de Santa Quitéria, constituindo o centro administrativo e estabelecendo-se o núcleo principal da povoação, onde se instalou a Casa de Câmara e Cadeia e o Palácio dos Governadores; por fim, seguiu-se o arruamento paralelo ao tronco principal, ligados por serventias, travessas, vielas ou becos.⁵²

Fig. 09. Mancha urbana de Ouro Preto, a partir da conexão das diversas povoações ao longo da estrada tronco e caminhos secundários.

Fonte: Reinaldo Machado, *Ouro Preto e Mariana – Uma Análise da Linguagem Formal Urbana*, 1976.

Se o desenvolvimento do arruamento de Vila Rica teve esse caráter espontâneo inicial, a partir de caminhos preexistentes, o consecutivo reconhecimento da importância da povoação e o seu crescimento implicaram uma intervenção planejada, com o objetivo de dotá-la de maior regularidade, de acordo com o processo típico de urbanização portuguesa descrito por Manuel C. Teixeira. Assim, uma vez assentados os núcleos embrionários, implantando-se o arruamento nas linhas naturais do terreno e os edifícios singulares em pontos dominantes, em torno dos quais se desenvolviam as praças, a intervenção erudita interpõe-se em fases posteriores, quando justificada pela relevância do centro urbano.⁵³ Segundo Nestor G. Reis, a preocupação com o tratamento de ruas e praças, tais como calçamento, limpeza, alinhamento e nivelamento, sobrevieram com o crescimento dos centros

⁵² Ibidem, pp. 69-79.

⁵³ Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade de origem portuguesa*, op. cit., pp. 12-13.

maiores e a intensificação da vida urbana, a partir da segunda metade do século XVII.⁵⁴ Em Vila Rica, conforme Mawe, a partir de 1713, quando Dom Braz da Silveira foi nomeado governador e a produção aurífera crescia consideravelmente, a povoação sofreu grandes melhoramentos. De acordo com o mineralogista britânico, “ruas foram traçadas com mais regularidade; aplainou-se o declive da montanha em vários lugares, a fim de dar mais espaço próprio à construção de casas e ao estabelecimento de jardins.” O autor informa, ainda, que nessa época deu-se início à construção de igrejas, “rapidamente concluídas, porque a madeira e a pedra abundavam;” e foram construídos reservatórios e erigidas fontes, distribuídas “nos lugares “mais convenientes e centrais.”⁵⁵ Em meados do século, além da construção do Palácio dos Governadores, Sylvio de Vasconcellos relata as seguintes obras de melhoria urbana, entre os anos de 1740 e 1760, no período de apogeu da povoação, a saber:

“A ponte de S. José, em 1744, a do Padre Faria, em 1750, a do Caquende, em 1753, a de Antônio Dias, em 1755, e a do Pilar, em 1756. Os chafarizes do Alto do Padre Faria e o de Henrique Lopes são de 1742, o de Santana de 1745, o da Praça (demolido) e o do Fundo do Padre Faria e o de Henrique Lopes são de 1744, o de S. José (dos Contos) de 1745, o dos Quartéis de 1746, o da Rua do Ouvidor, o da Ponte e a Fonte do Ouro Preto de 1752, a do Alto da Cruz de 1757.”⁵⁶

Sobre a melhoria do arruamento, apesar de alertar para a inadequação da implantação do eixo longitudinal, e referir-se a posteriores aberturas de ruas em linhas retas, por demais íngremes, em razão de “tecnicismos mal compreendidos,” Sylvio de Vasconcellos relata a preocupação com a regularidade do traçado urbano já no início do século XVIII, observada na reconstrução do Ouro Preto, na freguesia de Nossa Senhora do Pilar, em decorrência de incêndio ocorrido em 1714. O autor menciona, ainda, a recomendação do auto de correição da Câmara do Senado, de 1754, em que se determinavam a medição e a marcação com balizas para a construção de novas casas na rua do Rosário.⁵⁷ Essa mesma preocupação com a qualificação dos logradouros públicos se observa na praça do Palácio dos Governadores e da Casa de Câmara e Cadeia, no cume do morro de Santa Quitéria. De acordo com Diogo de Vasconcelos, “a grande praça principal da vila, acabada no ano de 1797, com a demolição de umas casas que assombravam meia [sic] do novo edifício da câmara.”⁵⁸

54 Nestor Goulart Reis, *Evolução Urbana do Brasil*, op. cit., pp. 139-143.

55 John Mawe, *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., pp. 174-176.

56 Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., p. 79.

57 Ibidem, pp. 71 e 79.

58 Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos, em relato da primeira década do século XIX, *Breve descrição geográfica, física e política da capitania de Minas Gerais*, 1994, p. 80. Sobre

Fig. 10. Praça principal de Ouro Preto, com o palácio do governo, ao fundo, e companhia de milícias apresentando armas, ca. 1780. Fotografia: José Rosael. (Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo)
 Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Cartografia da conquista do território das Minas*, 2004.

Além da regularização do traçado dos logradouros públicos, outro aspecto de relevância para a qualificação desses espaços era o calçamento e a sua manutenção. Conforme Nestor G. Reis, a princípio, as ruas e praças quase nunca eram calçadas e, somente com o crescimento das povoações e o decorrente aumento de movimento, o problema da manutenção das vias urbanas ganha nova dimensão.⁵⁹ Em Vila Rica, assim como deveria ser nas demais localidades, Sylvio de Vasconcellos relata que o calçamento se fazia, inicialmente, com uma simples passagem pelo meio da caixa da rua, conformada pelas capistranas. Mais tarde, segundo informa o autor, ao se tratar as vias como um todo, com passeios laterais, por vezes faziam-se necessários ajustes nas frentes das edificações, mediante aterros e desaterros sob a responsabilidade dos próprios moradores, e nas ladeiras mais íngremes aparecem os degraus ou patamares, constituindo planos onde se assentam as construções. Outra solução, diante do desacordo da rua com os pisos das casas, apresenta-se na forma de soterramento ou elevação destas, mantidos apenas os patamares estruturais na largura dos passeios, ou mais estreitos, com escadas para o trânsito. Assim, o calçamento das vias públicas é incrementado a partir de 1741, com o refazimento dos já existentes, e prolongando-se uns ou iniciando outros. Tais medidas tinham

constituição e as diversas configurações da praça, ver Benedito de Lima Toledo, *Ouro Preto e Viana do Castelo: considerações a propósito da Praça Tiradentes em Ouro Preto*, in *Revista Barroco*, 1996, pp. 189-191.

59 Nestor Goulart Reis, *Evolução Urbana do Brasil*, op. cit., p. 139.

por objetivo, também, a manutenção das boas condições de trânsito dessas vias, que ficavam protegidas das enxurradas.⁶⁰

Conforme G. Brenna,⁶¹ a irregularidade dos núcleos urbanos coloniais, ao adaptar-se a uma topografia variável, determinou a crença de que os colonizadores transplantaram, para o país, modelos urbanos medievais, baseados em assentamentos espontâneos e desordenados. De acordo com a autora, uma visão instaurada por Robert Smith, ao afirmar que “os descobridores portugueses eram homens do Renascimento, mas como urbanistas pertenciam ainda à Idade Média.”⁶² Contudo, há de observar que, segundo Manuel C. Teixeira, na tradição urbanística portuguesa, as cidades novas medievais, constituídas nos séculos XIII e XIV, apresentavam clara intenção de planejamento, com estrutura ordenada e traçado de base regular. Nesse sentido, o autor chama a atenção para a organização ortogonal de ruas e quarteirões dessas cidades, com a hierarquização do arruamento bem definido, tendo em vista a presença das ruas principais e as ruas de trás, cruzadas por ruas secundárias. Os quarteirões, por sua vez, de pouca largura e alongados, eram subdivididos em lotes estreitos e paralelos, atravessados de um lado ao outro. No século XV, a regularidade crescente dos traçados de inspiração renascentista e, simultaneamente, a sua síntese com os princípios das cidades novas medievais conduzem a quarteirões menos alongados e constituídos por duas fileiras de lotes, voltados tanto para a rua da frente como para a rua de trás. No Brasil do século XVI, conforme o autor, apesar de não se ter utilizado os modelos ideais, observa-se o desenvolvimento de novos princípios urbanísticos nos traçados quinhentistas do Rio de Janeiro e de Salvador, contando com a participação de engenheiros militares. No início do século XVII, verifica-se a tendência para escolher sítios planos, adequados para a adoção de malhas regulares, a exemplo dos traçados seiscentistas de São Luís do Maranhão e de Belém do Pará. No século XVIII, o entendimento da cidade como fator civilizacional revalorizou a regularidade do traçado, com a padronização de quarteirões e loteamento, o alinhamento das ruas e fachadas, e a adoção de programas arquitetônicos uniformes.

Contudo, nem todas as povoações coloniais do período tiveram planos previamente estabelecidos, ainda que se observe as preocupações com a regularidade e o ordenamento, o que se confirma com as ordens de D. João V para a elaboração de “planta para a nova povoação,” ao escolher a Vila do Carmo como sede do

60 Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., pp. 79-82.

61 Giovanna Rosso Del Brenna, *Medieval ou Barroco? Proposta de Leitura do Espaço Urbano Colonial*, in *Revista Barroco*, 1982, pp. 141-145.

62 Robert Smith, *Arquitetura civil do período colonial*, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1969, p. 28.

bispado em Minas, em meados do século XVIII,⁶³ e no caso das vilas e cidades do Piauí mencionado por Paulo T. Barreto,⁶⁴ ao qual também se refere Sylvio de Vasconcellos⁶⁵. No caso mineiro, a maioria dos povoamentos se originava de assentamentos espontâneos e determinados por razões econômicas, a descoberta das minas, e a posteriori se acomodavam à tradição urbanística portuguesa, a partir de sua componente vernacular. Como resultado e de modo geral, verifica-se a conformação dos quarteirões a partir dos arruamentos, de acordo com a morfologia descrita por Vauthier,⁶⁶ em meados do século XIX, e examinada por Nestor G. Reis. Segundo Reis, o traçado das ruas definia os quarteirões, subdivididos em lotes, cuja ocupação era semelhante, com as casas construídas nos alinhamentos dos terrenos, sobre os limites das ruas e das divisas laterais, e os telhados, ligados uns aos outros, lançavam suas águas sobre as ruas e os quintais. Assim, quando completamente edificadas, formavam uma linha contínua dos dois lados da rua, com um grande vazio no interior, constituído pelos quintais. Conforme o autor, “vazios surpreendentes que contrastavam com a aparência de concentração das vias públicas.” Na sua ocupação, as edificações eram destinadas precipuamente à moradia e ao trabalho, e a sua configuração era vinculada a conveniências formais e a técnicas construtivas disponíveis. Nos arrabaldes, a ocupação se diluía em contraposição à densidade da área central, e as edificações se separavam umas das outras, implantadas no meio do terreno, afastadas dos seus limites.⁶⁷

Em Vila Rica, de acordo com Sylvio de Vasconcellos, há resquícios de que foram construídas casas nas encostas mineráveis, assentadas em terrenos de conformação

63 Ver nota 116, deste trabalho.

64 De acordo com Paulo T. Barreto, *O Piauí e sua arquitetura*, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1938, pp. 189-190, na então capitania do Piauí, as “vilas e cidades não foram crescendo ao bel prazer; logo de início obedeceram a um plano.” Plano definido por carta régia ao governador, em que se destacam as prescrições, a saber, conforme grifos do referido autor:

“[...] determineis o lugar mais próprio para servir de praça a cada uma das ditas vilas, fazendo levantar no meio delas o pelourinho, assignando area, para se edificar uma igreja, capaz de receber um competente número de freguezes, quando a povoação se aumentar, como tambem das outras areas competentes para as casas das recreações e audiências, cadeias, e mais oficinas públicas, fazendo delinear as casas dos moradores por linha réta, de sorte que fiquem largas e direitas as ruas.

[...] para as casas, e quintais nos lugares, que para isso se houver delineado; só com a obrigação de que as ditas casas sejam sempre fabricadas na mesma figura uniforme, pela parte exterior, ainda que na outra parte interior as faça cada um conforme lhe parecer, para que desta sorte se conserve a mesma formosura nas vilas, e nas ruas delas a mesma largura, que se lhes assinar nas fundações. Junto das mesmas vilas ficará sempre um distrito, que seja competente, não só para nele se poderem edificar novas casas na sobredita forma, mas tambem para lougradores publicos [...]”

65 Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., pp. 87-88.

66 L. L. Vauthier, *Casas de Residências no Brasil*, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1943, pp. 128-208.

67 Nestor Goulart Reis, *Evolução Urbana do Brasil*, op. cit., pp. 150-152.

irregular, raramente configurados em quadras, inexistindo casario contínuo. Eram ruas estreitas, que irradiavam das capelas, transformando-se logo depois em simples caminhos. Já nos arrabaldes, grandes terrenos foram destinados a chácaras, pequenas plantações e pastagens; e para o seu melhor aproveitamento, considerando o relevo acidentado, construíam-se terraços, arrimados por muros de pedra, e cujo acesso se dava por escadarias apoiadas ou entaladas nesses arrimos. Na área central, por sua vez, ao tornar-se a zona mais valorizada, predominaram lotes de dimensões mínimas, com testadas que quase nunca ultrapassavam dez metros. Conforme o autor, nas concessões de aforamento, no período entre 1712 e 1721, as frentes dos terrenos eram demarcadas com duas, três e quatro braças,⁶⁸ sem especificar conformação e profundidade. Somente mais tarde, com a abertura de novas ruas, paralelas ao arruamento principal, constituíram-se os quarteirões, com a subdivisão dos lotes, transformando seus fundos em testadas. Com relação à configuração, prevaleciam divisas laterais paralelas entre si e em ângulo reto com as testadas, dando a esses lotes a forma retangular. Lotes de formato irregular somente ocorreram por razões incontornáveis, como o cruzamento de ruas. Quanto à ocupação, se nos arrabaldes as edificações eram implantadas no meio dos terrenos, afastadas de seus limites, nas zonas centrais, por determinação das Ordenações do Reino, o casario “cordeia” as vias públicas, com as construções geminadas umas às outras, formando um conjunto compacto.⁶⁹

Tem-se, portanto, que a morfologia urbana de Vila Rica não foge do padrão e da intenção de planejamento urbano português da época, ainda que a povoação tenha sido recorrentemente descrita como irregular, e até mesmo desordenada. Entende-se, assim, que essa atribuição de irregularidade se deve mais ao relevo, sobremaneira acidentado, do que à lógica urbanística de sua implantação. Ainda que em desacordo com um ordenamento geométrico rígido, por evidente imposição do sítio, a conformação dos quarteirões, subdivididos em lotes regulares e com a ocupação de seus limites por um casario contínuo, obedece às determinações metropolitanas. Um conjunto compacto de construções caracteriza o núcleo urbano, configurando o logradouro público de aparente densidade, contrastando com os “grandes vazios” definidos pelos quintais, caracteriza o núcleo urbano, em conformidade com as observações de Vauthier e análise de Nestor G. Reis. As edificações notáveis em posições de destaque – seja no sítio, no alto dos morros, seja na malha urbana, em largos e praças – não contradizem o modo português de se construir cidades, como o exposto por Manuel C. Teixeira.

68 A braça, medida de extensão utilizada à época, correspondia a 2,2 metros, conforme Waldemar de Almeida Barbosa, *Dicionário da Terra e da Gente de Minas*, 1985, p. 36.

69 Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*, op. cit., pp. 101-108.

A IMPERIAL CIDADE DE OURO PRETO, SUA APARÊNCIA E A IMAGEM URBANA

Fig. 11. Cidade Imperial de Ouro Preto, Rugendas, 1824.

Fonte: Paulo Diener e Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil*, 2012.

Em 20 de março de 1823, por ser a capital da província de Minas Gerais, Vila Rica é elevada a cidade, recebendo o título de “imperial cidade de Ouro Preto,”⁷⁰ quando o núcleo urbano já se encontrava consolidado em seus aspectos que a caracterizam. Uma cidade mineira setecentista, que se desenvolveu em torno das minas auríferas descobertas pelos paulistas de Taubaté, em finais do século XVII, e cujo desenvolvimento é atribuído principalmente aos reinóis, que constituíram a maior e mais influente parcela de sua população, ao longo do século XVIII.⁷¹ Em princípios do século XIX, à época em que a vila foi erigida a cidade, e quando se iniciou a visitação de viajantes estrangeiros,⁷² conforme a maioria das descrições, a

⁷⁰ José Xavier da Veiga, *Efemérides mineiras*, op. cit., v. 1 e 2, pp. 301-302.

⁷¹ Conforme Diogo de Vasconcelos, à época da criação das primeiras vilas, os paulistas prevaleciam em Ribeirão do Carmo, enquanto que, no Ouro Preto, “os arraiais se compunham quase que exclusivamente de reinóis,” in *História antiga de Minas Gerais*, op. cit., v. 2, p. 94. De acordo com Sylvio de Vasconcellos, “de 1705 a 1750, deixaram Portugal, com destino às Minas, cerca de 800.000 pessoas.” Baseado em documento transcrito por Afonso Taunay, in *Anais do Museu Paulista*, t. V, p. 520, o autor informa que a maioria desses imigrantes eram de origem minhota, in *Vila Rica*, op. cit., pp. 17-19.

⁷² A permissão para a visitação de estrangeiros no país adveio com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, tendo sido o mineralogista inglês John Mawe o primeiro a obter tal permissão, vindo a ter nas jazidas de diamantes de Minas Gerais e outras regiões do interior entre os anos de 1809 e 1810, conforme Clado Ribeiro de Lessa, in John Mawe, *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., pp. 5-6.

localidade foi amiúde retratada como decadente, diante da glória vivida no apogeu da mineração, no século anterior.⁷³

Além da decadência, ressaltada por John Mawe em sua visita à povoação em 1809,⁷⁴ cabe observar que os viajantes tinham como referência as cidades européias e os cânones clássicos de urbanismo, como já mencionado. Se, conforme Nestor G. Reis, “com a precariedade do nivelamento, da limpeza e da drenagem, as ruas teriam sempre uma aparência, que seria inaceitável nos dias atuais,”⁷⁵ tal aparência também não foi bem aceita pela maioria dos visitantes europeus do século XIX. Não somente o sítio acidentado, a sinuosidade das ruas e o seu calçamento desnivelado,⁷⁶ a implantação irregular das casas, sobrepostas umas às outras,⁷⁷ foram objeto de crítica desses viajantes. O aspecto arquitetônico, determinante para a aparência do núcleo urbano, como elementos delimitadores do seu espaço, e como se pode depreender das preocupações com a uniformidade com casario nas Ordenações do Reino, tampouco foi motivo de admiração por grande parte desses viajantes, ainda que às vezes avaliado como “pitoresco” por seu caráter inusitado. Os pesquisadores alemães Spix e Martius, membros do séquito da arquiduquesa austríaca D. Leopoldina, ao visitarem a ainda Vila Rica, em 1818, observam que suas “casas são construídas de pedra, de dois pavimentos, cobertas de telhas, na maioria caiadas de branco, e senão de muito bonito aspecto exterior, todavia cômodas e proporcionadas à situação da cidade.”⁷⁸ O naturalista francês Saint-Hilaire, por sua vez, resalta o aspecto desolado da localidade, ao se referir à má conservação das casas, avaliando que “a cor parda dos tetos, cujas abas avançam bastante além das paredes pardacentas das casas, e as gelosias de um vermelho carregado, contribuem para a maior melancolia da paisagem; e algumas construções caiadas de fresco, fazem ressaltar mais ainda as cores sombrias das casas próximas.” Contudo, destaca “a uma multidão de casas péssimas, vêm-se algumas bastante bonitas, sobretudo na rua

73 Conforme Wilhelm Ludwig von Eschwege – que chegou a Minas em 1811, a serviço da Coroa, com o objetivo de reanimar a exploração mineradora –, a decadência da mineração, que teve início em 1764, não se deve à escassez de ouro, uma vez que “aquelas regiões, tidas como pobres, continuam ainda muito ricas, pois só foi extraído, por ser muito fácil, o ouro da superfície, permanecendo intactos os vieiros e depósitos auríferos principais,” in *Pluto Brasiliensis*, 1979, v. 2, p. 156.

74 De acordo com suas palavras, John Mawe observa que “Vila Rica conserva hoje [em 1809] apenas uma sombra de seu antigo esplendor,” in *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., p. 177.

75 Nestor Goulart Reis, *Evolução Urbana do Brasil*, op. cit., p. 143.

76 De acordo com o naturalista suíço Johan J. von Tschudi, em visita a Ouro Preto em 1857, “ruas muito mal calçadas, de quebrar o pescoço,” in H. G. F. Halfeld e J. J. von Tschudi, *A província brasileira de Minas Gerais*, 1998, p. 139.

77 Segundo Saint-Hilaire, “a disposição do terreno não permite que duas casas possam ficar no mesmo plano”, in *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Geraes*, op. cit., t. I, p. 132.

78 Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil*, op. cit., v.1, p. 221.

principal que tem o nome de *Rua Direita*.⁷⁹ Johan E. Pohl, outro membro do séquito científico de D. Leopoldina, referindo-se à arquitetura residencial e constatando a predominância de construções de pedra e assobradadas, observa que “as casas de classe mais pobre têm paredes de barro e são caiadas,” e ressalva que “mesmos os maiores e melhores edifícios não têm boa aparência.”⁸⁰

Como já se mencionou, associados à arquitetura residencial, encontram-se os quintais, referidos pelos viajantes como jardins, vistos com admiração por uns, e depreciados por outros, mas recorrentemente descritos sob o olhar “pitoresco,” ao qual já se referiu. Se Spix e Martius observam, genericamente, que o lugar era “circundado de jardins artísticos, em beleza comparáveis aos campos,”⁸¹ Mawe se mostra mais detalhista, mas não menos admirado.

“Os jardins, plantados com muito gosto, apresentam em sua disposição, espetáculo curioso. Como é difícil encontrar em todo o flanco de montanha espaço plano de trinta pés quadrados, remediaram essa falta, aplainando espaços uns sobre os outros, a distâncias iguais e sustentando-os por muros pouco elevados; escadas conduzem de uns a outros. Esses terraços me pareceram o verdadeiro império da Flora, porque jamais vira tal profusão de belas flores. Há também excelentes hortaliças de toda espécie, tais como alcachofras, aspargos, espinafres, repolhos, feijão e batatas. Existem frutos indígenas, que se aperfeiçoaram, sem dúvida, com melhor sistema de cultivo. O pessegueiro parece ser a única árvore de fruto exótico aqui introduzida até agora; floresce de maneira surpreendente. Vi ramos de tal modo carregados que havia necessidade de serem escorados.”⁸²

Saint-Hilaire, por outro lado e, talvez, imbuído pela geometria de tradição francesa, não avalia tais jardins com bons olhos, ainda que defina como “pitoresco” o seu resultado. Em clara contraposição a Mawe, “um viajante [que] julgou denominar pomposamente [esses jardins] *o reino da Flora*,”⁸³ reafirma o seu sentimento de melancolia em relação à paisagem da localidade.

“As casas se encontram assim dispostas em diferentes grupos desiguais, e cada uma é, por assim dizer, construída em um plano diferente do das outras. A maioria tem um pequeno jardim longo e estreito, muito mal cuidado. Esses jardins são sustentados por uma

79 Augusto de Saint-Hilaire, *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Geraes*, op. cit., t. I, pp. 133 e 139. Sobre o declínio da cidade, em finais da década de 1820, o reverendo Roberto Walsh observa: “Nada poderia ser mais melancólico do que o decadente aspecto apresentado por aquela que outros tempos tinha sido a cidade do ouro,” in *Notícias do Brasil (1828-1829)*, 1985, p. 97.

80 Johan Emanuel Pohl, *Viagem no interior do Brasil*, op. cit., p. 397.

81 Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil*, op. cit., v. 1, p. 221.

82 John Mawe, *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., p. 167

83 Augusto de Saint-Hilaire, *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., t. I, p. 140.

muralha pouco elevada, quase sempre coberta por imensa quantidade de fetos, gramíneas, musgos, e na mais das vezes formam uns por cima dos outros uma série de terraços cujo conjunto apresenta uma vez ou outra uma massa de verdura, tal como jamais se vê nos nossos climas temperados. Dessas casas, assim entremeadas de cumes áridos e tufos condensados de vegetais, resultam pontos de vista tão variados como pitorescos; a cor enegrecida do solo, a dos tetos, que não é menos escura, o verde carregado das laranjeiras e cafeeiros muito multiplicados nos jardins, um céu quase sempre nevoento, a esterilidade dos morros não edificadas, dão, porém, ao panorama um aspecto sombrio e melancólico.”⁸⁴

Como traço comum nas descrições de Mawe e Saint-Hilaire, observam-se o impacto dos terraços, como solução para vencer a topografia acidentada do lugar, e a exuberância da vegetação local. Saint-Hilaire, contudo, ressalta o contraste produzido por essa vegetação e a massa edificada, a nebulosidade típica da região e o seu entorno montanhoso, resultando em “um aspecto sombrio e melancólico” e, mais adiante, o descuido como atestado da “negligência do homem,” contribuindo para “o aspecto de abandono que têm as habitações.”

Fig. 12. Cidade Imperial de Ouro Preto, Rugendas, 1824.

Fonte: Expedição Langsdorff ao Brasil, *Aquarelas e desenhos de Rugendas*, vol. 1, 1988.

Outro aspecto relevante da paisagem urbana de Ouro Preto, observado nas descrições dos viajantes europeus, refere-se à arquitetura notável que, em sua maioria, remete-se às igrejas, edifícios institucionais, enfatizando, como espaço urbano excepcional, a praça do Palácio dos Governadores e da Casa de Câmara e Cadeia. Assim como nos demais aspectos analisados, as avaliações acerca dos componentes monumentais da localidade foram objeto de críticas mais ou menos severas.

⁸⁴ Ibidem, p. 131.

John Mawe, o primeiro dos viajantes estrangeiros, destaca que Antônio Dias “construiu uma bela igreja” e “logo cinco ou seis outras, rapidamente concluídas, porque madeira e a pedra abundavam.”⁸⁵ Spix e Martius, em 1818, evidenciam a existência de dez capelas e “duas vistosas igrejas paroquiais.”⁸⁶ Mais atento, Saint-Hilaire conta quinze ou dezesseis capelas, e discorre caprichosamente sobre as matrizes de Nossa Senhora do Pilar e de Antônio Dias, antepondo a riqueza da primeira em detrimento da segunda.

“A igreja d’Ouro Preto tem o comprimento de cerca de cinquenta e cinco passos, desde a porta de entrada até o altar-mor; é muito antiga e pareceu não ser de grande solidez. Menos iluminada do que, em geral, as igrejas mais modernas, ela é quanto ao mais, bastante bonita. A forma da nave é elíptica; e a ambos os lados estão adossados três altares bastante ornados e cheios de dourados. Esses altares são separados por pilastras de ordem coríntia ... A pequena distância deles, uma balaustrada de *jacarandá* contorna, segundo o costume, a nave. Sobre a porta de entrada e altares laterais corre a tribuna que termina, de ambos os lados, no começo do santuário, ou capela principal. As pinturas do teto e das outras partes da igreja são passáveis e infinitamente superiores às dos outros templos que se veem na província. Na época em que foi construída a igreja de Ouro Preto, os mineradores, no auge da abundância, mandaram vir, naturalmente, operários e artistas de Portugal; diminuindo a riqueza passaram a se contentar com pintores do país que embora dotados de talento natural, continuam miseráveis borradores porque não têm mestres e jamais veem bons modelos.”⁸⁷

Fig. 13. Palais d’Ouro Preto, desenho atribuído a Carl Friedrich Phillip von Martius, Fonte: Ana Maria de M. Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes: Um lugar no Universo*, vol. 2, 1994.

Sobre a matriz de Antônio Dias, o naturalista francês observa que “é melhor iluminada, mas seus dourados são menos frescos, as pinturas mais grosseiras, e a

85 John Mawe, *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., p. 175.

86 Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil*, op. cit., v. 1, p. 221.

87 Augusto de Saint-Hilaire, *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., t. I, p. 134.

forma menos agradável.”⁸⁸ Sem dúvida, como bem constata Saint-Hilaire, a matriz do Pilar é mais elaborada arquitetônica e artisticamente, tratando-se de um edifício autoral, projetada pelo Engenheiro Pedro Gomes,⁸⁹ onde a forma elíptica da nave é determinada pela decoração interna, e cujo altar-mor foi executado por Francisco Xavier de Brito, responsável pela difusão do estilo joanino em Minas Gerais, que ficou conhecido, localmente, como estilo Brito.⁹⁰

Dentre os edifícios institucionais mencionados por esses viajantes, destacam-se o Palácio dos Governadores e a Casa de Câmara e Cadeia, por suas dimensões e situação, localizados na praça principal e dominando a paisagem urbana.⁹¹ Para Saint-Hilaire, “o edifício mais considerável que encerra Vila Rica é a residência do governador, à qual se dá o nome pomposo de *palácio*, e que está situado sobre uma praça irregular em um dos locais mais elevados da cidade.” Referindo-se à edificação como “pretens palácio [que] apresenta uma massa de construções bastante pesadas e de mau gosto [...] à qual se quis dar alguma semelhança com um castelo fortificado,” contrapõe-se a Pizarro,⁹² que qualificou o edifício como “magnífico,” afirmando ser tal julgamento consequência da falta de “termos de comparação.” Do outro lado, descreve o edifício da Casa de Câmara e Cadeia como “construção de bom gosto, para o qual se sobe por uma escada com patamar, e que é coroada por uma balaustrada à italiana,” lamentando-se, contudo, por não estar a edificação acabada e, tampouco, exatamente alinhada com o palácio.⁹³ Spix e Martius, por sua vez, limitam-se a destacar a implantação desses edifícios, no ponto mais alto da cidade, dominando a paisagem,⁹⁴ enquanto Johan E. Pohl, em sua descrição da praça, enfatiza a notabilidade do palácio.

88 Ibidem, p. 135.

89 De acordo com Diogo de Vasconcelos, in *As obras de arte*, op. cit., p. 150.

90 O tema da conformação da arquitetura religiosa em Ouro Preto, incluindo análise da matriz de Nossa Senhora do Pilar, foi abordado em minha dissertação de mestrado, in Antônio O. Mello Jr., *A preservação da ornamentação interna de igrejas coloniais mineiras*, op. cit., pp. 51-59; 63-67.

91 Além desses edifícios, John Mawe, in *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., p. 215, faz menção ao teatro e suas decorações, classificados por ele como “lindos;” Augusto de Saint-Hilaire, refere-se ao edifício como “uma casa de aparência mesquinha, apesar de ter considerado a sala “bastante bonita;” o mesmo autor ainda se refere, do mesmo modo sumário, ao edifício do Tesouro, como “um edifício bastante pesado, que, entretanto, se destaca pelas suas dimensões,” in *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., t. I, pp. 137-138. Também dignas de nota são as referências quanto à má localização deste último edifício feitas por Johan E. Pohl, in *Viagem no interior do Brasil*, op. cit., p. 397, e George Gardner, in *Viagens no Brasil* (1836-1841), 1942, p. 424, cujas descrições sobre a arquitetura notável serão vistas mais adiante, neste trabalho.

92 Joze de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil*, 1820.

93 Augusto de Saint-Hilaire, *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, op. cit., t. I, pp. 135-136.

94 Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil*, op. cit., v. 1, p. 221.

“[...] um ressaltado da serra, que apresenta uma planura mais vasta, se bem que inclinada para o sul, onde se encontram os principais edificios do Governo. Nessa segunda esplanada [subsequente à da igreja de São Francisco] encontra-se a praça principal da cidade, um retângulo comprido inteiramente limitado por edificios assobradados. A parte setentrional dessa praça, defronte à serra, á occupada pelo Palácio do Governador, admirável edificio, porém de um só andar, pintado de vermelho e amarelo com a fachada principal um tanto estreita, duas sacadas, um balcão e uma espécie de parapeito onde se acham montados dois pequenos canhões. [...] Defronte ao Palácio do Governador acha-se a Casa da Câmara, cuja construção apenas foi terminada na parte da frente, com uma alta torre dotada de relógio, a Cadeia Pública; e atrás desses edificios, o Teatro. Os lados restantes da praça são fechados por outros edificios do Governo, como quartéis, e vários edificios residenciais, além da igreja de Nossa Senhora do Carmo.”⁹⁵

Fig. 14. Villa Rica, aquarela completada e corrigida por Thomas Ender, segundo esboço de J.E. Pohl. Fonte: Antônio Gilberto Costa, *Cartografia da conquista do território das Minas*, 2004.

Se, na sua descrição, Pohl alcança uma admirável síntese do conjunto arquitetônico mais marcante de Ouro Preto, incluindo nele a igreja de Nossa Senhora do Carmo, Jose Maurício Rugendas, artista alemão, que veio pela primeira vez ao Brasil contratado como desenhista da expedição Langsdorff, em 1821, destaca-se por seu olhar sensível para as questões de estilo – com evidente rejeição ao barroco, considerado estilo “decadente” – e por sua atenção para a especificidade da paisagem urbana local, ao considerá-la com o aspecto típico das cidades portuguesas. Note-se, entretanto, a imprecisão acerca de suas observações sobre a forma dos telhados, aparentemente atribuída ao clima ameno da região, sem um entendimento claro da

95 Johan Emanuel Pohl, *Viagem no interior do Brasil*, op. cit., pp. 396-397.

acomodação das técnicas e sistemas construtivos disponíveis à particularidade das condições locais.⁹⁶

“As ruas e praças são calçadas e guarnecidas de chafarizes.⁹⁷ As casas, na sua maioria de dois andares, têm em geral o aspecto arquitetural das cidades portuguesas, à exceção dos telhados, construídos em ponta como no norte da Europa, o que se compreende melhor em Vila Rica, em razão do clima e da altitude, do que nos portos do Brasil onde são, no entanto, tão comuns. Não carece Vila Rica de casernas, nem de igrejas, nem de edifícios públicos de todos os gêneros, em tudo que exigem a residência das autoridades provinciais e a exploração das minas de ouro. Do ponto de vista artístico, porém, esses edifícios nada apresentam de notável. Datam, quase todas as igrejas e outras construções de uma época em que toda a arquitetura se achava em plena decadência, não somente em Portugal, mas ainda em quase todos os países da Europa. Nelas se observa essa mistura absurda de estilo italiano da decadência com resíduos góticos e infelizes imitações do antigo, tudo sem a menor arte, ou melhor, com a que imaginavam as academias criadas para amparar a vida titubeante da arte. Na península espanhola deparamos ainda com a multidão dessas infelizes criações de tempos mais antigos. É preciso colocar nessa categoria o próprio Castelo de Mafra, que os portugueses extravagantemente comparam ao Escorial. Das minas e dos laboratórios de Vila Rica, somas imensas se extraíram para essa construção. É natural que os artistas que abandonaram a metrópole pelas colônias, não fossem precisamente os melhores, o que explica porque os edifícios mais vastos e mais ricos do Brasil são desprovidos de beleza.”⁹⁸

Coincidente com Saint-Hilaire na sua opinião quanto a má qualidade da mão de obra e, apesar de suas críticas ao anacronismo da produção arquitetônica e artística luso-brasileira, conquanto a sua condição de artista lhe propicie um olhar mais perspicaz e crítico sobre os aspectos estilísticos, a descrição de Rugendas

96 Sobre o agenciamento arquitetônico frente às condições climáticas – as grandes amplitudes térmicas e o período de “chuva copiosas” no verão –, e às peculiaridades locais, Sylvio de Vasconcellos esclarece o motivo das grandes beiradas como medida de proteção das paredes externas da construção; o número de vãos reduzidos para melhoria do desempenho térmico das edificações, constituindo-se exceção as superfícies envidraçadas nos avarandados, nos fundos das casas; e o fechamento frontal com treliças, mais por razões de preservação da intimidade, do que pelo sombreamento. Sobre a preferência por determinados sistemas construtivos, o autor atribui à topografia acidentada a prevalência do sistema de estruturas autônomas de madeiras e, por vezes, mistas, em virtude das estruturas de distribuição uniforme de carga exigirem terrenos planos. As constantes referências dos viajantes ao predomínio de construções de pedra, talvez, justifiquem-se pelo tratamento autônomo dado às fachadas e às peças frontais das residências, tratando-se de um esforço dos proprietários em aparentar riqueza, in *Vila Rica*, op. cit., pp. 41; 64-66. Em outra obra, o autor detalha os sistemas estruturais e técnicas construtivas tradicionais, materiais e elementos constitutivos das diversas tipologias arquitetônicas do período colonial em Ouro Preto, idem, in *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*, em 1958.

97 Com relação aos chafarizes, pouco destacados no seu aspecto artístico, vale mencionar a observação de John Mawe, ao afirmar que “conquanto não sejam de arquitetura comparável às fontes da Itália, são bem construídos,” in *Viagens ao interior do Brasil*, op. cit., p. 167.

98 José Maurício Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado pela primeira vez em francês e alemão, em 1835, 1967, pp. 33-34.

preludia análises mais isentas da paisagem urbana de Ouro Preto, ao considerar sua lógica intrínseca. Um certo grau de objetividade, por assim dizer, observável nos relatos dos ingleses Charles J. F. Bunbury e George Gardner, a partir da década de 1830. Uma objetividade que não exclui um olhar sensível e, por conseguinte, subjetivo; mas também imbuída de um sentimento de empatia com a realidade com a qual se depara. Em visita à cidade, já imperial, Bunbury ressalta o aspecto pitoresco do agrupamento de “suas igrejas e casas brancas,” assentadas nas encostas das montanhas e nas colinas de seu sítio serrano.

“É uma cidade de muito singular e notável aparência, sem semelhança alguma com qualquer outra que eu conheça. As suas ruas são íngremes, estreitas e tortuosas, calçadas com pequenas pedras redondas que machucam os pés; as casas têm pesadas sacadas de madeira na frente das janelas, e muitas vezes galerias engradadas, projetando-se para fora, acompanham toda a extensão da frente e ficam pendentes sobre a rua. No profundo vale estreito e nos barrancos que a ele vão ter, as casas são sobre as ruas amontoadas umas sobre as outras, formando uma massa compacta; em outros lugares elevam-se acima das outras pelos íngremes das colinas, como na Cidade Velha de Edimburgo: ainda em outros pontos são extensamente espalhadas entre jardins com terraços, rampas cobertas de relva e declividades de rochedos; e em cada lado existe um caos de enormes montanhas íngremes, escarpadas e estéreis. Todo o cenário é extremamente pitoresco e notável, mas de aspecto um tanto severo. [...] O castelo que serve de residência do governador da província, fica situado na parte mais alta da cidade e não longe da casa da câmara, um grande notável edifício, de arquitetura simples com uma torre alta [...]”⁹⁹

Gardner, por sua vez, em princípios da década de 1840, destaca que, embora seja maior em comparação a Mariana, Ouro Preto não apresenta o mesmo aspecto imponente, em razão da irregularidade do sítio em que se assenta, e não por faltarlhe edificações importantes. Contudo, o autor se mostra arguto na sua observação sobre a lógica da implantação da cidade, de acordo com a tradição portuguesa de assentamentos urbanos em sítios acidentados.

“A maior parte está edificada na encosta da Serra de S. Sebastião, limite noroeste de profundo e estreito vale. É naturalmente dividida em cidade alta e cidade baixa, sendo a de cima incomparavelmente mais bela. Contém grande número de formosos edifícios,

99 Charles James Fox Bunbury, *Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1833-1835), 1981, p. 65. Apesar de não ver tantas “construções dignas de nota” e achar que as igrejas locais “têm pouco que as recomende,” descrição semelhante, acerca do casario, foi feita por outro viajante inglês, em princípios da década de 1820, Alexander Caldeleugh, in *Viagens na América do Sul*, 2000, p. 132, a saber:

“As casas são geralmente feitas de pedra, cobertas com telhas e de dois andares, com pesadas sacadas de madeira. Usa-se muito pouco vidro, por causa, talvez, da dificuldade de transporte. As ruas são bem calçadas, mas de maneira grosseira; e, como é impossível ir para qualquer lugar sem subir ou descer, elas se tornam extremamente cansativas para os pés.”

tais como o palácio do governo provisório, cuja grande e sólida construção de pedra, em uma das faces de uma grande praça e cuja face oposta é formada pela câmara municipal e cadeia, que é igualmente belo edifício.”¹⁰⁰

A despeito de amenizar a imponência de Ouro Preto, ao compará-la com Mariana,¹⁰¹ Gardner ressaltava a divisão típica entre cidade alta e cidade baixa de acordo com a tradição portuguesa, frequente sobretudo nos assentamentos litorâneos, em que o local do poder é implantado no ponto mais privilegiado do sítio, dominando a paisagem.¹⁰² Em Ouro Preto não foi diferente, ao se unir os dois arraiais primitivos pelo caminho do morro de Santa Quitéria, onde se desenvolveu o centro administrativo da cidade e foi situado o conjunto arquitetônico mais notável da cidade, como elemento destacado e definidor de sua imagem.

O Visconde Ernest de Courcy, ao se deparar com a Ouro Preto, em 1886, surpreende-se com o casario escalonado junto à montanha e entremeado por campanários, proclamando: “essa cidade tem personalidade.”¹⁰³ Uma personalidade que se pode atribuir não somente à evidente monumentalidade de Ouro Preto, mas à sua imagem singular, facilmente apreensível, apesar da aparente irregularidade de um assentamento em um sítio inopinadamente acidentado. Uma imagem propiciada pela clareza com a qual seus componentes orientam e referenciam o expectador,¹⁰⁴ pois, segundo Manuel C. Teixeira, ao se adaptarem às características físicas do lugar, os códigos de leitura das cidades de origem portuguesa se reconhecem no território, “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.” Assim, assevera Teixeira, a plasticidade dos traçados de origem portuguesa – em contraposição ao rigor geométrico dos modelos clássicos – não se reflete em composições amorfas: “Pelo contrário, as cidades portuguesas eram estruturadas e hierarquizadas, facilmente legíveis e paisagisticamente valorizadas.”¹⁰⁵ Em Ouro Preto, a sua legibilidade e a valorização paisagística se traduzem por meio de sua linguagem formal, de acordo com a análise de Reinaldo Machado, em que a silhueta da cidade contra a serra e os monumentos ressaltados do casario – cuja sequência de telhados indica a existência da rua – antecipam a articulação do espaço urbano,

100 George Gardner, *Viagens no Brasil*, op. cit., p. 424.

101 Opinião recorrente nos relatos dos viajantes da primeira metade do século XIX, sempre justificado pela regularidade do arruamento e casario de Mariana.

102 Sobre o desenvolvimento dos assentamentos litorâneos de origem portuguesa e a sua subdivisão em cidade alta e cidade baixa, cf. Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade de origem portuguesa*, op. cit., pp. 44-51.

103 Visconde Ernest de Courcy, *Seis semanas nas minas de ouro do Brasil*, 1997, p. 73.

104 De acordo com o enunciado desenvolvido por Kevin Lynch, in *A imagem da cidade*, 1960.

105 Manuel C. Teixeira, *A forma da cidade de origem portuguesa*, op. cit., pp. 14 e 43.

as suas ruas sinuosas que, sem perspectivas explícitas, mas mediante o ritmo regular dos vãos nas fachadas contínuas, conduzem o expectador aos espaços excepcionais, que se abrem em largos e praças, onde se encontram os edifícios notáveis, as igrejas e os palácios.^{106 107}

Fig. 15. Paisagem do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto.
Fonte: Reinaldo Machado, *Ouro Preto e Mariana – Uma Análise da Linguagem Formal Urbana*, 1976.

A REDESCOBERTA DOS PAULISTAS

A decadência e o abandono de Ouro Preto, referidos pelos primeiros viajantes, em princípios do século XIX, não passaram despercebidos por Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos, na sua descrição geográfica da capitania de Minas Gerais, ao mencionar as duas freguesias existentes na cidade, a de Ouro Preto e de Antônio Dias, como “sentidas já da voracidade do tempo, que tudo come.”¹⁰⁸ Em meados do mesmo século, o naturalista suíço Johan J. von Tschudi observa, que em razão do declínio da mineração, seguiu-se o empobrecimento da população, a decadência e o despovoamento da cidade. Com isso, segundo Tschudi, permaneceram inacabados edifícios públicos iniciados de “forma majestosa” e, outros, já concluídos, “transformaram-se praticamente em ruínas” por falta de manutenção.¹⁰⁹ Na última década do século, tendo por principal justificativa a sua decadência e a necessidade de se fundar uma nova capital de acordo com as exigências de higiene,¹¹⁰ decide-se

106 Reinaldo Machado, *Ouro Preto e Mariana – uma análise da linguagem formal urbana*, in *Revista Barroco*, 1976, pp. 13-20.

107 Sobre a conveniência da análise do espaço urbano do centro histórico ouro-pretano, por intermédio da integração entre arquitetura, arruamento, conjunto edificado e condições geográfica, cf. André L.T. Pereira, *Arquitetura, urbanismo e topografia em Ouro no século XVIII*, 2000.

108 Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos, *Breve descrição geográfica, física e política da capitania de Minas Gerais*, op. cit., p. 80.

109 Johann Jakob von Tschudi, *Viagens através da América do Sul*, 2006, v. 2, p. 19.

110 Em nota do *Correio do Povo*, Varginha, de 25 de maio de 1890, lê-se: “Informam-nos de que há um projeto muito bem amparado de se transferir a capital de Minas Gerais para uma cidade, que para isso se construirá especialmente com todas as exigências da higiene e das necessidades da civilização.” Apud Abílio Barreto, em 1928, in *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva*, 1995, v. 1, p. 300.

pela construção de Belo Horizonte, deixando a velha Ouro Preto de ser a cidade-sede das Minas Gerais, em 1897.

Se, por um lado, a construção da nova capital levou a um desinteresse momentâneo por Ouro Preto, por outro, não aniquilou a importância de sua memória histórica no meio erudito mineiro, como se comprova na publicação organizada por Nelson de Senna, em 1911, ano em que se comemorou o bicentenário da cidade.¹¹¹ Na obra, além de dados históricos e descritivos relativos à municipalidade, destaca-se o ensaio concernente às obras de arte, em que Diogo de Vasconcelos relaciona, ao modo de um inventário, o que se consideravam os principais monumentos da cidade.¹¹² Assim, ainda que discorra sobre a arquitetura civil, pontes e chafarizes, é evidente a ênfase dada pelo autor aos monumentos religiosos: as igrejas e as capelas com suas decorações e elementos artísticos apostos. Ressalta-se, ainda, o olhar patrimonial do autor, ao estabelecer a necessidade de proteção desses monumentos, por constituírem um conjunto de bens herdados imprescindíveis para a memória histórica.¹¹³

Ainda que se observe o culto local à velha Ouro Preto e seus monumentos – um culto sobretudo de natureza afetiva –, a descoberta da importância histórica e artística do patrimônio colonial mineiro, a partir de um olhar distanciado, e nem por isso sem encantamento, iniciou-se com Mário de Andrade, na sua célebre visita a Minas, no ano de 1919. Em artigo publicado no ano seguinte, o intelectual paulista e um dos mentores do movimento modernista brasileiro, descreve sua viagem e se mostra particularmente admirado pelos monumentos religiosos e pela obra de Aleijadinho, enfatizando a sua originalidade.¹¹⁴ Em seguida, outros paulistas, em caravana e ciceroneando o poeta suíço Blaise Cendrars, excursionaram por Minas, em 1924. Passando a Semana Santa em São João Del Rey, o grupo de viajantes¹¹⁵ – dentre os quais Mário de Andrade, percorrendo com entusiasmo sobre Aleijadinho – esteve em Tiradentes, Água Santa, Mariana, Ouro Preto, Divinópolis, Sabará, Belo Horizonte, Lagoa Santa e Congonhas do Campo. Seria essa viagem a Minas parte da

111 Nelson de Senna, *Bicentenário de Ouro Preto: 1711/1911 – Memória Histórica*, com primeira edição publicada pela Imprensa Oficial, Belo Horizonte, em 1911.

112 Diogo de Vasconcelos, *As obras de arte*, op. cit., pp. 143-191.

113 Conforme o autor, “os monumentos, quaisquer que sejam, grandes ou pequenos, bem ou mal acabados, constituem, por certo, o patrimônio herdado e cada um, na proporção de seu valor ou de sua lenda, concorre para o conjunto das tradições que fizeram desta cidade o centro e o coração da História.” Ibidem, p. 144.

114 Mário de Andrade, *Arte religiosa no Brasil*, in *Revista do Brasil*, 1920, pp. 102-111.

115 Conforme Aracy A. Amaral, 1970, “fizeram parte do grupo que viajou para Minas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho), Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, que regressaria em meio à excursão, e Godofredo da Silva Telles, que voltou a São Paulo depois da visita a Belo Horizonte,” in *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, pp. 57-58.

“redescoberta” do Brasil pelos modernistas e, de acordo com Aracy A. Amaral, teria sido determinante para os movimentos antropofágico e *Pau Brasil*.¹¹⁶

Fig.16. Desenho de Tarsila do Amaral, em viagem a Minas como participante do grupo dos modernistas de São Paulo, 1924.

Fonte: Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, 1997.

Conforme Fernando Correia Dias, as visitas dos modernistas de São Paulo foram fundamentais para uma reavaliação crítica do patrimônio colonial mineiro, contrapondo-se à interpretação tradicional de cunho saudosista, sem vinculação com o presente, como “manifestação congelada do passado.”¹¹⁷ Além disso, Correia Dias sugere a vinculação entre a “redescoberta” dos paulistas e as ações e os movimentos locais em prol desse patrimônio. Referindo-se à publicação *Minas Geraes em 1925*, organizada por Victor Silveira, destaca o manifesto do episcopado mineiro em defesa do patrimônio artístico religioso; e o artigo de Eduardo Frieiro sobre as artes no estado.¹¹⁸ A *Carta Pastoral*, o referido manifesto dirigido ao clero e aos fiéis em geral, ainda que ressalte a importância de se cuidar “do nosso patrimônio artístico em todas as suas modalidades,” associa as grandes realizações à igreja católica, salientando a relevância do papel do Pontificado Romano na salvaguarda desse patrimônio, nas “ampliações, mais custosas decorações e restaurações dos monumentos e objetos artísticos.” Alertando para as determinações do Concílio Plenário da América Latina, de 1915, adverte para a necessidade de autorização prévia do bispado nas “remodelações ou restaurações em templos, e principalmente nos que se recomendam pelo valor arquitetônico.” Sobre a evasão de bens, solicita que “não alienem pinturas, esculturas, alfaia, móveis, joias, paramentos, mormente antigos.” Para a tutela dos bens, recomenda o inventário dos acervos pertencentes às paróquias e, por fim, sugere o aconselhamento dos fiéis para que se dê preferência à União ou ao Estado, no caso de transmissão *inter-vivos* de bens significativos para o patrimônio nacional.¹¹⁹

¹¹⁶ Ibidem, pp.57-87.

¹¹⁷ Fernando Correia Dias, *Para uma Sociologia do Barroco Mineiro*, in *Revista Barroco*, 1969, p. 69.

¹¹⁸ Idem, *A redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista*, in *Revista Barroco*, 1970, pp. 7-16.

¹¹⁹ *Carta Pastoral*, in Victor Silveira (org.), *Minas Gerais em 1925, 1926*, pp. 387-393.

Eduardo Frieiro, por sua vez, ao dissertar sobre as artes em Minas, assevera que, em arquitetura, escultura e pintura, toda a riqueza do patrimônio colonial mineiro encontra-se nas manifestações religiosas, ou seja, “nos belos templos que nos legaram nossos antepassados dessa época,” classificados como de “estilo barroco jesuítico,” referindo-se à originalidade de tais monumentos com fundamento nas asserções de Mário de Andrade. Em contraposição, determina a pobreza da arquitetura civil, associada às antigas cidades de “aspecto de aldeamentos construídos às pressas, na tumultuária desordem das ruas estreitas e mal traçadas, na disposição irregular e caprichosa do casario feianchão.” Assim, declara, “mesmo em Vila Rica são raros os monumentos de caráter civil e profano que mereçam ser lembrados,” com destaque para a magnificência da casa do inconfidente Francisco de Paula Freire de Andrade; do Palácio dos Governadores; da Casa dos Contos; e da Casa de Câmara e Cadeia, “a construção civil mais considerável” da cidade. Chamando a atenção para o êxodo das antiguidades e relíquias coloniais de Minas e em defesa do patrimônio em geral – aludindo à denúncia de descaso com as velhas cidades, por Tristão de Ataíde, em artigo escrito para *O Jornal*¹²⁰ – ressalta a relevância do papel do Estado, tendo em vista a proteção desse patrimônio e louvando a iniciativa do Governo Melo Viana, ao criar uma comissão para a proteção desse acervo, diante de denúncias de dilapidação e deterioração das obras de arte.¹²¹

Conforme Affonso Ávila, coincide com essa iniciativa de Melo Viana, no mesmo ano de 1925, o lançamento de *A Revista*, periódico de divulgação do grupo modernista belo-horizontino, cujo movimento em Minas assumiu características específicas, em um ambiente cultural ainda imbuído de remanescentes do “ciclo do ouro.” Dentre tais características, Ávila destaca o movimento pela reavaliação e revalorização do patrimônio histórico e artístico do período colonial.¹²² Assim, no primeiro número do referido periódico, é exaltada a resolução de Melo Viana de se criar a comissão para a proteção desse patrimônio, ao se realizar “o sonho do grupo de intelectuais paulistas” que, em tempo, foi incorporado por todos, “paulistas e mineiros.”¹²³ Segundo Rodrigo de Melo Franco de Andrade, o jurista Jair Lins, membro designado relator da Comissão, ao verificar a limitação das medidas

120 Em 1916, Alceu de Amoroso Lima escreve o artigo *Pelo Passado Nacional*, publicado na *Revista do Brasil*, pp. 1-5, onde retrata o descaso e o abandono relativos ao patrimônio nacional, depois de conhecer Ouro Preto em companhia do Senador Virgílio de Melo Franco e seu jovem neto, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

121 Eduardo Frieiro, *As Artes em Minas*, in Victor Silveira (org.), *Minas Gerais em 1925*, op. cit., pp. 531-537; 545-546.

122 Affonso Ávila, in Hélio Gravata, *Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Conservação e Proteção Oficial*, in *Revista Barroco*, 1975, p. 101.

123 *Os nossos tesouros artísticos*, in *A Revista*, ano 1, n. 1, p. 46, apud ibidem, p. 103.

pretendidas no âmbito estadual, elaborou um projeto de lei federal para a proteção do patrimônio histórico e artístico de todo o país, encaminhado ao Congresso Nacional por Melo Viana, e cujo texto serviu de base para as principais disposições do então futuro Decreto-lei nº 25 de 1937.¹²⁴ Apesar desta e de outras iniciativas, tardariam oito anos para que Ouro Preto fosse erigida a monumento nacional, pelo Decreto nº 22.928, de 12 de junho de 1933. Um reconhecimento apenas, louvável, mas sem nenhuma medida efetiva de preservação do seu patrimônio. O tombamento de Ouro Preto, gerando a obrigação legal de proteção, dar-se-ia em 1938, ano seguinte à edição do referido Decreto-lei nº 25 de 1937.

O RECONHECIMENTO E A REVALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO COLONIAL DE OURO PRETO

Fig. 17. Conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto, 1886.

Fonte: Fonte: M.a G. S. Queiroz e Érika P. Machado, *Ouro Preto – Imagens*, 2008

Desde as primeiras descrições feitas pelos visitantes estrangeiros, no século XIX, Ouro Preto foi destacada pela singularidade de seu assentamento urbano e por suas inúmeras igrejas, como se observa na descrição pormenorizada de suas matrizes por Saint-Hilaire. Ainda que seu panorama se impusesse aos primeiros visitantes e, paulatinamente, a cidade passasse a ser descrita a partir de sua lógica intrínseca – em conformidade com a tradição urbana portuguesa –, foi somente no final desse

¹²⁴ *Palestra proferida por Rodrigo M. F. de Andrade, em Ouro Preto, a 1-7-68 (comemoração do 257º aniversário da elevação à categoria de Vila), in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1969, p. 24-25.*

mesmo século XIX que se reconheceu a sua indubitável personalidade. A “cidade das torres,” no dizer de Diogo de Vasconcellos,¹²⁵ com o seu casario escalonado ao longo das encostas e do arruamento sinuoso, morro acima e morro abaixo, por caminhos que conduzem aos seus magníficos templos, implantados em largos e nos altos das colinas, destacados na paisagem.

A imponência da arquitetura religiosa do período colonial mineiro não passou despercebida para outro visitante. Ao descrever sua viagem às Minas, em 1919, Mário de Andrade inaugurou a revalorização artística do “barroco” mineiro, concentrando-se no estudo da arquitetura religiosa, refletindo na ênfase dada ao patrimônio conformado pelas suntuosas igrejas mineiras do período. Ênfase, aliás, já prenunciada pela intelectualidade mineira, como se pode confirmar na descrição de Diogo de Vasconcelos das obras de artes ouro-pretanas, por ocasião da celebração do bicentenário da cidade, em 1911. Para o autor, “é fora de dúvida que as belas-artes nasceram do sentimento religioso,” e, ao descrever o frontispício da igreja de São Francisco de Assis, antevê o seu aspecto inovador, ressaltando a sua “influência misteriosa,” afirmando que “quebrará [...] a cabeça quem quiser deferir a que estilo obedeceu esta parte do grandioso edifício.”¹²⁶

Para Affonso Ávila, as raízes da verve barroca mineira, vinculada à religiosidade, encontram-se no espírito português contra-reformista, cujo caráter nunca se dissociou inteiramente do tônus seiscentista. Conforme o autor, a saída para o bloqueio reformista, em andamento na Europa, e tendo em vista o projeto de manutenção da supremacia do catolicismo, foi a incursão na América Latina, com as “formas multifárias do barroco.” Assim, o fenômeno artístico, nas Minas Gerais do século XVIII, teve sua origem a partir de uma sociedade imbuída do espírito do catolicismo pós-tridentino, por intermédio de um estilo criativo, sem dissimular suas raízes formais e ideológicas. Para Ávila, portanto, “pode-se afirmar abertamente a ocorrência de uma idade barroca mineira,” detectável na pompa das solenidades religiosas e no fausto decorativo das igrejas. Desse modo, o autor amplia a aplicação do conceito do barroco a uma realidade estético-histórica brasileira, em contraposição ao “dogmatismo periodológico.” Ao flexibilizar o uso do termo, reconhece a possibilidade de combinação de “coordenadas estilísticas,” ao se deparar com manifestações impregnadas do gosto rococó, como é o caso do Aleijadinho. A originalidade de tais manifestações, o autor atribui a uma transplantação de um estilo de civilização, mais que de arte, associada às características insulares da região, que favoreceram o seu caráter peculiar.¹²⁷

125 Diogo de Vasconcelos, in *As obras de arte*, op. cit., p. 166.

126 Ibidem, pp. 156 e 166.

127 Affonso Ávila, *Resíduos seiscentistas em Minas*, 1967, v. 1, p. 3-9. Aqui, vale ressaltar que, na

Fig. 18. Aspecto da Procissão de Corpus Christi na praça Tiradentes, 1931. (Acervo: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto)
 Fonte: M.a Francelina S.I. Drummond, *Ouro Preto cidade em três séculos*, 2011.

A religiosidade barroca foi, portanto, determinante para a tônica da revalorização e da reavaliação estética do patrimônio colonial mineiro, desde a sua “redescoberta” por Mário de Andrade. Não terá sido, assim, uma mera coincidência, ou o proveito de um feriado prolongado, o motivo da escolha da Semana Santa como o período de visitação às velhas cidades mineiras pelo grupo paulista de 1924. Não se pode deixar de evocar, assim, a bela imagem construída por Benedito Lima de Toledo, ao reconstruir as emoções estética e religiosa, adentrando-se numa igreja do período, em atendimento ao chamado do repicar de sinos e conduzido pelas torres destacadas no perfil da cidade, deparando-se com o interior revestido por talha dourada e iluminado pela luz vacilante das velas, com o espaço consagrado do altar-mor ressaltado pelo brilho mais intenso.¹²⁸ Some-se, a isso, a pompa ritualística das solenidades religiosas, em nada distante do fausto dos templos, como evidenciado na descrição do *Triunfo Eucarístico*, por Simão Ferreira Machado, publicada em Lisboa no ano de 1734: TRIUNFO / EUCHARISTICO, / EXEMPLAR DA CHRISTANDADE LUSITANA / em publica exaltação da Fé na solemne Trasladação / DO DIVINISSIMO / SACRAMENTO / da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo Templo / DA SENHORA DO PILAR / EM / VILLA RICA, / CORTE DA CAPITANIA DAS MINAS. / Aos 24. de Mayo de 1733. / DEDICADO Á SOBERANA

periodização definida por Germain Bazin, em 1956, para a arquitetura religiosa do século XVIII, entre 1730 e 1750, o barroco teria se instalado por completo e, a partir de então, entre 1750 e 1760, ter-se-ia dado a transição para outro estilo, o rococó, atingindo em Minas e Pernambuco as suas “mais belas expressões.” Em Pernambuco com a tendência de “ênfatisar” e, em Minas Gerais, de “harmonizar,” in *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, 1983, v. 1, p. 167.

¹²⁸ Benedito Lima de Toledo, *Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó*, in Walter Zanini (org.), *História geral da arte no Brasil*, 1983, v. 1, pp. 100-101.

SENHORA / DO ROSARIO / PELOS IRMAÇOS PRETOS DA SUA IRMANDADE,
/ e a instancia dos mesmos expostos á publica noticia / Por SIMAM FERREIRA
MACHADO / natural de Lisboa, e morador nas Minas. // LISBOA OCCIDENTAL.
/ NA OFFICINA DA MUSICA, DEBAIXO DA PROTECAÇÃO / dos Patriarchas São
Domingos, e São Francisco. // M.DCC.XXXIV. / Com todas as licenças necessarias.¹²⁹

Em 1933, a cidade de Ouro Preto foi declarada Monumento Nacional, por ter sido “teatro de acontecimentos de alto relevo histórico na formação da nossa nacionalidade e que possui velhos monumentos, edificios e templos da arquitetura colonial, verdadeiras obras de arte, que merecem defesa e conservação,” conforme o Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933. Logo depois da edição do Decreto Lei nº 25/1937, a cidade monumento de Ouro Preto foi reconhecida como bem do patrimônio artístico e histórico nacional, mediante a sua inscrição no Livro do Tombo das Belas Artes, em 20 de abril de 1938. Um reconhecimento ancorado no destacado valor estético de seu conjunto arquitetônico, como exemplar urbano setecentista das Minas Gerais.

Se, a princípio, o elogio a Ouro Preto era vinculado a um sentimento nostálgico de uma glória passada, o enaltecimento dessa glória foi confirmado pela excepcionalidade artística atribuída a seus monumentos, como artefatos conformadores do patrimônio nacional e, por conseguinte, mineiro. Mesmo considerando a atenção dada à singularidade da paisagem urbana das cidades coloniais mineiras, por autores como Lourival Gomes Machado¹³⁰ e Paulo Santos,¹³¹ prevaleceu a ênfase sobre os monumentos representativos do “barroco” mineiro, aos quais foram incorporados os exemplares notáveis da arquitetura civil, além da religiosa. Assim Ouro Preto foi reverenciada, literariamente descrita por Manuel Bandeira em seu *Guia*,¹³² cujo arruamento sinuoso e o seu casario irregular, no sobe e desce de ladeiras, servem como pano de fundo para os seus magníficos monumentos.

Ainda que se considere o embate entre o ideário de Gustavo Barroso, como responsável pela Inspeção de Monumentos Nacionais, e dos intelectuais modernistas organizadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN –, conforme esclarecimento de Lia Motta,¹³³ observa-se, nas duas visões, o

129 In Affonso Ávila, *Resíduos seiscentistas em Minas*, op. cit., v.1, pp. 131-283.

130 Lourival Gomes Machado, in *Barroco Mineiro*, 1969, nomeadamente o ensaio *Viagem a Ouro Preto*, na década de 140, pp. 101-146.

131 Paulo Santos, *Formação das cidades no Brasil Colonial*, trabalho apresentado no V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro, 1968.

132 Manuel Bandeira, *Guia de Ouro Preto*, op. cit..

133 Lia Motta, *Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial*, in Juliana Sorgine (org.), *Salvemos Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto, 1949-1950*, 2008, p. 12-17.

traço comum da exaltação do valor estético do conjunto urbano de Ouro Preto, em detrimento dos demais valores. Segundo a autora, um embate fundamentado no conflito entre o culto ao passado e a concepção de patrimônio como referência da modernidade. Contudo, apesar da projeção do passado para o futuro como meio de constituição da identidade nacional, a vertente modernista concebia a cidade como uma obra de arte, como se depreende da correspondência de Lucio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade, a respeito do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto, edificado nas proximidades da Casa dos Contos, nos idos de 1940. Nesse sentido, L. Costa interpretou o referido projeto como uma obra de arte se relacionando com outra, em defesa do diálogo harmonioso entre o novo e o antigo, como possibilidade de continuidade da produção arquitetônica significativa e correspondente ao seu próprio tempo, desprovida dos “fingimentos ‘coloniais.’”¹³⁴. Segundo Motta, uma harmonia assentada na indicação do uso de elementos tipológicos da arquitetura setecentista, como um colonial simplificado, o que incorreria no denominado “estilo patrimônio,” determinado pelo caráter formalista do Patrimônio, ao fixar como critério de preservação a conservação estética-estilística dos monumentos, em especial das fachadas da denominada “arquitetura corriqueira.”¹³⁵

Fig. 19. Aspecto do Grande Hotel de Ouro Preto em 1948, projetado por Oscar Niemeyer.
Fonte: M.a Francelina S.I. Drummond, *Ouro Preto cidade em três séculos*, 2011.

134 Lucio Costa, Carta a Rodrigo M.F. de Andrade, apud Lia Motta, *A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1987, pp. 109-110.

135 Ibidem.

A partir dessa concepção idealizada do conjunto arquitetônico e urbano tombado de Ouro Preto, e tendo com referencial a cidade setecentista, aconteceram os primeiros estudos sistematizados com vistas à preservação de sua totalidade, sem restringir-se aos monumentos excepcionais.¹³⁶ Em 1949, foi realizada uma campanha para angariar fundos, de contribuição particular, em favor da recuperação do casario da cidade. Nesse momento, procedeu-se o estudo das condições do conjunto urbano tombado, por Sylvio de Vasconcelos, como chefe do 3º Distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN –, juntamente com Paulo Thedim Barreto, chefe da Seção de Obras da Divisão de Conservação e Restauração. Os trabalhos consistiram de inventário cadastral de 963 casas, com registro fotográfico e dados sobre o gabarito e o estado de conservação de cada uma dessas casas, e o respectivo mapeamento das informações levantadas. Neste ponto, é interessante observar o formalismo contido no relatório com as conclusões do estudo, encaminhado por Sylvio de Vasconcelos a Rodrigo M.F. de Andrade. Ao se referir à classificação do estado de conservação das edificações, Vasconcelos esclarece que foram consideradas como casas novas “tanto aquelas de construção recente como também as reformadas, de aspecto arquitetônico condizente com o conjunto da cidade,” e, sobre a possibilidade de recuperação de umas poucas dessas casas, afirma “desde que fossem refeitos os seus elementos antigos, como por exemplo beirais, esquadrias, etc.”¹³⁷ Conforme Lia Motta, é possível que esse estudo de 1949 tenha sido considerado no Plano Especial de Ouro Preto,¹³⁸ que definiu obras para a comemoração do 250º aniversário da cidade, em 1961. Segundo a autora, além de monumentos religiosos e civis de relevância específica, alguns imóveis relacionados para recuperação no estudo de 1949 foram contemplados nesse plano.¹³⁹

Contudo, apesar da ênfase no tratamento de monumentos e edifícios isolados no momento desses primeiros estudos, já se observa o prenúncio da apreensão da cidade de Ouro Preto como monumento urbano nos trabalhos precursores de Sylvio de Vasconcellos.¹⁴⁰ Surgiam, assim, as primeiras preocupações com a preservação de sua imagem, diante da ameaça do crescimento explosivo e descontrolado, na década

136 Cf. a propósito o Plano de restaurações em Ouro Preto – 1935 e demais ações de Gustavo Barroso como responsável pela Inspetoria de Monumentos Históricos, in *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. V.

137 Sylvio de Vasconcelos, Relatório que acompanha o Ofício nº 231-49. 29/09/1949, in Juliana Sorgine, *Salvemos Ouro Preto*, op. cit., p. 246.

138 Estabelecido pela Lei nº 3184, de 24 de junho de 1957.

139 Lia Motta, *Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial*, op.cit., p. 13.

140 Além de *Vila Rica*, obra largamente referenciada neste trabalho, cabe mencionar o artigo publicado sob o título de *A Arquitetura Colonial Mineira*, resultado de apresentação no Primeiro Seminário de Estudos Mineiros, no âmbito da Universidade Federal de Minas Gerais, em abril de 1956, in Universidade de Minas Gerais, *Primeiro Seminário de Estudos Mineiros*, pp. 59-77.

de 1960. Nos anos de 1966 e 1967, Michel Parent,¹⁴¹ técnico do Serviço Principal de Inspeção de Monumentos e de Inspeção de Sítios na França, em missão da Unesco no Brasil, recomendava estabelecimento de um plano diretor para a cidade, ressaltando a importância da cidade como campo de experiência e laboratório para a atuação do Patrimônio. Consecutivamente, em 1968, o arquiteto português Viana de Lima veio a ter em Ouro Preto, também enviado da Unesco. Como resultado, foi apresentado um plano de desenvolvimento urbano, com a proposta de criação de uma área de expansão destacada do núcleo histórico e a intenção de assegurar a permanência dos habitantes tradicionais no centro antigo, bem como suas funções originais. No núcleo histórico, Viana de Lima propunha uma operação cirúrgica no entorno dos principais monumentos, com a remodelação das edificações circundantes, segundo o modelo setecentista, com o intuito de valorização desses monumentos. De outra parte, admitia um controle menos rigoroso para as construções inseridas para o preenchimento de eventuais lacunas no alinhamento da rua, com o propósito de recomposição do conjunto urbano. Nesse caso, o acautelamento se restringia aos gabaritos, materiais construtivos e cores.¹⁴² Entre os anos de 1973 e 1975, foi elaborado um segundo plano, desta vez coordenado pela Fundação João Pinheiro e estendido para a escala regional, ao incluir a conservação, a valorização e o desenvolvimento de Mariana, conjuntamente com Ouro Preto. Partindo de pressupostos similares ao do Plano Viana de Lima, destinava Passagem de Mariana, localidade entre as duas cidades, como área de expansão urbana principal, destacada dos respectivos núcleos históricos e com o objetivo de desestimular a caracterização de Ouro Preto como polo regional. Em atendimento da cidade de Ouro Preto, propriamente dita, foi prevista uma expansão secundária na localidade denominada Buraco Quente, cuja ocupação não seria visível do núcleo histórico e, tampouco, interferiria na sua paisagem. Ainda que se observe a permanência da perspectiva formalista, o Plano da Fundação João Pinheiro apresentava a problemática da integração entre conservação e planejamento urbano e territorial e, no caso específico, em escala regional. O Plano teve como um dos objetivos principais a compatibilização entre preservação e desenvolvimento econômico e social.¹⁴³

141 Michel Parent, Proteção e valorização do patrimônio cultural brasileiro no âmbito do desenvolvimento turístico e econômico, in Claudia Feierabend Baeta Leal, *As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent*, 2008, pp. 125-138.

142 Viana de Lima, *Rénovation et mise en valeur d'Ouro Preto*, 1970; idem, *Rénovation et mise en valeur d'Ouro Preto* (Second Rapport), 1972.

143 *Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*, Fundação João Pinheiro, 1975.

Em certa medida, a ênfase dada ao valor estético-formal do conjunto arquitetônico e urbano de Ouro Preto seria revista nos anos de 1980, como consequência da ação de Aloísio Magalhães na direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Uma transformação decorrente do projeto de envolvimento direto da sociedade na preservação de seus bens culturais, como demonstrado no Seminário de Ouro Preto, realizado em abril de 1979. Em 1980, o conjunto urbano e arquitetônico de Ouro Preto é reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco, conforme os critérios 1 e 3 da Convenção de 1972, por tratar-se de uma obra-prima artística e urbanística singular, confirmando os termos da justificativa apresentada na solicitação encaminhada pelo governo brasileiro, em 1978.¹⁴⁴ Uma avaliação conservadora da parte do Icomos,¹⁴⁵ ao se considerar os avanços das proposições de Aloísio Magalhães, que além da atribuição de um caráter cultural ao conjunto urbano de Ouro Preto, estende as discussões para a perspectiva da preservação ambiental, em vista dos deslizamentos de terra provocados pelas chuvas, no verão de 1979. Ao referir-se aos ataques sofridos por aqueles denominados como passadistas, em 1981, o então Diretor da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a constituída Sphan/Pró-Memória, afirmava em entrevista concedida a Zuenir Ventura:

“Há uma coisa muito engraçada. Eu sou atacado hoje pelos dois lados. Do lado patrimonial, pelos passadistas. Existe uma variedade muito grande de intelectuais que acham que Ouro Preto é uma cidade arqueológica, é uma cidade morta, imutável para o grau de deleite e apreciação da elite. Então não pode mudar nada. ‘Surgiu uma casa, que horror! O Patrimônio permitiu!’ Eu acho que não. Ou a cidade é viva, tem sua vida própria, sua dinâmica, ou então não faz sentido. Como equilibrar a preservação e a evolução? Eu proponho que a gente estude isso. Eu acho que o preservador no Brasil, o homem do Patrimônio no Brasil, deve estar muito perto dos homens do Planejamento, para tentar [...]”¹⁴⁶

Assim, o ideário de Aloísio Magalhães se baseava na concepção da memória viva; na relevância da continuidade cultural como elemento primordial para a preservação patrimonial; na cumplicidade e aproximação da comunidade como a forma mais efetiva para a salvaguarda de seus bens culturais.

144 Conforme justificativa do Icomos, “Ouro Preto is a unique artistic and urbanistic master piece and is recommended for inclusion to the World Heritage List under criteria 1 and 3 of the Convention,” in Advisory Body Evaluation 124, 1980.

145 De acordo com Rodrigo O.D.M. Meniconi, “Os velhos valores, já presentes quando da declaração da cidade como monumento nacional, são agora confirmados a nível internacional [...]”, in *A construção de uma cidade-monumento: o caso de Ouro Preto*, 1999, p. 131.

146 Aloísio Magalhães, *E Triunfo?*, 1985, p. 189.

Em meados da mesma década de 1980, os valores paisagístico e histórico são oficialmente atribuídos à cidade de Ouro Preto, por ocasião de sua inscrição nos Livros de Tombo correlatos. Conforme Informação nº 110/86, de 30 de julho de 1986, encaminhada ao Secretário da SPHAN, Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, o então Diretor de Tombamento e Conservação, Augusto C. da Silva Telles, justificava a necessidade do referido reconhecimento:

“[...] entende-se hoje, que um conjunto urbano constitui, mais do que um bem de valor artístico, um acervo que representa uma paisagem urbana e, mesmo, se integra forçosamente à paisagem natural na qual está inserida. A Carta de Veneza, de 1964 é enfática, quando diz que ‘a conservação de um monumento implica a de uma moldura à sua escala.’ Assim, a paisagem natural e aquela agenciada pelo homem, que formam a moldura natural do núcleo urbano de Ouro Preto, deverão ser motivo de preservação necessária à garantia da integridade do conjunto arquitetônico e urbanístico tombado.”¹⁴⁷

Sugeria, assim, que o conjunto urbano de Ouro Preto fosse inscrito nos Livros de Tombo nos 1 e 2 – Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, e Histórico, respectivamente –, destacando a necessidade de definição de sua paisagem envoltória para a sua declaração, da parte do Conselho Consultivo da SPHAN, como entorno do bem tombado. A questão se refere à delimitação do perímetro de abrangência de tutela da cidade, um aspecto negligenciado por ocasião de seu tombamento, em 1938, comprometendo a atuação do Patrimônio diante do impasse apresentado pela expansão urbana, tendo em vista a ocupação desordenada da serra de Ouro Preto. Em fevereiro de 1989, a Comissão para delimitação do perímetro de tombamento da cidade de Ouro Preto aprovava a poligonal proposta por Fernando Machado Leal, em 1988, excluindo o trecho onde se encontra o pico do Itacolomi, por se localizar no Município de Mariana, devendo ser objeto de tombamento específico. A Comissão sugeriu, ainda, que o Conselho estabelecesse o prazo de um ano para que a SPHAN procedesse a elaboração, juntamente com o poder local, de normas de ocupação do solo urbano e o estudo de alternativas para a expansão da cidade. Em outubro do mesmo ano de 1989, o Conselho aprovou a delimitação do perímetro tombado proposto, a ser averbado de imediato nos Livros do Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Para a averbação no Livro do Tombo de Belas Artes, a SPHAN deveria propor ao Conselho nova delimitação, considerando as especificidades do valor artístico envolvido na questão.¹⁴⁸

147 De acordo com Informação nº 110/86, Processo 70-T-38, Sphan/DRT, vol. 1, às fls. 19.

148 Discussão fundamentada na documentação constante no Processo 70-T-38, supra citado, vol. 2, às fls. 14 a 35.

Brasília, monumento da modernidade

Fig. 01. Brasília – Congresso Nacional, vista noturna.
Arquivo Público do Distrito Federal

Brasília é a terceira cidade-capital do Brasil. Uma cidade edificada do nada, *ex nihilo*, no Planalto Central, como parte do projeto desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek, nos anos 1950. Uma cidade modernista, segundo os princípios funcionalistas preconizados pela Carta de Atenas de 1933. Incluída na Lista do Patrimônio Mundial em dezembro de 1987, Brasília foi reconhecida como monumento nacional em março de 1990.

Em vista de Ouro Preto, o reconhecimento de Brasília como patrimônio nacional se deu em situação e momento diversos, mas em condições igualmente paradigmáticas. A cidade de Brasília foi intencionalmente erigida como um monumento, na acepção riegliana do termo, como marco simbólico de rememoração. O signo monumental de Brasília e a sua função primordial, a cidade-sede do Governo Federal do Brasil,

de um lado, determinaram e reforçaram o seu caráter histórico e simbólico já no ato de sua criação. Por outro lado, a cidade autoral e a intenção monumental designaram o seu aspecto formal, ou artístico. Contudo, o reconhecimento de Brasília como patrimônio nacional ficou restrita à inscrição de seu conjunto urbanístico no Livro do Tombo Histórico, em 1990. Um reconhecimento com o intuito de preservar a ideia essencial de Brasília e, sobretudo, garantir a consecução do projeto urbano de Lucio Costa nos seus traços distintivos. Por decorrência, a especificidade de seu tombamento, que se refere à continuidade da implementação do Plano Piloto de Brasília ainda não consolidado na sua forma física e, portanto, suscetível a adulterações definitivas, por pressões econômicas, ao se considerar o processo de urbanização e explosão demográfica do Distrito Federal.

Além de suas condições singulares, a situação do reconhecimento de Brasília como monumento histórico nacional também é emblemática, considerado o contexto institucional de proteção do patrimônio no país à época. Desde a visita ao Brasil de Michel Parent, como consultor da Unesco, em 1966/67, foi resgatada a relevância da preservação da diversidade cultural brasileira, ao ser reintroduzida uma noção mais abrangente de patrimônio.¹ Contudo, o reconhecimento e as ações efetivas para a preservação dessa diversidade patrimonial advieram mais tarde, com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC –, em 1975. Sob a direção de Aloísio Magalhães, o CNRC tinha por objetivo a investigação dos saberes e modos de vida tradicionais brasileiros.² Com esse espírito, a política do CNRC resgatou o ideário precursor de Mário de Andrade, ao ampliar a noção de patrimônio e destacar a importância das manifestações culturais populares como elemento de identidade nacional, delineando as condições para a consolidação da ideia de cultura imaterial no país, no final da década de 1980. Conforme a definição da Constituição Federal de 1988, “constituem o patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.”³ Ficou estabelecido, portanto, o desígnio de valorização e preservação da diversidade cultural do país, em contraposição a uma interpretação hegemônica e etnocêntrica do patrimônio.

Ao tempo em que se consolidava essa valorização da diversidade cultural brasileira, dava-se início o processo de reconhecimento de Brasília como patrimônio nacional. A despeito de Brasília ter nascido protegida pela Lei Santiago Dantas,

1 Cf. a propósito Cláudia F.B. Leal, *A missão de Michel Parent no Brasil*, in idem, *As missões da Unesco no Brasil*, op. cit., pp. 11-32.

2 Aloísio Magalhães, *E Triunfo?*, op. cit., pp. 108-113.

3 Constituição Federal de 1988, art. 216.

que determinava a autorização do Congresso Nacional para qualquer alteração no Plano Piloto, o processo de reconhecimento da cidade como monumento nacional teve início em 1981, com a criação do Grupo de Trabalho para a Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília – GT/Brasília –, pelo então Secretário de Cultura Aloísio Magalhães. Em 1987, o Governo do Distrito Federal editou o Decreto 10.829, em 14 de outubro de 1987, deliberando sobre a preservação do Plano Piloto de Brasília, conforme exigência da Unesco.⁴ Em dezembro do mesmo ano, Brasília foi reconhecida como Patrimônio da Humanidade, por representar uma obra prima do gênio criativo humano e por tratar-se de um exemplar urbano único, originário do século XX, como expressão dos princípios do Movimento Moderno no pós-guerra. Considerando a peculiaridade do conjunto urbanístico de Brasília, bem como a singularidade da problemática colocada pela sua proteção, e a correlata definição de sua autenticidade, identificou-se a necessidade de avaliação dos distintos aspectos determinantes de sua constituição, desenvolvimento e consolidação, a saber. 1: os antecedentes históricos, consubstanciados nas origens e no contexto da ideia da interiorização da capital do Brasil. 2: o concurso de Brasília e o Projeto n.º 22, o plano vencedor de autoria de Lucio Costa. 3: as características fundamentais do plano de Lucio Costa, modificações e adaptações, e a consolidação da cidade. 5: as controvérsias em torno de Brasília e o seu reconhecimento como monumento nacional e mundial. Desse modo, para a compreensão e o esclarecimento da ideia urbana de Brasília e as questões envolvidas na sua proteção, serão analisadas as circunstâncias relativas à conformação e à tutela de seu conjunto modernista tombado, a seguir.

A IDEIA DA TRANSFERÊNCIA DA CAPITAL E O CONCURSO DE BRASÍLIA

A interiorização da capital federal do país é projeto antigo, remontando ao período colonial. Veio a ser posto em prática na década de 1950, pelo presidente Juscelino Kubitschek, em um Brasil moderno.

A transferência da capital do Brasil coincide com a plena maturidade do movimento moderno no âmbito nacional, como parte do projeto desenvolvimentista e identificador do país. Se, na Europa, o modernismo surge vinculado a movimentos sociais,⁵ na América Latina, surge associado à aspiração de se firmar identidades

4 Icomos, Advisory Body Evaluation 445, 1986.

5 O movimento moderno na arquitetura teve sua origem na Europa, no início do século XX, como decorrência das condições impostas pela industrialização. Por um lado, em busca da solução para o problema habitacional dos grandes centros urbanos, saturados pelo afluxo migratório campo-cidade; por outro lado, recorrendo aos novos meios de produção, advindos com essa industrialização, com vistas à melhoria da qualidade de vida da classe trabalhadora, no período

nacionais e, ao mesmo tempo, atrelado ao Estado. Conforme observa Adrián Gorelik, um vínculo que se dá na confluência do Estado e das vanguardas arquitetônicas em busca da construção de uma cultura, uma sociedade e uma economia nacionais. Conforma-se, assim, uma nova tradição, mediante o resgate do passado para a construção do futuro, contrapondo-se à tábua rasa que se faz do passado no contexto europeu.⁶ E, no caso brasileiro, essa centralidade do papel

entre-guerras. Nesse sentido, Anatole Koop, a partir de uma abordagem sócio-política, define o moderno como uma causa, e não um estilo, in *Quando o moderno era um estilo e sim uma causa*, 1990. Contrapõe-se, assim, à banalização do movimento fora do contexto europeu, ao se referir ao termo cunhado por Henry-Russel e Philip Johnson, em 1932, o “Estilo Internacional,” in *The International Style: Architecture Since 1922*, como uma abordagem reducionista, por limitar-se aos seus aspectos formais e técnicos, desconsiderando os fundamentos político e social de sua concepção. Para Kenneth Frampton, in *História crítica da arquitetura moderna*, 1980, trata-se de uma expressão adequada, ao se referir a uma linguagem arquitetônica difundida no mundo desenvolvido à época da Segunda Guerra, e que assumiu um viés estritamente formalista em casos específicos, quando condições climáticas, econômicas ou culturais não permitiam a utilização de uma tecnologia avançada. Como alternativa, e refutando o formalismo dessa abordagem, Sigfried Giedion, in *Espaço, tempo e arquitetura*, 1941, rejeita a definição de um “Estilo Internacional,” que o autor remete a uma arquitetura desenraizada. Sugere o entendimento de um “novo regionalismo,” cuja universalidade referir-se-ia à concepção espacial como elemento comum de uma “arquitetura polifônica.” Desse modo, sugere o desenvolvimento de uma “nova tradição,” a ser constituída a partir da exigência global para a questão da produção em massa e suas implicações no planejamento urbano do mundo contemporâneo. Com o propósito de ampliar as reflexões sobre o tema e difundir o movimento, foram iniciados os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os Ciam, no final da década de 1920. De acordo com avaliação de Frampton, op. cit., os primeiros congressos, compreendendo os Congressos de Frankfurt e de Bruxelas, em 1929 e 1930, respectivamente, foram dominados pelos arquitetos da nova objetividade alemã, lidando com questões relacionadas a padrões mínimos. O período subsequente, entre 1933 e 1944, voltou-se para as discussões acerca dos problemas apresentados pelo planejamento urbano, sob a liderança de Le Corbusier. Conforme Frampton, nos resultados do IV Congresso, onde se discutiu o tema da “Cidade Funcional,” observa-se o abandono das políticas radicais do movimento inicial, ainda que perdurasse o dogma do racionalismo. Como consequência, foram definidas as quatro funções urbanas, determinantes dos princípios modernistas no planejamento urbano, condensados na Carta de Atenas de 1933. Tais princípios foram publicados pela primeira vez por J.L. Sert, em 1942, sob o título *Can our cities survive?*, pela Harvard University Press. Na sequência, em 1943, o texto completo da Carta foi publicado em francês, *La charte d'Athènes*, com introdução de Jean Giradoux. No V Congresso, de 1937, o último do pré-guerra e dedicado ao tema da moradia, observa-se a predisposição para o reconhecimento do impacto das estruturas históricas e da influência da região sobre as cidades. No terceiro período do Ciam, no pós-guerra, Frampton assinala a tentativa de transcendência da abstração da “cidade funcional,” quando se dá início ao exame mais cuidadoso das necessidades emocionais do homem, trazendo à baila temas como a “monumentalidade” e o “coração da cidade,” abordados por J.L. Sert, F. Léger e S. Giedion, no Manifesto de 1943, *Nueve puntos sobre monumentalidad – Necesidad humana*, in S. Giedion, *Arquitectura y comunidade*, pp. 42-45, e por J.L. Sert, *Centri per la vita più umana delle comunità*, in E.N. Rogers, J.L. Sert e J. Tyrwitt (org.), *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, pp. 3-16, em princípios da década de 1950. Ainda conforme Frampton, tais preocupações não abarcaram realisticamente a complexidade das questões urbanas colocadas pelo pós-guerra, levando à reação de uma nova geração inquieta e desiludida. No Congresso de 1956, o último encontro dos Ciam, o Team X se contrapunha aos princípios até então vigentes, ao determinar a importância do vínculo identitário do homem com as cidades, mediante a definição mais precisa entre forma física e as necessidades sócio-psicológicas.

- 6 Conforme relata Yves Bruand, in *Arquitetura contemporânea no Brasil*, 1981, o movimento moderno local, na arquitetura, eclode com o manifesto de Warchavichik, publicado pela primeira vez em italiano, *Futurismo?*, no semanário *Il Piccolo*, em julho de 1925, e republicado em português, em novembro do mesmo ano, no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em associação à construção da primeira casa modernista – a própria residência do arquiteto, na Rua Santa

estatal manifesta-se na importância do encargo público na formação de uma cultura arquitetônica moderna no país.⁷ Desempenho que se aproxima do sistema tradicional de mecenato, ao associar política e representação mediante uma relação estreita entre arquiteto e governante na construção de símbolos políticos. Coligação que se observa nas alianças entre ministro Gustavo Capanema e Lucio Costa na construção do Ministério da Educação, e entre Juscelino Kubistchek e Oscar Niemeyer, no complexo da Pampulha, com ápice na grande síntese do moderno brasileiro, representada por Brasília, quando os dois arquitetos se unem a este último governante para a construção do símbolo maior da nação.⁸

A justificativa para a interiorização da capital brasileira, desde a sua origem, remete

Cruz, Vila Mariana –, a despeito das incipiências técnicas locais. No mesmo período, deu-se a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, quando proferiu conferência na Escola de Belas Artes, e elaborou projeto urbanístico para o Rio. Segundo Bruand, fatos desencadeadores da tentativa de reforma da Escola, por Lucio Costa, em 1930-31, dando início à consolidação dos preceitos do racionalismo, no Brasil, sob uma ótica peculiar: a síntese desse racionalismo com a tradição local. De um lado, certa similaridade com o formalismo do “Estilo Internacional,” de acordo com a interpretação de Frampton, na primeira manifestação modernista local, a residência de Warchavichik, em São Paulo. De outro, o intento de integração da modernidade com a tradição, de acordo com a concepção de “novo regionalismo,” conforme proposição de Giedion, op. cit.. Um intento preconizado por Lucio Costa, in *Documentação Necessária*, op. cit., 1937, ao estabelecer o paralelo entre a tradição luso-brasileira e os preceitos da arquitetura moderna, e com difusão internacional por Philip Goodwin, in *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, publicação associada à mostra sobre arquitetura brasileira, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1943. No primeiro caso, uma posição incitadora das críticas de Max Bill, por ocasião de sua visita ao Brasil, em 1953, ao acusar a produção arquitetônica moderna brasileira de formalista e negligente com as questões sociais, em entrevista à *Revista Manchete*, n. 60, em 13 de junho de 1953, sob o título *Max Bill, o inteligente iconoclasta*, e refutada por Lucio Costa no mesmo periódico, n. 63, em 4 de julho do mesmo ano, sob o título *Oportunidade perdida*, in Lucio Costa, *Sobre arquitetura*, 1962, pp. 252-259. No segundo caso, uma posição convergente com a avaliação de Giedion, *O Brasil e a arquitetura contemporânea*, in Henrique E. Midlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, 1956, ao reconhecer como qualidade distintiva, e louvável, o contato do movimento moderno brasileiro com o passado regional. Uma dissensão que, em certa medida, reflete o antagonismo historicamente proposto entre a tradição política do modernismo alemão e o caráter formalista do movimento na França, sob a égide de Le Corbusier.

7 De acordo com Lauro Cavalcanti, in *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930-1960)*, 2006, a especificidade do movimento moderno brasileiro encontra-se na amplitude de sua atuação. Para o autor, a primazia dos arquitetos modernistas no Brasil – em contraposição aos seus oponentes neocolonialistas e academicistas – deveu-se à atuação em três diferentes domínios. 1: na construção de monumentos estatais. 2: na construção do ideário conformador do patrimônio histórico e artístico nacional 3: na implantação da política habitacional popular no país, mediante projetos para moradias de baixo custo. No primeiro caso, a instauração de um novo estilo com o projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, estabelecendo uma tradição estética no país que culminará com a construção de Brasília. No segundo caso, com a predominância na fundação e gestão do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a imposição do universo simbólico modernista na preservação dos bens culturais, a exemplo do emblemático projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto, e os respectivos pareceres de Lucio Costa. O terceiro caso, o das moradias a baixo custo, revela-se no projeto inaugural de Lucio Costa e Warchavchik dos apartamentos econômicos da Gamboa, em 1933, com o apogeu determinado pelo icônico Conjunto do Pedregulho, de Affonso Reidy, projeto de 1947, no Rio de Janeiro.

8 Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília*, 2005, pp. 15-53.

ao domínio territorial e ao desenvolvimento econômico do país, atendendo ao anseio de integração nacional. Ainda que tenha havido o propósito de se instaurar a capital da pretendida república em São João del-Rei, pelos inconfidentes mineiros, a primeira ação mais efetiva para interiorização da capital se deu por meio de mensagem de José Bonifácio à Assembléia. Foi nos primeiros anos do Império Brasileiro, em 1823, quando sugeriu a sua transferência para Paracatu, que deveria tomar o nome de Petrópole ou Brasília.⁹ Ao longo do século XIX, além de Bonifácio, protagonizaram a campanha mudancista o jornalista Hipólito José da Costa e o Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolpho Varnhagen, que apontavam as vantagens do Planalto Central como a região mais adequada para a localização da nova capital.¹⁰ Em 1891, a primeira Constituição da República determinou a transferência da capital para o interior do país, quando se criou a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, chefiada por Luiz Cruls, Diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro; o propósito era definir um sítio que apresentasse as melhores condições naturais. Demarcou-se, assim, a área conhecida como Quadrilátero Cruls, com fundamento nos parâmetros de centralidade, topografia, geologia, fontes energéticas, abundância de água e clima.¹¹ A segunda Constituição da República, de 1934, propôs novos estudos de localidades adequadas para a transferência da capital e o assunto foi retomado pela Constituição de 1946, ao determinar a formação de mais uma comissão para tais estudos. Formou-se, então, a Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital, conhecida como Missão Polli Coelho, que aproveitou o Quadrilátero definido pela Missão Cruls, ampliado na direção norte, segundo relatório apresentado ao presidente Eurico Gaspar Dutra, em 1948.¹² Em 1953, o presidente Vargas determinou estudos definitivos, mediante a criação da Comissão de Localização da Nova Capital. Procedeu-se o levantamento aerofotogramétrico e fotointerpretação, resultando no Relatório Belcher.¹³ Em 1955, no governo do presidente Café Filho, foi escolhido o “sítio castanho,” dentre as cinco opções

9 Ainda que se atribua ao Marquês de Pombal a primeira ideia de interiorização do centro de governo no Brasil, Ernesto Silva destaca a intenção dos inconfidentes de transferência da capital da pretendida república, do Rio de Janeiro para São João del-Rei, a partir de depoimentos colhidos nos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. Uma ideia que, segundo o autor, permanece latente nos primeiros anos do século XIX, com a vinda da Corte, em 1808, até a independência do país, perdurando ao longo do Império, in *História de Brasília*, 1975, pp. 19-36.

10 A campanha de Hipólito da Costa, por meio do *Correio Brasiliense*, encontra-se descrita por Francisco A. Varnhagen, in *História Geral do Brasil*, v. 5, pp. 228-230. Apud Ernesto Silva, in *História de Brasília*, op. cit, p. 32, Varnhagen publicou, por conta própria, trabalho escrito em Viena, 1877, sob o título *A Questão da Capital: Marítima ou Interior?*, em que argumenta sobre as vantagens de se transferir a capital para a região central do país.

11 Luiz Cruls, *Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central*, 1894.

12 Gal. Djalma Polli Coelho, *A localização da nova capital da República*, 1948.

13 Donald Belcher, *O relatório sobre a nova capital da República*, 1954.

apresentadas por Belcher, segundo os critérios de clima e salubridade; facilidade de abastecimento de água e energia elétrica; topografia adequada; existência de materiais de construção; facilidade de acesso a vias de transporte aéreo e terrestre; solo favorável à edificação; proximidade de terras cultiváveis; beleza natural; facilidade de desapropriação.¹⁴

Fig. 02. Juscelino Kubitschek em sua primeira visita ao sítio escolhido para a construção de Brasília, em 1956.

Fonte: Lina Kim e Michael Wesely, *Arquivo Brasília*, 2010.

Ainda que a escolha definitiva e a delimitação do sítio da nova capital tenham ocorrido durante o governo de Café Filho, em 1955, a decisão da transferência foi tomada no ano seguinte, pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Para tanto, necessitava-se de um plano urbanístico, para o qual Affonso Reidy e Burle Marx esboçaram um programa e sugeriram a contratação de Le Corbusier para a coordenação dos trabalhos, provocando a reação dos arquitetos brasileiros. Decidiu-se, então, pela abertura de um concurso nacional com a participação do Instituto de Arquitetos do Brasil, IAB, sob a coordenação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, Novacap. Oscar Niemeyer, nomeado diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, ficou encarregado de projetar os edifícios mais representativos.¹⁵ O edital para o concurso, publicado em 30 de setembro de 1956, exigia um traçado básico da cidade, em escala 1:25.000, e um memorial justificativo, sem maiores informações acerca da população e da estrutura administrativa a serem

14 Sobre a escolha definitiva do sítio onde se implantaria a nova capital, ver relato de Ernesto Silva, um dos membros da Comissão de Localização da Nova Capital, in *História de Brasília*, op. cit., pp. 87-91.

15 Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, op. cit., pp. 354-356.

contempladas, disponibilizando o Relatório Belcher para consulta dos inscritos e facilidades para visita ao sítio escolhido para a futura capital.¹⁶ Frente às dúvidas suscitadas e considerando a exiguidade do prazo para a entrega dos trabalhos, 120 dias após publicação do edital, o IAB solicita informações complementares à Novacap. Em resposta, Niemeyer encaminha correspondência com esclarecimentos, dentre outros, sobre ventos dominantes; conexão rodoferroviária; localização do lago e implantação do hotel (Brasília Palace Hotel), do Palácio Residencial e do aeroporto; estrutura administrativa do governo federal, com a transferência de apenas 30% do funcionalismo público; a previsão de desenvolvimento limitado da indústria e da agricultura, dado o caráter político-administrativo previsto para a cidade; e densidade populacional de 500.000 habitantes. Além disso, o prazo de entrega dos trabalhos foi adiado para 120 dias após o encerramento das inscrições.¹⁷

Em 12 de março de 1957, dia seguinte ao encerramento das inscrições, instalou-se a Comissão Julgadora, presidida por Israel Pinheiro e composta por três arquitetos urbanistas estrangeiros, o inglês William Holford, o francês André Sive e o americano Stamo Papadaki; pelo Diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap, Oscar Niemeyer; por um representante do IAB, o arquiteto Paulo Antunes Ribeiro; e por um representante do Clube de Engenharia, o engenheiro Luiz Hildebrando Horta Barbosa. Por iniciativa de William Holford, dentre os vinte e seis trabalhos apresentados, foram pré-selecionadas dez propostas para exame. Para a classificação final, essas propostas foram avaliadas sob duas perspectivas. 1: do plano funcional, compreendendo a adequação à topografia; a relação entre a extensão da cidade e a densidade habitacional (escala humana); o grau de integração dos elementos componentes entre si, a conexão entre cidade e entorno (plano regional). 2: da síntese arquitetural, compreendendo a composição geral e a expressão específica de cidade-sede do Governo. Dentre os dez selecionados, foram classificados sete trabalhos, conferindo o primeiro prêmio para o Projeto nº 22, de Lucio Costa, considerado aquele “que melhor integra os elementos monumentais na vida cotidiana da cidade, como Capital Federal, apresentando uma composição coerente, racional, de essência urbana – uma obra de arte –,” conforme parecer do Relatório do Júri, constante na segunda ata da Comissão Julgadora, em 16 de março de 1957.¹⁸

16 Edital para o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, in *Revista Módulo*, 1957, p. 9.

17 Correspondência entre IAB e Novacap, *ibidem*, pp. 11-12.

18 Atas da Comissão Julgadora, *ibidem*, pp. 17-21. Os demais projetos classificados foram: segundo colocado, Projeto nº 2, de Boruch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Gonçalves (equipe); terceira e quarta colocações com prêmios somados para os Projetos nº 17, de Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto Carvalho Franco (equipe), e Projeto nº 8, de M.M.M. Roberto (equipe); e quinta colocação para os Projetos nº 1, de Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas,

Fig. 03. Em sentido anti-horário, Lucio Costa, Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro.

Fonte: Lina Kim e Michael Wesely, *Arquivo Brasília*, 2010.

Ainda que o Projeto nº 22, de Lucio Costa, tenha sido considerado uma “obra de arte,” a sua escolha não foi ponto pacífico. Desde o início dos trabalhos da Comissão Julgadora, o arquiteto representante do IAB, Paulo Antunes, ressentiu-se com o prazo dado para o exame e a classificação dos projetos. Contrapôs-se à urgência de definição do resultado do concurso requerida por Israel Pinheiro, conforme relata em seu voto em separado. Sugerindo a formação de conchavo entre Niemeyer e os três arquitetos estrangeiros, demonstrou-se surpreendido, ao acusá-los de definir a escolha e a classificação dos cinco projetos finais, ou seja, o resultado do concurso, sem consultar os demais membros da comissão. Manifestou-se incapaz de opinar, por ter tido tempo hábil apenas para o exame dos projetos, e não para julgá-los e classificá-los. Propôs a formação de uma comissão para o planejamento da nova capital, conformada pelos autores dos projetos pré-selecionados e mais um concorrente, a quem julgou ser merecedor de participação.¹⁹ Tendo em vista o dissenso e a credibilidade do concurso, Israel Pinheiro formulou perguntas específicas sobre a decisão do jurado a William Holford, que teve papel preponderante na Comissão. Em resposta, o arquiteto inglês esclareceu tratar-se de “um concurso de ideias e não de detalhes,” referindo-se ao prazo de conclusão dos trabalhos da Comissão. Quanto à escolha do Projeto nº 22, de Lucio Costa, afirmou ter sido “a melhor ideia para uma capital unificada e a contribuição mais interessante e mais significativa já feita neste século para a moderna teoria de urbanismo” e, como características excepcionais, dentre outras, destacou a facilidade de apreensão de

Mário Wagner Vieira e Paulo de Camargo e Almeida (equipe), nº 24, de Henrique E. Midlin e Giancarlo Palanti, e nº 26, de Milton C. Ghiraldini – Construtécnica S.A. – (equipe).

19 Fac-símile dos originais do voto em separado de Paulo Antunes Ribeiro, incluindo o seu pedido de desligamento da Comissão, in Lourenço Fernando Tamanini, *Brasília: memória da construção*, 1994, v. 2, pp. 158-164.

seu conjunto “majestoso,” a disciplina urbana geral, o intimismo das superquadras e a autossuficiência das unidades urbanas destinadas à habitação, a fluidez e precisão da setorização. Com relação à proposição de se constituir uma equipe conformada pelos autores dos dez projetos pré-selecionados, esclareceu não conceber a lógica em se fazer um concurso e negligenciar a decisão, abstendo-se de se eleger o melhor.²⁰

O PLANO DE LUCIO COSTA

Fig. 04. Plano Piloto de Brasília apresentado por Lucio Costa, vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil.
Fonte: Francisco Leitão, *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*, 2009.

20 Fac-símile dos originais das respostas de William Holford às sete perguntas do presidente da Comissão, in Lourenço Fernando Tamanini, *Brasília: memória da construção*, op. cit., v. 2, pp.167-178. Sobre a questão do prazo do julgamento, e referindo-se ao nível de detalhamento dos projetos, em que Holford afirma tratar-se de “um concurso de ideias e não de detalhes,” é interessante considerar as observações de Milton Braga sobre a melhor forma de apresentação de grande parte das definições do planejamento urbano, “mais apropriada na escrita do que na representação gráfica, ao se constituírem como diretrizes ordenadoras de processos cujas imagens não podem ter contornos totalmente definidos.” Conforme o autor, “cabe exaltar a inteligência de Lucio Costa, cuja estratégia de apresentação se revelou, ao final, nada displicente,” in *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*, 2010, p. 197. Sobre a autonomia da Comissão Julgadora, a preponderância de William Holford e as acusações de Paulo Antunes, além de sua proposição “ilógica” de se constituir equipe com os autores dos projetos pré-selecionados, vale mencionar o comentário de Tamanini acerca dos depoimentos de Stamo Papadaki à imprensa, ao declarar, em entrevista à revista *Manchete*, n.º 254, de 13 de novembro de 1956: “Desconheço as condições gerais do Brasil, mas pela minha experiência lá fora posso garantir que [para o planejamento da nova capital] o concurso é o pior dos meios. Nada dá melhor resultado que a escolha de um grupo homogêneo, para trabalhar em conjunto.” Tamanini refere-se, ainda, a outra declaração de Papadaki, acerca do planejamento urbano contemporâneo, que não aceitaria mais a setorização de cidades por atividades especializadas, o que criaria zonas mortas em determinados horários e dias. Reforçando a preponderância de Holford na definição do melhor projeto, o autor cita, ainda, depoimento de Lucio Costa em entrevista à *Folha de São Paulo*: “A minha sorte é que na Comissão Julgadora tinha três estrangeiros. Um deles, um arquiteto inglês chamado William Holford, me pareceu a cabeça mais lúcida dos três estrangeiros. A impressão que me ficou é que a opinião dele pesou muito,” in *Brasília: memória da construção*, op. cit., v. 1, nota de rodapé, pp. 148-149.

No plano de Lucio Costa,²¹ a monumentalidade é o princípio definidor do caráter de Brasília; partido fundamentado no cruzamento de dois eixos, arqueando um deles para adaptação ao terreno e inserindo o arcabouço em um triângulo equilátero, determinou a posse do local de acordo com a tradição colonial. Organizou e articulou a cidade em torno do eixo monumental do sistema, onde foram dispostos os setores administrativos. Ao longo dos braços da cruz, no eixo arqueado, foram distribuídos os setores residenciais. No cruzamento dos dois eixos, os setores com as atividades próprias de um centro urbano. Aplicando a técnica rodoviária, eliminou os cruzamentos, criou uma trama autônoma para pedestres e um sistema secundário para a circulação de caminhões.

Fig. 05. Croquis do desenvolvimento do partido da cidade.
Fonte: Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto*, 1991.

Ao longo do eixo monumental, foram dispostos os centros cívicos, destacando-se o conjunto de edifícios dos poderes fundamentais, implantados em um terraço triangular: a Praça dos Três Poderes, com as casas do Governo e do Supremo Tribunal localizadas na base do triângulo e, no seu vértice, o Congresso, voltado para um segundo terraço, em nível mais alto. Nesse segundo terraço, uma esplanada, onde foram distribuídos os ministérios e autarquias “– o Mall dos ingleses –, extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles.” As edificações laminares foram

21 Conforme descrito pelo arquiteto no *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., pp. 33-48.

dispostas em fileiras, terminando com o Ministério da Educação, contíguo à Cidade Universitária, onde foi destinada área para o Hospital das Clínicas. O Ministério da Justiça e o das Relações Exteriores, contíguos ao Congresso e destacados. A Catedral e os ministérios militares, em praças autônomas.

Fig. 06. Croquis do Eixo Monumental e Praça dos Três Poderes.
Fonte: Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto*, 1991.

No cruzamento dos eixos, uma plataforma, onde se localizou o centro de diversões e, na sua parte central, uma construção baixa destinada ao saguão da rodoviária, ligado por escadas rolantes à área de embarque, no nível inferior. Referindo-se a essa plataforma como uma mistura de Picadilly Circus, Times Square e Champs Elysées, foi concebida pelo arquiteto como o centro onde pulsaria a vida urbana. De um lado, na face voltada para a esplanada, uma “eventual casa de chá” e a “Ópera,” articulando o nível superior da plataforma com os setores culturais sul e norte, respectivamente. Nas laterais, a norte e a sul, e a leste e a oeste, formando um grande quadrado, os setores bancário-comercial e hoteleiro.

Fig. 07. Croquis do centro de diversões.
Fonte: Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto*, 1991.

Ainda no eixo monumental, no seguimento a oeste da plataforma, a torre rádio-emissora, de embasamento triangular e monumental; o setor esportivo, com o estádio e o Jardim Botânico, de um lado, e o hipódromo e o Jardim Zoológico, de outro, “como que os pulmões da cidade;” a praça Municipal, onde foram localizadas a Prefeitura, a Polícia Central e a Assistência Pública; as garagens da viação; os

quartéis; o setor de armazenamento e indústrias, com setor residencial próprio; e a estação ferroviária, ao final, articulada com a rodovia destinada a caminhões.

“Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo monumental, vê-se que a fluência e unidade do traçado, desde a praça do Govêrno até à praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto.”²²

Ao longo e nas laterais do eixo arqueado, o eixo rodoviário, foram dispostas quadras em “ordem dupla ou singela,” conformando os setores residenciais. Essas quadras, as “super-quadras,” delimitadas por um cinturão arborizado e com o seu conteúdo preservado, obedecem dois princípios gerais. 1: o gabarito dos edifícios, em torno de seis pavimentos sobre pilotis. 2: a separação entre os trânsitos de veículos e de pedestres, especialmente no que diz respeito ao acesso à escola primária e outros equipamentos aí presentes. Nos fundos, a oeste, a via de serviços, com o lado oposto destinado a garagens, oficinas, depósitos de comércio, floricultura, horta e pomar. Ortogonais a essa via de serviço e ao eixo rodoviário-residencial, faixas de acesso alternadas, onde se assentou o “varejo de bairro,” com vitrinas e passeio coberto voltados para o cinturão arborizado, e estacionamento do lado oposto. Na confluência de quatro “super-quadras,” a igreja e, nos fundos, a escola secundária. O cinema, por sua vez, foi previsto em área que margeia a faixa de serviço, do lado do eixo rodoviário, acessível à vizinhança e ao público procedente de outros bairros. Em posição correlata, o “clubes para a juventude.”

Fig. 08. Setor residencial e área de vizinhança.
Fonte: Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto*, 1991

Preocupado com a gradação social na ocupação das quadras residenciais, Lucio Costa sugeriu atribuir maior valor àquelas de “ordem singela,” contíguas ao setor de embaixadas, que deveriam contar com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões em apenas um dos lados. Naquelas de “ordem dupla,” a sequência contígua ao eixo rodoviário conteria as quadras de maior valor, podendo essa valorização variar conforme o tamanho das unidades e o padrão

²² Ibidem, p. 42.

construtivo. Considerada tal variedade, o agrupamento de quadras, conformando a unidade de vizinhança, propiciaria certo grau de coexistência social. Previu, ainda, setores destinados a “casas individuais.” Setores isolados, “cercados de arvoredo e campo,” distribuídos a leste dos setores de embaixada. Evitou a ocupação da “orla da lagoa” com bairros residenciais, onde somente clubes, restaurantes, locais de recreação, como balneários e clubes de pesca, poderiam chegar até a sua margem. A orla deveria ser tratada de modo naturalista, destinada para “passeios e amenidades bucólicas” da população.

“Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui [...] a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitue o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que se poderá ser construída por partes, – primeiro nas faixas centrais com um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins.”²³

A despeito de pertencer a um momento de inflexão do ideário urbanístico moderno,²⁴ o projeto de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília se mostrou atualizado com as questões em discussão nos Ciam, à época de sua concepção, em meados da década de 1950. Comparado aos demais projetos, conforme atesta Bruand, além de sua clareza, distinguia-se pela ênfase dada à monumentalidade, definindo um caráter único para a cidade.²⁵ Uma monumentalidade que, apesar de suplantando os princípios racionalistas definidos no primeiro pós-guerra, já havia sido tema de Le Corbusier para a sede da Sociedade das Nações de Genebra (1927-1928).²⁶ Segundo J. Ockman,²⁷ um caráter negado na produção arquitetônica em razão de uma

23 Ibidem, p. 48.

24 Aline Moraes Costa Braga, in *(Im)possíveis Brasília*, 2011, p. 16, chama a atenção para o fato da maioria dos projetos apresentados serem de inspiração modernista, fundamentados nos preceitos funcionalistas da Carta de Atenas de 1933, enquanto tais preceitos estavam em revisão na Europa e nas discussões promovidas pelos CIAM.

25 Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, op. cit., pp. 356-358.

26 Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, op. cit., pp. xvii-xxviii.

27 Joan Ockman, *Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad*, in Xavier Costa e

ideologia política subjacente nos primórdios do movimento moderno, balizada na crença de se construir uma sociedade igualitária com a contribuição da arquitetura. Uma negação que levou L. Mumford²⁸ a declarar a morte do monumento, uma ideia posteriormente revista por Giedion, Sert e Léger, no Manifesto de 1943,²⁹ quando a questão da monumentalidade foi tratada nos Ciam do segundo pós-guerra, e os autores definiram-na como uma necessidade humana.³⁰

Contudo, não era somente a recuperação do caráter monumental da arquitetura, como símbolo identificador das comunidades, que se encontrava em discussão à época, mas também a humanização das cidades. Sert abordou o tema ao se deparar com o crescimento indiferenciado e amorfo das periferias das grandes cidades, na forma de infindáveis bairros suburbanos, considerados responsáveis pela desintegração da vida cívica, comunitária. Como alternativa, propôs que as cidades fossem concebidas, ou planejadas, segundo escalas, em ordem crescente. Assim, a unidade de vizinhança se organizaria em torno da vida familiar; o distrito disporia de serviços sociais completos; e a cidade seria provida com equipamentos de maior abrangência, incluindo um centro cívico e cultural, que se expandiria para a escala regional.³¹ Ao tratar especificamente do centro cívico, Sert o definiu como o “coração da cidade,” elemento catalisador em torno do qual as cidades deveriam ser organizadas, um local da convivência característica da *polis*, um local para os monumentos, onde se daria a conjunção da arquitetura com as artes plásticas, a agora, o foro, a praça da catedral.³²

Portanto, de um lado, observa-se a filiação do projeto de Lucio Costa aos princípios funcionalistas preconizados na Carta de Atenas de 1933: a setorização; a hierarquização viária; a liberação do solo para as áreas verdes, com os pilotis; e a importância do traçado regulador, segundo os ensinamentos de Le Corbusier e seus estudos para a Cidade Contemporânea e a Cidade Radiosa³³. Por outro lado, a

Harray Guido (org.), *Sert: architecte a Nova York*, 1997, pp. 23-45.

28 Lewis Mumford, *A cultura das cidades*, 1938.

29 J.L. Sert, F. Léger e S. Giedion, *Nueve puntos sobre monumentalidad – Necesidad humana*, op. cit.,

30 A influência das ideias Giedion, Sert e Léger sobre monumentalidade, no plano de Lucio Costa, foi abordada por Lauro Cavalcanti, in *Moderno e brasileiro*, op. cit., p. 209.

31 J.L. Sert, *The Human Scale in City Planning*, in Paul Zucker, *New Architecture and City Planning*, 1944, pp. 392-412.

32 J.L. Sert, *Centri per la vita più umana delle comunità*, op. cit., pp. 3-16.

33 Em Brasília, a influência dos modelos propostos por Le Corbusier para a Cidade Contemporânea de 1922, in *Urbanismo*, p. 155-233, e para a Cidade Radiosa, de 1935, in *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* –, além da setorização funcional, liberação do solo para áreas verdes, hierarquia viária e a separação dos tráfegos de pedestre e o automotivo – destacam-se a organização axial por vias expressas, a localização das funções tipicamente centrais da cidade, no cruzamento dos eixos determinantes do partido regulador do desenho urbano, a homogeneidade da área residencial, de mesma altura, em contraste com o setor central, mais verticalizado. Antonio Carpintero, in *Brasília: prática e*

sua atualidade em relação às proposições de Giedion, Sert e Léger, manifestando-se na ênfase conferida à monumentalidade, como um dado simbólico e identitário, bem como a organização em torno de um centro cívico e a sua concepção por escalas gradativas de planejamento, da mais local, familiar, expandindo-se para uma escala de cunho mais regional, abrangendo todo o tecido urbano. Escalas, contudo, que não se confundem com aquelas específicas do Plano de Lucio Costa para Brasília. Neste caso, de acordo com M. Gorovitz,³⁴ escalas como categorias estéticas, qualificadoras da atividade arquitetural como modo de expressão de particularidades. Ou seja, elementos compositivos da cidade, que vinculam o arranjo espacial às funções primordiais nos seus respectivos setores, determinando para cada um deles configurações peculiares. São as escalas monumental, residencial, gregária e bucólica.

AS ESCALAS URBANAS DE BRASÍLIA

Ao partir do cruzamento de dois eixos, utilizando-se do recurso clássico dos assentamentos romanos e com remissão ao sinal da cruz, Lucio Costa apresentou a escala primordial de Brasília, a escala monumental, como distintivo da cidade. Uma dimensão simbólica prenunciada no Relatório do Plano Piloto, onde o autor destacou o seu tratamento dado à cidade, “não apenas como uma *urbs*, mas como *civitas*, com os atributos inerentes a uma capital.”³⁵ Segundo explicação posterior do próprio Costa, “o monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si.”³⁶ Um traço que lhe confere, na definição sintética de Frederico de Holanda, o caráter de “espaço de

teoria urbanística no Brasil, 1998, pp. 3-4; 125-137, contrapõe-se à ideia de que o projeto de Brasília tem o funcionalismo como fundamento teórico único, segundo compreensão de Rebeca Scherer, in *O urbanismo racionalista e o projeto do Plano Piloto de Brasília*, 1978. Assim, destaca a influência do esquema cidade-linear de Arturo Soria y Mata no plano de Lucio Costa. Para o autor, a sua estrutura são duas cidades lineares que se cruzam, “a base conceitual sobre a qual se assenta toda a estrutura física de Brasília e sobre a qual se apõem os demais esquemas teóricos.” Destaca, ainda, que tal esquema está ambigualmente conjugado aos pressupostas de cidade-jardim, de acordo com as proposições de Ebenezer Howard, mediante o limite indefinido entre a cidade e o campo e a ideia da unidade de vizinhança, derivada de tal modelo urbano e posteriormente desenvolvida por Clarence Stein, na década de 1920. Conforme Carpintero, a ambiguidade da combinação desses esquemas teóricos encontra-se no limite das extensões dos eixos, pois, “se a cidade linear é uma forma essencialmente aberta, a cidade jardim propõe-se a ser repetida quando a ocupação da anterior estiver completa.” Ou seja, esta última pressupõe uma forma fechada, correspondente à previsão de Lucio Costa para Brasília, ao tempo que adota uma ocupação linear ao longo dos eixos.

34 Matheus Gorovitz, *Brasília, uma questão de escala*, 1985, pp. 59-61.

35 Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., p. 34.

36 Idem, *Eixo Monumental*, in Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, 1995, p. 304.

exceção.”³⁷ Uma monumentalidade realçada, no conjunto, pelo sítio escolhido para a nova capital, uma espécie de “promontório,” de acordo com Antonio Carpintero. Conforme o autor, Lucio Costa reforçou tal caráter na implantação da cidade, com o eixo arqueado abraçando o cume desse “promontório,” destacado pela Torre de TV, de um lado, e a Praça dos Três Poderes, do outro, dominada pelo edifício do Congresso Nacional.³⁸

Fig. 09. Eixo Monumental visto a partir da Praça dos Três Poderes.
Arquivo Público do Distrito Federal

Retratada como “escala coletiva ou monumental,” configura-se na parte cívica e administrativa da cidade, no denominado “Eixo Monumental,” constituído por diferentes níveis, ou patamares, escalonados. 1: o terreno agreste. 2: o terrapleno triangular, a Praça dos Três Poderes, onde se assentam os palácios governamentais, representativos dos três poderes fundamentais da república. 3: a Esplanada dos Ministérios e os Setores Culturais. 4: a plataforma no cruzamento em três níveis, onde se previu a construção do centro urbano. 5: “o terreiro da torre de TV.”³⁹ Assim Lucio Costa definiu a escala monumental, atribuindo a sua inspiração a uma certa publicação de um fotógrafo alemão sobre a arquitetura chinesa, que lhe apresentou

37 Frederico de Holanda, *O espaço de exceção*, 2002.

38 Antonio Carpintero, chama a atenção para o caráter monumental do sítio, ao compará-lo a um “promontório,” de declive suave em direção ao lago, in *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil*, op. cit., pp. 54-60; 119-124.

39 Lucio Costa, *O urbanista defende a sua cidade*, 1967, in Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 303.

os terraplenos, e a sua filiação francesa, ao se basear nos eixos e perspectivas de tradição “clássico-barroca,” além dos gramados ingleses.⁴⁰

Plasticamente, o “Eixo Monumental” foi caracterizado pelo encadeamento de elementos arquitetônicos notáveis, implantados em um espaço grandiloquente, determinado por dois pontos focais, a Praça dos Três Poderes e a Torre de TV. A primeira, definida pelos palácios do Executivo e do Judiciário, inseridos na “base” do triângulo equilátero, dada a posição finalizadora em relação ao eixo; a partir daí, somente o terreno agreste. O Congresso Nacional, por sua vez, na “ponta” do triângulo; uma edificação destacada pela altura, indicando a continuidade do eixo, ressaltada pela sequência ritmada das fileiras laminares dos edifícios ministeriais. Do outro lado, a plataforma no cruzamento dos eixos, em nível superior aos demais, e a Torre de TV, como um desfecho, um ponto final na composição monumental do eixo. Mais adiante, contrapondo-se à administração federal, a praça da Municipalidade, com acesso por entre os “pulmões” da cidade. Duas grandes áreas verdes, onde foram dispostos, de um lado, o estádio e o Jardim Botânico, do outro, o hipódromo, contíguo ao Jardim Zoológico. Além da praça da Municipalidade, os quartéis, arrematando o eixo com uma “faixa transversal,” com área destinada ao armazenamento e pequenas indústrias e, finalmente, a estação ferroviária, articulada à rodovia.

A “escala residencial ou cotidiana,” desenvolveu-se ao longo do “Eixo Rodoviário-Residencial,” a grande via expressa arqueada, cruzando o “Eixo Monumental.” Escala correlata às “áreas de vizinhança,” conformadas por quatro superquadras, com acesso comum pelo “Eixo Rodoviário,” e dotadas de complementos próprios à esfera local: as escolas, o comércio, o clube, a igreja. De acordo com Lucio Costa, entrosadas umas com as outras, tais “áreas de vizinhança” deteriam o elemento mais importante do Plano Piloto do ponto de vista social: a convivência solidária de diversas categorias econômicas, vivendo e compartilhando a mesma localidade. Por meio do sistema adotado, o autor pretendeu evitar a segregação social, ofertando o acesso às facilidades urbanas de forma igualitária

40 Idem, *Eixo Monumental*, op.cit., p. 304. Sobre a dimensão monumental de Brasília, Sylvia Ficher e Pedro P. Palazzo chamam a atenção para os recursos compositivos clássicos utilizados para tanto: “eixos reguladores, organização geométrica, simetria, isolamento das partes, disposição regrada de volumes e marcação de pontos focais com edifícios imponentes e obras de arte, tudo isso organizado segundo uma relação de cheios e vazios que se diferencia do tecido trivial do restante da cidade.” Nesse sentido, referem-se aos exemplos da Piazza del Popolo em Roma, século XVI; do plano de Versalhes, de 1671; do projeto para reconstrução de Londres, 1666; de Karlsruhe, 1715; do caso brasileiro do projeto de Aarão Reis para Belo Horizonte, 1895; sob influência do *City Beautiful Movement*, cujo exemplo mais evidente se observa no plano para Chicago, elaborado por Burnham e Bennett, em 1907-09; do plano de Griffin para Canberra, 1912; do projeto de Otto Wagner para 21º distrito de Viena, 1910-11; do projeto de Eliel Saarinen para Helsinque, 1918; e, por fim, os exemplos de monumentalidade modernista na *ville contemporaine* de Le Corbusier, 1922, e no estudo de Lucio Costa para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, 1937, in *Os paradigmas urbanísticos de Brasília*, in *Cadernos PPG-AU*, 2005, pp. 50-52.

aos diversos estratos sociais, em conformidade com o ideário modernista. Ao justificar a via expressa, de alta velocidade, cortando a zona residencial, explicava: as rodovias, normalmente cercadas nas entradas das cidades, em Brasília conduziam diretamente ao seu centro, sendo o veículo “domesticado” nas “super-quadras,” em função da “modalidade restritiva de acesso.”⁴¹

Fig. 10. Unidade de Vizinhança.
Fonte: Lina Kim e Michael Wesely, *Arquivo Brasília*, 2010.

O caráter intimista das “super-quadras” foi conferido pela cercadura do cinturão verde e o acesso único, com o solo liberado pelos pilotis e ajardinado, conformando o menor elemento da “área de vizinhança,” à maneira de um parque, dotado de jardim de infância e escola primária, e servido pelo comércio local, cujas lojas se voltariam para o interior dessas quadras. Nas palavras do seu autor, com uma conotação de “pátio interno urbano,” cujo gabarito de seis pavimentos confere à área residencial uma “escala humana mais próxima da nossa vida doméstica.”⁴² Da união de quatro dessas “super-quadras,” determinada pelo acesso comum a partir da via expressa, que resultaria a “área de vizinhança,” conformando uma espécie de “bairro,” determinado pelos equipamentos comunitários. Nas áreas associadas

⁴¹ Lucio Costa, *O urbanista defende a sua cidade*, op. cit., p. 302.

⁴² Idem, *Brasília revisitada*, Anexo I do Decreto n. 10.829, de 14 de outubro de 1987, pp. 9 e 12. Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima atribuíram a origem da ideia das “super-quadras” ao conjunto residencial do Parque Guinle, da década de 1940, in *Brasília 57-85*, 1985, p. 109. Cabe mencionar que o próprio Lucio Costa estabeleceu essa origem, ao afirmar ter sido o Parque Guinle “o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis e o prenúncio das superquadras de Brasília,” in *Parque Guinle – Anos 40*, in Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 205.

aos acessos alternados, entre as quadras, localizaram-se os equipamentos de maior abrangência, como as escolas secundárias e as igrejas, e o clube da juventude, com o cinema na área contígua a essa via expressa, de modo a servir outras regiões da cidade. Assim, as “entrequadras” cumpririam a função de articular as “áreas de vizinhança” em si e com as demais, imprimindo o sentido de totalidade do setor residencial.⁴³

Fig. 11. Plataforma Rodoviária.
Arquivo Público do Distrito Federal

A “escala gregária ou concentrada,” o coração pulsante da vida urbana, desenvolveu-se no cruzamento dos eixos estruturantes de Brasília, onde se previu a “congestão deliberada,” em contraposição aos espaços “desafogados e serenos das superquadras residenciais.”⁴⁴ De acordo com Lucio Costa, uma das especificidades desse setor seria a convergência das rodovias, diretamente ligadas

⁴³ Ao confrontar a concepção das “áreas de vizinhança” de Brasília com as origens da ideia de “unidade vizinhança,” inicialmente proposta por Clarence Perry, na década de 1920, Matheus Gorovitz destacou a interação das partes por conexões estruturantes no projeto de Lucio Costa, in Marcílio Mendes Ferreira e Matheus Gorovitz, *A invenção da superquadra*, 2009, pp. 14-39. Sobre a mesma questão, Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima, observaram que “a função da entrequadra é vital para estruturar o tecido urbano dos setores residenciais, pois de seu uso adequado depende o encadeamento das sucessivas unidades de vizinhança, entrelaçando os conjuntos de quatro superquadras ao longo de todo o Eixo Rodoviário,” in *Brasília 57-85*, op. cit., p. 112. Lucio Costa, ao avaliar o setor residencial composto por “super-quadras” e equipamentos associados, declarou que “as ‘áreas de vizinhanças’ justapostas não são estanques, – se permeiam,” *Eixo Rodoviário-Residencial*, in Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 308.

⁴⁴ Lucio Costa, *O urbanista defende a sua cidade*, op. cit., p. 302.

ao centro da cidade, onde foi situada a rodoviária, sob uma grande plataforma.⁴⁵ Assim, o visitante, ao chegar em Brasília, desembarcaria no “coração da cidade,” onde se desenvolveriam as funções típicas dos centros urbanos. Na face superior e nas margens dessa plataforma, de um lado, o setor de diversões, constituído de cinemas, teatros, restaurantes e afins; do outro lado, articulando-se com o setor cultural no nível da Esplanada dos Ministérios, a “ópera” e a “eventual casa de chá,” complementando as funções típicas do lazer urbano. No entorno imediato, o centro de negócios. Configurando um grande “quartirão,” distribuíram-se os hotéis, os centros comerciais e bancários. Os primeiros, compondo o Setor Hoteleiro, localizados nas adjacências do centro de negócios e limitados pelos “pulmões” da cidade, entre a movimentação e a tranquilidade requeridas por hotéis. Bancos, comércio e escritórios, por sua vez, intensificando o movimento requerido para a vitalidade das zonas centrais das cidades. A área, destacada no tecido urbano por sua centralidade, distinguia-se, ainda, pelo adensamento de sua ocupação mediante a verticalização, em contraposição ao gabarito baixo e uniforme do setor residencial, onde a cidade se esparramou.

No Relatório do Plano Piloto, as escalas monumental, residencial e gregária encontram-se claramente referenciadas, enquanto a ideia da escala bucólica mantém-se subjacente à concepção da cidade. São as áreas verdes propiciadas pelo solo livre, permeando todo o tecido urbano, que associadas ao sistema viário, exercem o papel de elemento unificador dos diversos setores e conferindo o caráter bucólico a Brasília. Embora Lucio Costa tenha se referido à escala bucólica anteriormente, a consolidação de sua existência adveio por ocasião da apresentação de suas *Considerações acerca do Plano Piloto no I Seminário de Estudos de Problemas Urbanos de Brasília*, promovido pelo Senado Federal, em 1974. Ao comentar o discurso proferido pelo senador Cattete Pinheiro, Costa ressalta a importância da quarta escala, aludindo jocosamente à situação dos Três Mosqueteiros, que de fato são quatro. Refere-se especialmente à orla do Lago Paranoá, originalmente prevista livre de construções, podendo ser ocupada “com clubes com áreas de recreio, com áreas para devaneio, etc.”⁴⁶ Contudo, em 1961, Costa já antecipava, em artigo sobre a construção da cidade, “poderemos ainda acrescentar mais uma quarta escala, a escala bucólica, das áreas agrestes destinadas a fins-de-semana lacustres ou campestres.”⁴⁷ Em 1987, ao determinar as características fundamentais do Plano

45 Lucio Costa, *Considerações em torno do Plano Piloto de Brasília*, in *Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília*, 1974, p. 24.

46 Ibidem, p. 25.

47 Lucio Costa, *Sobre a construção de Brasília*, em depoimento prestado ao jornalista Cláudio Ceccon do “Jornal do Brasil,” publicado na seção de arquitetura, em 8/11/1961, in *Sobre*

Piloto, amplia a noção, ao declarar que “as extensas áreas livres, a serem densamente arborizadas ou guardando a cobertura vegetal nativa, diretamente contígua a áreas edificadas, marcam a presença da escala bucólica.” Ainda conforme seu parecer, “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.”⁴⁸ Desse modo, retomando o exame do Relatório do Plano Piloto, pode-se, genericamente, associar a ideia da escala bucólica ao caráter de cidade-parque, de acordo com a atribuição do próprio autor, Lucio Costa.

De acordo com a definição de Lucio Costa, a ideia de Brasília é caracterizada pelo “jogo” de suas escalas urbanas específicas; as escalas monumental, residencial, gregária e bucólica.⁴⁹ Conforme síntese de Maria Elisa Costa, em referência ao autor do projeto, uma concepção determinada pela conjugação dessas quatro escalas, “estruturadas pelo sistema viário que funciona como espinha dorsal do conjunto, definidas [as escalas] através de gabaritos, taxas de ocupação e critérios de uso, e entrosadas pelo paisagismo utilizado como instrumento de projeto inerente à própria concepção urbana e não apenas como ‘revestimento’ apostado.”⁵⁰ Trata-se, portanto, do caráter atribuído aos quatro componentes básicos do Plano Piloto de Brasília, considerando suas funções preponderantes, associadas a um maior ou menor adensamento, e conferindo-lhes aspectos próprios, claramente definidos no arranjo do organismo urbano. Elementos distintos, articulados pelo sistema viário e harmonizados pelo paisagismo.

O DESENVOLVIMENTO DO PLANO PILOTO, A CONSOLIDAÇÃO DA CIDADE

A partir das críticas apresentadas na apreciação do júri, sob a batuta de William Holford, o Plano Piloto de Lucio Costa foi modificado, tendo em vista o seu ajuste às questões colocadas. A primeira grande mudança deu-se na implantação, com o deslocamento da cidade para leste. Tal deslocamento foi decorrente de uma das desvantagens apontadas, ao destacar a quantidade demasiada de terreno livre entre

arquitetura, op. cit., p. 345. Cabe observar que, em artigo posterior, de 1967, in *O urbanista defende sua cidade*, op. cit., Lucio Costa volta a se referir às três escalas explicitadas no Relatório do Plano Piloto, distinguir a escala bucólica.

48 Idem, *Brasília revisitada*, op. cit., pp. 8-9.

49 Termo utilizado por Lucio Costa, referindo-se às três escalas explicitadas no Relatório do Plano Piloto, no mesmo artigo onde, mais adiante, sugere o acréscimo da escala bucólica, em 1961, in *Sobre a construção de Brasília*, op. cit., p. 343.

50 Maria Elisa Costa, *Notas relativas ao tombamento de Brasília*, no item 4, intitulado *As escalas urbanas*, em documento remetido ao IPDF/GDF a título de auxílio para a elaboração do Plano Diretor Local de Brasília, em novembro de 1997.

a cidade e o lago. Outros aspectos observados como desvantagens foram, a saber. 1: a proximidade do aeroporto. 2: a não utilização da parte mais longínqua do lago e das penínsulas para habitações. 3: a falta de especificação de estradas regionais, que deveriam estabelecer a ligação com as possíveis cidades satélites.⁵¹

Fig. 12. Plano Piloto, 1964.

Fonte: Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto*, 1991.

Ao ser deslocada para leste, o seu desenho original foi necessariamente adaptado às novas condições topográficas. Além da relocação e da ampliação do setor de habitações unifamiliares, transferido para o outro lado do lago, foi criado um setor de mansões, na encosta da margem direita do córrego Vicente Pires. Considerando a adaptação à nova topografia, o Eixo Monumental foi alongado e a curvatura do Eixo Rodoviário acentuada. No desenvolvimento do projeto, houve ainda outras modificações e ampliações determinantes para a feição da cidade. No Eixo Monumental, foi construída uma via de ligação entre a praça Municipal e a ferroviária e implementados equipamentos não previstos no Plano, do lado oeste. Na esplanada, foi eliminada a praça autônoma para os ministérios militares e o canteiro central foi alargado, em função do projeto de Oscar Niemeyer para o Congresso Nacional. No Eixo Rodoviário, foram acrescidas novas faixas de ocupação ao longo de sua extensão, as quadras residenciais 400 e 700 e os grandes lotes institucionais nas quadras 600 e 900, entre as referidas quadras 400 e o Setor de Embaixadas, do lado sul. Extinguiu-se, ainda, a simetria entre os braços sul e norte, e o centro urbano foi ampliado, com a inserção de novos setores, o Setor Médico-Hospitalar e o Setor

51 Resumo das Apreciações do Júri, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., p. 13.

de Rádio e Televisão. Ainda no escopo das primeiras modificações, encontram-se a criação de um setor para casas populares, do lado sul, a relocação do aeroporto, em local mais afastado na ponta sul do lago, e a construção de uma rodovia perimetral, sobre o divisor de águas do Paranoá.

Considerando tais modificações e, a partir do documento *Brasília 57-85*,⁵² Antonio Carpintero destaca a importância do deslocamento da cidade para leste, alterando as proporções e relações entre as partes do conjunto urbano, bem como a sua relação com o sítio, conforme previsto no projeto original de Lucio Costa.⁵³ Assim, de acordo com Maria Elisa Costa e Adeildo V. de Lima, “suas consequências foram tornar o Eixo Rodoviário mais arqueado e mais curto – comprimindo as faixas 01 – e dobrar a extensão do trecho oeste do Eixo Monumental, de vez que a Estação Ferroviária foi deslocada no outro sentido.” Além disso, os autores destacam o posicionamento dos “Setores Comercial e Bancário Norte em cota nitidamente mais baixa do que a da Plataforma Central.”⁵⁴

Para Carpintero, a principal consequência desse deslocamento foi a perda do sentido de unidade da implantação proposta por Lucio Costa, onde o arco do Eixo Rodoviário seguia paralelo às curvas de nível, com os Setores de Diversão, Comercial e Bancário, dos lados norte e sul, situados aproximadamente na mesma cota da plataforma. Uma implantação originalmente prevista, sem a necessidade de cortes ou terraplenos, e com acesso franco para o pedestre. Como resultado do deslocamento, foram construídos terraplenos para o assentamento dos Setores Bancários, que acabaram separados da Esplanada dos Ministérios e dos Setores Culturais por vias de serviço entrincheiradas, nas laterais norte e sul. Em contrapartida, na face oeste, voltada para os Setores Comerciais, a barreira entre setores é determinada pelos trevos do Eixo Rodoviário. Barreira vencida por passagem de nível inferior, na forma de galeria com lojas, do lado sul. Do lado norte, contudo, essa ligação não pôde ser plenamente estabelecida, pois a galeria iniciada permanece incompleta, em razão de sua coincidência com o nível da pista central do Eixo Rodoviário, “uma vez que os estudos não compreenderam a avaliação da topografia,” nas palavras de Carpintero.

Sobre o Eixo Rodoviário mais arqueado e encurtado, com a eliminação das

52 Documento, já referido, elaborado por Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima e coordenado por Lucio Costa, no qual se estabelece o confronto entre a realidade de Brasília à época, em 1985, e a proposta original para o Plano Piloto, tendo por objetivos principais determinar a essência dessa proposta e subsidiar decisões futuras para o planejamento e desenvolvimento da cidade.

53 A discussão sobre as modificações do projeto original de Lucio Costa, tanto no período imediato ao concurso, como nos períodos subsequentes, tomará por base a análise feita por Antonio Carpintero, in *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil*, op. cit., pp. 156-219, recorrendo às fontes citadas pelo autor e a outras, que se fizerem necessárias para a ampliação do entendimento acerca dessas modificações.

54 Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima, *Brasília 57-85*, op. cit., p. 27.

faixas correspondentes às quadras residenciais 01, Carpintero atenua a relação de causalidade entre o deslocamento da cidade e tais modificações, ao observar a semelhança entre as curvaturas originalmente propostas e as modificadas. Conforme o autor, ainda que se considere as imprecisões do desenho de Lucio Costa, apresentado a mão livre, ao se comparar o original às modificações, observa-se uma coincidência bastante aproximada dos ângulos formados pelos trechos retos nas extremidades dos braços sul e norte do Eixo Rodoviário. A diferença encontrase, de fato, na extensão maior desse trecho reto, o que requer um raio menor no trecho curvo para a concordância de ambos. Portanto, a supressão das “faixas 01” das quadras residenciais, e o consequente encurtamento do Eixo Rodoviário, são atribuídos à necessidade de expansão do centro urbano.

Ainda que suprimidas “as faixas 01” das quadras residenciais, o setor residencial originalmente proposto foi ampliado. Do lado leste, foram criadas quadras duplas econômicas, com gabarito menor, de três pavimentos, sem pilotis e sem elevadores, contíguas à ordem singela de quadras destinadas à população de maior poder aquisitivo, conforme a gradação social prevista por Lucio Costa. Assim, o Setor de Embaixadas, no braço sul, foi deslocado na direção do lago; e entre este setor e as quadras residenciais econômicas foi criado o Setor de Grandes Áreas, conformado por lotes de destinação institucional, tais como escolas particulares, hospitais. Do lado oeste, acima da via de serviços, a área prevista para floricultura, pomar e horta foi ocupada por casas individuais geminadas, acrescida de mais uma faixa com lotes institucionais. No braço norte, a situação se repete, com algumas diferenças, considerando a criação de uma faixa comercial ao longo da via de serviços e do comércio local nas quadras 700; as modificações de parâmetros de ocupação e uso na faixa entre essa via de serviço e as superquadras; a modificação do partido adotado para o comércio local das quadras residenciais;⁵⁵ e do lado leste, a presença

55 Ainda que admita tratar-se de modificações ao longo do desenvolvimento do projeto, Carpintero preferiu tratá-las como modificações posteriores, uma vez que seus efeitos foram sentidos a partir da década de 1970. Francisco Leitão, in *Do risco à cidade*, 2003, pp. 112-116 dá notícia de alteração dos parâmetros de uso e ocupação na faixa leste da via de serviços e modificação do partido do comércio local da Asa Norte nas primeiras plantas para tais setores, da fase inicial da implantação de Brasília. Na faixa leste da via de serviços, do lado sul, a área foi caracterizada como de uso misto e o parcelamento urbano definiu unidades imobiliárias longilíneas e geminadas, com módulo mais usual de 5x4m, organizados em três blocos e com acesso pela frente e pelos fundos, com previsão de sobreloja no acesso principal, guarnecidos por marquises ao longo desses blocos. Do lado norte, já em 1963, foram definidos lotes de 37x63m, em sua maioria, exigindo-se recuo obrigatório dos edifícios, que deveriam destinar-se ao uso institucional. A organização em fita do comércio local sul, por sua vez, foi modificada no lado norte, onde ficaram definidos cinco blocos quadrados, isolados uns dos outros. Além disso, eliminou-se a casa de chá prevista ao final das fitas correspondentes aos comércios das faixas 100 e 200. Tais modificações, na via de serviços, teriam por objetivo descaracterizar o sentido de centralidade assumido no lado sul, em contraposição à ideia de Lucio Costa. No caso dos comércios locais, tratou-se de uma tentativa de restabelecimento da relação entre comércio e superquadra imaginada por Lucio Costa, considerando a distorção ocorrida do lado sul, onde as

da Cidade Universitária junto ao lago, onde, no braço sul, estão as embaixadas. Com isso, de acordo com Carpintero, perdeu-se a estrutura linear prevista por Lucio Costa ao longo do Eixo Rodoviário, criando fluxos transversais de trânsito incompatíveis com o dimensionamento das vias de acesso local às quadras e com a geometria do sistema viário.

Conforme Carpintero, a ampliação e modificações do centro urbano decorrem, além do deslocamento da cidade para leste, também da omissão do edital com relação ao número de habitantes e, por conseguinte, da falta de parâmetros para a determinação da natureza e do dimensionamento dos serviços e equipamentos urbanos necessários, inclusive para as atividades governamentais. Assim, foram criados os Setores Médico-Hospitalares conectados às vias expressas e, acima destes, os Setores de Rádio e Televisão. Do lado leste, contíguos aos Setores Bancários, foram criados os Setores de Autarquia, onde, do lado sul, se assentou uma praça para os tribunais de instância superior, em complementação aos órgãos necessários para a instalação do Poder Judiciário, a Praça dos Tribunais Superiores. Segundo Carpintero, o comprometimento da unidade desse centro expandido não se reduz às novas condições topográficas, incluindo as soluções adotadas para a mediação dos novos setores com o restante da cidade e as modificações daqueles já previstos por Lucio Costa. De um lado, a separação por vias entrincheiradas, de outro, a localização imprevista e ambígua, a exemplo da Praça dos Tribunais, confinada entre os Setores Bancário e de Autarquia, em área contígua ao Setor Cultural Sul, como um enclave no tecido urbano.⁵⁶

Considerando a plataforma rodoviária e setores correlatos, o *core* da cidade, Carpintero observa outras situações de desacordo com “o espírito e a forma da proposta de Lucio Costa.” Primeiro, por transformar o piso contínuo da plataforma, cuja forma em “H” determinou um sistema linear de duas faixas para pedestres, eliminando a ideia do grande plano – a praça debruçada sobre a esplanada –, que faria a ligação dos quarteirões centrais originalmente propostos.⁵⁷ Segundo, o alargamento do canteiro central da esplanada resultou no aumento da distância entre os Setores de Diversões Norte e Sul e, com a eliminação do corpo central, esses

lojas se abriram para a via de acesso, fechando-se para o cinturão verde das quadras residenciais.

56 De acordo com Mara Souto Marquez, o tratamento monumental dado aos edifícios-sede dos tribunais compete com o caráter gregário da praça, cujo tratamento paisagístico e urbanização ficaram reduzidos aos espaços livres das edificações, contrapondo-se à ambientação do Eixo Monumental, ao considerar que tais órgãos judiciários, não contemplados nesse eixo, têm posição hierárquica correspondente à dos ministérios, in *A escala monumental do Plano Piloto de Brasília*, 2007, pp. 65-66.

57 Conforme Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima, a transformação da plataforma em um “H” foi devida ao custo da estrutura inicialmente proposta, ressaltando que “o projeto, desenvolvido pela Divisão de Urbanismo, resultou mais elegante e arejado,” in *Brasília 57-85*, op. cit., p. 64.

dois setores terminaram dissociados e a grande praça se transformou em um grande viaduto. O trânsito, que deveria ser local, converteu-se em trânsito de passagem e, as áreas livres, em estacionamento. Assim, de acordo com Carpintero, as transformações promovidas na área central, em razão do deslocamento e de decisões de projeto, desqualificaram a proposição original de Lucio Costa, ocasionando a desintegração do *core* urbano. Segundo o autor, trata-se das alterações mais importantes, referindo-se aos aspectos conceituais do projeto original de Brasília. Cabe mencionar, aqui, a modificação de destinação da “eventual casa de chá,” desde o início de Brasília transformada na Sede do Touring Clube, com projeto específico de Oscar Niemeyer para tal função.⁵⁸

Também afetado pelo deslocamento da cidade e por modificações de projeto, encontra-se o Eixo Monumental, um elemento determinante do Plano de Lucio Costa. Estendido nas direções leste e oeste, praticamente dobrando de tamanho entre a Plataforma Rodoviária e a Estação Ferroviária. Do lado oeste, o desenho viário permaneceu o mesmo até a praça Municipal, conforme a designação de Lucio Costa. A partir dessa praça, prosseguiu uma via reta, de mão dupla, até a Estação Ferroviária. Nas ocupações laterais, o Jardim Botânico foi substituído pelo Parque da Cidade, e o Setor Esportivo foi implantado no local previsto para o Jardim Zoológico, em local mais afastado. Acima da praça Municipal, o Setor Militar, originalmente previsto com implantação simétrica nas duas laterais do eixo, foi ampliado e transferido para o lado norte. Do lado sul, foram criados o Setor de Indústrias Gráficas, o observatório meteorológico e um bairro de residências econômicas, mencionado no Relatório do Plano Piloto como setor residencial autônomo, associado ao setor de armazenamento e indústrias.⁵⁹

Do lado leste do Eixo Monumental, destacam-se as modificações decorrentes dos projetos elaborados para a Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes, incluído o alargamento do canteiro central, adaptando-se ao projeto de Oscar Niemeyer para o Congresso Nacional. Conforme Carpintero, não houve alteração das proporções do retângulo conformado pela esplanada, ao considerar o acréscimo de 800m na extensão longitudinal desse retângulo. Contudo, o autor observa a alteração de escala, com a valorização da monumentalidade do conjunto arquitetônico e a perda “daquela serena *dignidade e nobreza de intenção* pretendida por Lucio Costa.” Para Carpintero, uma perda de urbanidade reforçada por outras alterações. 1: a supressão da praça autônoma destinada aos ministérios militares.

58 Francisco Leitão identifica, além da planta que cria o lote do Touring Club do Brasil, uma outra anterior e de caráter provisório para o posto de gasolina associado ao referido clube, em 1964, in *Do risco à cidade*, op. cit., pp. 102-103.

59 Cf. item 11 do Relatório do Plano Piloto, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., p. 40.

2: a eliminação da cobertura de ligação dos demais ministérios, que deveria ser dotada de pequeno comércio e serviço de apoio, proporcionando abrigo do sol e da chuva. No primeiro caso, remetendo à manutenção da praça autônoma para a Catedral e à inexistência de uma praça correspondente para os Tribunais Superiores, o autor tipifica o pensamento liberal do Estado e alerta para o quadro das relações institucionais do país. No segundo caso, a ausência da galeria térrea entre os ministérios, associada à transformação das pequenas praças entre os edifícios em meros jardins, Carpintero ressaltava o caráter exclusivamente monumental conferido ao lugar, com prejuízo do convívio urbano e, por conseguinte, do sentido de *polis*, reduzido “à expressão funcional da atividade dos políticos, negada aos comuns,” com a *urbs* sobrepondo-se à *civitas* imaginada por Lucio Costa. Ainda se referindo ao empobrecimento do convívio urbano no centro administrativo, Carpintero observa a supressão da ligação entre as faixas norte e sul da esplanada, contígua aos Setores Culturais e que se destinaria a pedestres. No seu lugar, foi construída uma via entrincheirada, que o autor interpreta “como mais um elemento de defesa do Estado, uma vez que separa a área governamental da habitacional.”

Com relação à Praça dos Três Poderes, na sua fase inicial, foram incluídos elementos originalmente imprevistos: o Museu da Cidade, uma edificação rebaixada destinada a cafeteria, e o Pombal. Para Carpintero, tais elementos não interferiram “no sentido de abertura para o cerrado nativo.” Conforme o autor, as alterações deformadoras advieram mais tarde, tanto na praça como no restante do Eixo Monumental. A primeira delas, no início da década de 1970, ao se instalar um mastro de aproximadamente cem metros para a Bandeira Nacional, desenhado por Sérgio Bernardes, no parque de cerrado natural, atrás da Praça dos Três Poderes. Em seguida, por ensejo da morte de Tancredo Neves, construiu-se o conjunto do Panteão da Pátria, na “base” do triângulo, entre os Palácios do Alvorada e do Supremo Tribunal. Conforme observa Carpintero, se o mastro destoa do conjunto da praça, por tratar-se de uma estrutura pesada e cortar a visão livre do cerrado, o Panteão, projetado por Niemeyer, reintegra esse mastro ao conjunto. Contudo, ao bloquear a visão do cerrado natural, o Panteão acaba por interferir definitivamente no conceito e na forma do projeto original da praça, com a paisagem artificial sobrepondo-se à paisagem natural, divergindo da ideia elaborada por Lucio Costa.

Outra modificação importante, de acordo com Carpintero, foi a alteração de uso da Plataforma Rodoviária, ao se transferir o terminal de ônibus interurbano para a Estação Ferroviária, a partir de então Rodoferroviária. Com isso, ao se transformar em terminal de ônibus urbano e metropolitano, a Rodoviária “tornou-se o que sempre deveria ter sido, segundo o projeto de Lucio Costa: um centro urbano, local de convívio.” Há de se considerar, no entanto, a proposição original de Costa, ao

pretender fazer chegar a rodovia ao centro da cidade, diferentemente de outras cidades brasileiras. Se, por um lado, há o ganho para a função gregária do centro urbano, por outro, perde-se uma ideia; não há mais a “despedida *psicologicamente* desejável,” propiciada pela última visada do Eixo Monumental ao se deixar a cidade, determinada pelo sistema de mão única, que obrigava os ônibus a uma volta na saída, antes de entrar no Eixo Rodoviário, num ou noutro sentido.⁶⁰

Adiante da Plataforma Rodoviária, Lucio Costa previu a esplanada da Torre de TV sem interrupções, com a via de serviços descontínua no cruzamento com o Eixo Monumental, segundo observa Mara Souto Marquez. Contudo, a contiguidade dessa esplanada foi interrompida com a interligação dos ramos norte e sul da referida via, em finais da década de 1970, desconstituindo um espaço de lazer consolidado na cidade.⁶¹ Entre a Torre de Televisão e a praça Municipal, denominada Praça do Buriti, outros elementos foram apostos no canteiro central imaginado *non-aedificandi*. Foi criado o Setor de Divulgação Cultural, um conjunto arquitetônico originalmente projetado por Oscar Niemeyer e que sofreu alterações ao longo do tempo. Dentre as alterações, destaca-se o Centro de Convenções, ao interromper a continuidade do canteiro central, bloqueado pela estrutura pesada originalmente projetada por Sérgio Bernardes, conforme observação de Carpintero. Na sequência, foram edificados Museu do Índio e, do outro lado da via, no ponto mais alto do eixo e junto à cruz, que marca a celebração da primeira missa de Brasília, o Memorial JK; ambas edificações projetadas por Oscar Niemeyer. Por último, antes de se chegar à Estação Rodoferroviária, a Catedral Militar, uma estrutura provisória erguida para celebração da Missa Papal, em 1991, reinstalada no canteiro central do Eixo Monumental, nas proximidades do Setor Militar.

Segundo a avaliação de Carpintero, ainda que tais mudanças não estejam de acordo com o projeto original de Lucio Costa, elas não chegam a interferir no conceito e na forma do Eixo Monumental, com exceção do já referido Panteão da Pátria, na Praça dos Três Poderes, ao pulverizar o contraste entre a paisagem edificada e a paisagem natural, o cerrado em estado bruto. Contudo, cabe considerar a observação de Francisco Leitão acerca da preocupação de se manter as proporções entre as partes e o todo no desenvolvimento do projeto, ao conter a forma urbana em um triângulo equilátero, de acordo com o partido adotado por Lucio Costa. Para tanto, o artifício utilizado foi a supressão do canteiro central do Eixo Monumental a oeste da praça Municipal, marcando visualmente o seu início e o seu fim, conforme a proposição original. Uma medida que seria reforçada se se mantivesse a locação inicial da praça Municipal, cujo papel de “fechamento” da composição veio a ser

60 Cf. item 12 do Relatório do Plano Piloto, *ibidem*, p. 40.

61 Mara Souto Marquez, *A escala monumental do plano piloto de Brasília*, op. cit., p. 71.

desempenhado, mais tarde, pelo Memorial JK. Em meados da década de 1970, no entanto, foi restabelecida a continuidade do canteiro central suprimido, eliminando os efeitos anteriormente pretendidos.⁶²

Ainda vinculada às observações de Holford, procedeu-se a ampliação da área abrangida por Brasília, com a construção da rodovia perimetral no divisor de águas do Paranoá, a Estrada Parque do Contorno, EPCT. Segundo Carpintero, a intenção teria sido estabelecer um limite físico da bacia do lago com fins de sua preservação, onde só se poderia construir o previsto no Plano Piloto de Lucio Costa. Contudo, tendo em vista a consolidação dos acampamentos das construtoras, implantados próximos às obras, perdeu-se o controle da situação, o que implicou a ampliação do plano de ocupação original. A cinco quilômetros da ponta sul do Eixo Rodoviário, a Cidade-Livre veio a se firmar como cidade-satélite, o Núcleo Bandeirante, e não muito distante, a Candangolândia e a invasão do IAPI. Essa invasão, considerada favela, foi removida para fora da perimetral, originando a Ceilândia, no final da década de 1960. Já em 1958, para assistir os pioneiros construtores de Brasília, foi construída Taguatinga, às margens da EPCT e, em seguida, Sobradinho e Gama. Dentro da perimetral, contudo, criou-se um novo setor residencial para mansões, com lotes de 20.000 m², com o qual, conforme Carpintero, pretendia-se conter a expansão da Cidade-Livre. Desse modo, na avaliação do autor, com a ampliação da área destinada a residências individuais na margem leste do lago Paranoá e a criação do setor para mansões, “a EPCT constituiu-se em anel sanitário em seu sentido mais amplo, ou seja, o de exclusão social.”

Contudo, a criação dessa via perimetral, definindo a área de abrangência mais imediata da cidade projetada por Lucio Costa, não implicou a contenção de outras ocupações imprevistas, que se fizeram necessárias. Conforme já foi mencionado, o edital do concurso não foi esclarecedor sobre a estrutura administrativa necessária e, tampouco, acerca da população a ser contemplada, suscitando o questionamento da parte dos concorrentes, representados pelo IAB. A resposta veio por meio do Diretor de Urbanismo e Arquitetura da Novacap, Oscar Niemeyer, determinando a população de “500 mil habitantes no máximo” e esclarecendo que permaneceria “a atual organização ministerial, acrescida de três ministérios,” com a transferência de cerca de 30% do funcionalismo.⁶³ Conforme notícia Francisco Leitão, em planta datada de 11 de novembro de 1959, foi apresentada a distribuição populacional no Plano Piloto, perfazendo um total de 500 mil habitantes, estimando a ocupação de

62 Francisco Leitão, *Do risco à cidade*, op. cit., p. 101.

63 Cf. correspondência entre IAB e Novacap, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., pp. 11-12.

setores não previstos e daqueles ampliados. À semelhança da previsão demográfica, a imprecisão das informações acerca da estrutura administrativa ensejaram a ampliação dos setores destinados à administração pública, mediante a criação de lotes isolados no entorno imediato do Plano Piloto. Segundo Leitão, uma solução condizente com a forma fechada do projeto de Lucio Costa e a postura de fidelidade ao traçado original de Brasília, assumida pelas equipes técnicas responsáveis pelo desenvolvimento do projeto. Lotes isolados que, mais tarde, conformarão novos setores, tais como os Setores de Administração Federal Norte e Sul, nas franjas do segmento leste do Eixo Monumental.⁶⁴

Um outro aspecto a ser destacado se refere à relação da cidade com o lago e a ocupação de suas margens, considerando o desenvolvimento do projeto de Lucio Costa e a sua consolidação. Ao analisar os projetos classificados no concurso para a nova capital, em seu compêndio sobre o quadro da conformação e desdobramento do movimento moderno na arquitetura brasileira, Yves Bruand observa o conflito inerente às condições topográficas do sítio selecionado para a nova capital do país. Conforme o autor, dada a distância entre o lago e o espigão das colinas, seria impossível ocupar toda essa extensão com uma cidade prevista para 500 mil habitantes. Assim, o autor constata três opções de ocupação do sítio dentre as soluções observadas. 1: a ocupação das margens do lago, “local naturalmente atraente numa paisagem monótona.” 2: a ocupação do espigão. 3: uma terceira via, que procurou a síntese dessas duas soluções, sem se intimidar com o dimensionamento resultante do conjunto urbano.⁶⁵ Se Bruand, ao comentar as opções de ocupação do sítio, sublinha o aspecto monótono da paisagem, Carpintero, ao avaliar a cidade já constituída e reconhecida como monumento nacional, evidencia a sua monumentalidade e o modo como Lucio Costa tira partido dessa monumentalidade, ao definir o caráter da nova capital. Segundo observação de Carpintero, a implantação da cidade encaixada no triângulo sugerido pelos braços do lago, realçada pelo “promontório,” demonstra a sensibilidade de Lucio Costa na leitura da topografia.⁶⁶

Portanto, ao se considerar as observações de Carpintero e Bruand sobre a implantação original de Brasília, conforme determinada no Relatório do Plano Piloto, tem-se a dimensão da ambiguidade da relação da cidade com o lago. Por um lado, uma proximidade negada por Lucio Costa e, por outro, forçada pelo deslocamento do conjunto urbano para leste, conforme recomendação de William Holford. Originariamente, “apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e núcleos de pesca poderão chegar à beira d’água.” Assim,

64 Francisco Leitão, *Do risco à cidade*, op. cit., pp. 111-112; 128-129.

65 Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, op. cit., p. 356.

66 Antonio Carpintero, *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil*, op. cit., pp. 119-124.

justifica Costa, “evitou-se a localização dos bairros residenciais na orla da lagoa, a fim de preservá-la intata, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana.”⁶⁷ Contudo, diante da nova localização da cidade e de acordo com o desenvolvimento do projeto de Lucio Costa, criaram-se os Setores de Clubes Esportivos na margem oeste do lago, enquanto a margem leste recebeu os Setores de Habitações Isoladas nas suas proximidades. Se os primeiros se caracterizam por lotes isolados, com a intenção de se manter o acesso livre às margens da água,⁶⁸ os segundos mantiveram o afastamento dessas margens, criando-se uma faixa de domínio público ao longo de toda a borda leste do lago. Medidas que, diante da apropriação indébita do público pelo privado, na realidade não se mostraram eficazes, cumprindo a previsão de Holford, ao se referir à “demasiada quantidade indiscriminada de terra entre o centro governamental e o lago.”⁶⁹

BRASÍLIA CONTROVERTIDA E PROTEGIDA

Fig. 13. Candangos, celebrando a construção de Brasília.
Fonte: Lucio Costa, Registro de uma vivência, 1995.

Brasília nasceu controvertida.

A controvérsia surge, já na escolha do projeto de Lucio Costa pela Comissão Julgadora do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, com

67 Cf. item 20 do Relatório do Plano Piloto, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., p. 46.

68 Cf. a propósito Francisco Leitão, *Do risco à cidade*, op. cit. pp. 126-128.

69 Cf. Resumo das Apreciações do Júri, in *Revista Módulo*, 1957, op. cit., p. 13.

o voto em separado de Paulo Antunes, arquiteto representante do IAB. Ao se considerar as perguntas elaboradas pelo presidente da Comissão, Israel Pinheiro, ao urbanista inglês, William Holford, observa-se a vinculação da celeuma ao caráter genérico e pouco detalhado do projeto selecionado, em comparação a outros mais elaborados. Holford, em uma de suas respostas às referidas perguntas, afirma que “todos os grandes planos são fundamentalmente simples.”⁷⁰ Mário Pedrosa, do seu lado, manifesta-se pela lisura do concurso, justificando a surpresa e a incompreensão do grande público, ao se deparar com “a modesta apresentação de Lucio, um cartão e umas folhas datilografadas explicativas, com aqui e acolá uns croquis à mão para ilustrar o texto, em contraste com a suntuosidade e complexidade de outras apresentações.” Para Pedrosa, “naquele desenho mal acabado, tendo até algumas indicações assinaladas a lápis, se escondia um milagre: a ideia procurada num caos de fórmulas, de invenções (algumas magníficas), de descrições exatíssimas.”⁷¹

Em entrevista a Jayme Maurício, publicada no *Correio da Manhã* de 24 de março de 1957, o arquiteto Marcelo Roberto, da equipe classificada em terceiro lugar, teceu críticas ao processo de julgamento e ao projeto vencedor. Roberto discorda particularmente do caráter monumental do Plano de Lucio Costa, o qual associa a uma concepção oitocentista, referindo-se aos grandes eixos e às grandes perspectivas como reminiscências de ideais barrocos, de cunho autoritário, relegando as questões sociais e a qualidade de vida urbana ao segundo plano. Em rebatimento, Lucio Costa afirma não ver motivos para a dissociação entre monumentalidade e democracia. Especialmente se essa monumentalidade for decorrente de uma “grandeza” despojada, propiciada por um traçado simples e funcional, além de tratar-se de uma característica necessária para uma cidade capital.⁷² Gilberto Freyre, por sua vez, critica o processo de concepção da cidade como um todo, construída “no vácuo cultural dentro do próprio Brasil,” ao desconhecer as tradições e a pluralidade conformadoras e unificadoras do país, uma cidade “mais modernista do que moderna,” ao considerar a modernidade um processo de constante renovação, que não se esgota na novidade e, tampouco, apresenta-se como inovação perfeita e definitiva. Para o autor, faltou o apoio das ciências sociais, na ênfase estética dada pelos arquitetos a Brasília.⁷³ Em artigo de 1960, Freyre define o projeto da cidade como “planejamento bitolado, puramente estético e quase ditatorial.”⁷⁴

70 Apud Fernando Tamanini, *Brasília: memória da construção*, op. cit., p. 180.

71 Mário Pedrosa, *Reflexões em Torno da Nova Capital*, in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981, 308.

72 Apud Lucio Costa, *Conceito de monumentalidade*, em resposta às críticas de Marcelo Roberto no jornal “Correio da Manhã,” em 1957, in *Sobre arquitetura*, op. cit., pp. 279-281.

73 Gilberto Freyre, *Brasília, Brasil e Brasília*, 1960, pp. 149-172.

74 Idem, *Brasília – prós e contras*, 1960, in Alberto Xavier e Julio Katinsky (org.), *Brasília:*

Dada a proporção do feito, a polêmica acerca da construção da capital modernista no Planalto Central, no longínquo sertão brasileiro, extravasou fronteiras e ganhou o âmbito internacional. Nessa esfera, a polêmica assume duas facetas; por um lado, remete-se às discussões em torno da validade dos pressupostos modernistas e, por outro, a aspectos específicos do movimento brasileiro. Aspectos, por vezes, correlatos às observações de Max Bill em 1953, que suscitou resposta pouco amigável de Lucio Costa.⁷⁵ Em artigo publicado em 1960, o jornalista e escritor italiano Alberto Moravia resalta o caráter barroco de Brasília, a partir de um nexu psicológico, ao considerar o apreço nacional pelo gigantismo, “uma concepção grandiloquente, embora expressa em uma linguagem moderna,” de acordo com a tradição colonial brasileira.⁷⁶ Em artigo de 1959, Françoise Choay contrapõe-se ao sentido dado pela crítica à gratuidade formal na produção arquitetônica, ao interpretar o caráter escultórico da arquitetura oficial de Brasília como um dado poético. Aprecia positivamente o “deleite visual” ofertado pela obra de Oscar Niemeyer, ressaltando o gosto local pela teatralidade e “de uma certa ostentação,” facilmente reconhecível nas igrejas mineiras, referindo-se a Ouro Preto. Com relação a cidade idealizada por Lucio Costa, Choay identifica a escala e a segmentação funcional como aspectos problemáticos. Para a autora, as distâncias quilométricas determinadas pela velocidade da máquina, o automóvel, negam aquelas tradicionais, definidas pelas “pernas dos homens.” De outra perspectiva, a ordenação rigorosa do espaço urbano, ao separar os locais de moradia dos de trabalho, resulta na esterilidade das cidades-dormitório – um produto do desenvolvimento das cidades ocidentais da idade moderna – “onde é necessário dormir, mas é tão difícil de viver.” Ganha-se, com isso, um espaço dispersivo e desintegrado. Perde-se o convívio urbano, a saudável combinação da vida pública com a existência privada.⁷⁷

Ao ponderar sobre a validade dos pressupostos do projeto de Lucio Costa, Bruno Zevi, em exposição no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte – *Cidade Nova: Síntese das Artes* –, em 1957, afirma “que os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura,” referindo-se à sua geração cheia de dúvidas como “os velhos de 30, 40 e 50 anos,” enquanto “a geração de arquitetos que Le Corbusier chamou de ‘os jovens de 70 anos,’ tinham absoluta certeza de que podiam

antologia crítica, 2012, p. 52.

75 Uma questão já referida neste trabalho, cf. nota 231. Ver a propósito as explicações Max Bill acerca de sua opinião sobre a arquitetura moderna brasileira, em palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1953, sob o título *O arquiteto, a arquitetura e a sociedade*, in Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração*, pp. 158-163.

76 Alberto Moravia, *Brasília barroca*, 1960, in Alberto Xavier e Julio Katinsky (org.), *Brasília: antologia crítica*, op. cit., p. 92.

77 Françoise Choay, *Brasília – uma capital pré-fabricada*, 1959, in *ibidem*, pp. 60-66.

construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma.”⁷⁸ Em outra ocasião, Zevi se pergunta:

“Quanto ao plano piloto de Brasília, é ele aberto ou fechado? Ou terá ele as inconveniências de ambos os métodos? Não podemos pré-fabricar uma cidade e depois adaptar o povo a ela. O plano piloto deve orientar e liderar o desenvolvimento de uma cidade, enquanto o centro «monumental» de Brasília sufoca a vitalidade da cidade. É uma cidade de Kafka.”⁷⁹

Para Zevi, Brasília contém os problemas do plano aberto, com os quarteirões residenciais que se repetem mecanicamente “até o infinito,” sem conferir à unidade de vizinhança “uma fisionomia compacta e reconhecível.” Por outro lado, “o centro cívico, situado no cruzamento do eixo vertical com as asas, é na verdade oitocentista, no sentido anacrônico do termo,” enquanto “a Praça dos Três Poderes tem um esquema fechado, classicista.” Conforme Zevi, Brasília representa “a extrema expressão de uma fase superada e já decadente da renovação brasileira.”⁸⁰ Alinhado com as críticas de Max Bill, e contrapondo-se às avaliações de Giedion, Zevi qualificava a arquitetura brasileira como “arquitetura da evasão,” ao refletir um país continental e instável, inclusive em termos de valores. Uma instabilidade, caracterizadora de um estado de incerteza, responsável pela “fluidez figurativa” e pela “busca histórica de perfis licenciosamente novos.” Considerando a conjuntura de um Brasil em desenvolvimento, em fase de crescimento, advertia os arquitetos encarregados da linguagem arquitetônica oficial do país: “por alguns anos ainda poderão se preocupar somente em produzir construções mirabolantes para o Estado e para milionários.” Passada a euforia, chegada a crise, um dia a conta chega, previniu o italiano.⁸¹

78 Apud Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre (org.), *Cidade nova: síntese das artes / Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, 2009, pp. 37-40.

79 Em opinião recolhida durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, em Brasília, apud Serviço de Documentação da Presidência da República, *Brasília e a opinião estrangeira*, p. 216. No Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, na mesma segunda sessão em que Bruno Zevi fez a sua exposição, o historiador e crítico de arte Hain Ganzu lembra o exemplo de construção de novas cidades em seu país, Israel, onde se começa por baixo, dando um teto modesto aos migrantes, que em seguida construíam suas próprias casas e se organizavam em sociedade. Adverte, assim, sobre o risco de Brasília se tornar uma cidade kafkaniana, “composta apenas de repartições, de processos, de ideias classificadas e numeradas, se não houver aqui [em Brasília] um lugar para o espírito idealista, um espírito pioneiro.” A advertência se dá em razão da inversão do processo de surgimento de uma nova cidade em Brasília. Para Ganzu, tal processo “é um pouco inesperado mas pode funcionar se a administração não se esquecer do princípio inamovível de que uma cidade não se faz só com edifícios mas com homens, com seres humanos, mais complexos que os organismos administrativos.” Apud Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre (org.), *Cidade nova: síntese das artes*, op. cit., p. 45.

80 De uma série de três artigos de Bruno Zevi publicados no *Espresso*, de Roma, entre outubro e novembro de 1959, apud Serviço de Documentação da Presidência da República, *Brasília e a opinião estrangeira*, op. cit., pp. 219-222.

81 Bruno Zevi, *A moda lecorbusiana no Brasil*, 1971, in Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma*

Como bem lembrou Zevi, Giedion tinha opinião diversa sobre o modernismo brasileiro.⁸² Contudo, o teórico historiador de arquitetura suíço não se mostrou tão condescendente com o projeto de Lucio Costa, apesar de demonstrar a sua admiração pelo arquiteto brasileiro. Comparando Brasília a Chandigarh, o primeiro aspecto observado por Giedion foi o superdimensionamento da primeira, qualificando as extensões dos eixos como “assustadoras,” ao considerar que a cidade deveria contar com 500 mil habitantes. Perguntou-se se a cidade planejada com uma única avenida, referindo-se ao eixo do setor residencial, não seria monótona, e se, com tal solução, seria possível um trânsito fluente. Diverge sobre “a dimensão demasiado pequena de cada superquadra residencial [*Wohnsektoren*] – cujas laterais medem 240 x 240 m –, insuficiente para a formação cada vez mais diferenciada da cidade contemporânea.” Reforçou, mais uma vez, o seu caráter monótono, a despeito de se prever a disposição variegada dos blocos nas superquadras. Para Giedion, diferentemente de Zevi, “até o momento o local mais interessante parece ser a Praça dos Três Poderes.” Se, para Zevi, a sua monumentalidade é sufocante, para Giedion, a praça “é sob todos os aspectos o leme do aeroplano de Brasília,” com seu traçado triangular, livre de muros e demarcada por “três complexos plásticos:” a sede da presidência, o Supremo Tribunal Federal e o Congresso. Na sua avaliação, ao considerar a restrição das superquadras para absorver a diversidade das crescentes demandas sociais, seria necessária a sua ampliação no desenvolvimento da cidade, “mesmo que a forma do aeroplano não possa ser integralmente preservada.”

Superado o instante inicial de sua implantação, coincidente com o momento de inflexão do modernismo, Brasília passa a ser avaliada como um fato consumado e, nem por isso, menos controverso. Norma Evenson, em publicação do início da década de 1970, fez sua crítica a Brasília, contrapondo-se ao funcionalismo e ao projeto de Lucio Costa.⁸³ Para Evenson, o desenho de Brasília não previu diretrizes para o seu desenvolvimento e o seu crescimento, o que fatalmente iria acontecer e já acontecia no período de sua análise. Ao atender às necessidades de um dado momento e às circunstâncias específicas, seria previsível a crítica à concepção de Costa, baseada no zoneamento rígido, na construção padronizada e na estruturação

geração, op. cit., pp. 163-166.

82 “Cada vez que se constata a crise dos cubos volumétricos, dos pilotis, das fachadas envidraçadas, dos *brise-soleils*, enfim, dos vários clichês lecorbusianos nos Estados Unidos, na Inglaterra, nos países escandinavos, até na França e na Suíça, ouvimos repetirem os racionalistas, e, em nome deles seu apóstolo Siegfried Giedion: ‘mas no Brasil...’ ”, nas palavras de Bruno Zevi, idem, ibidem, p. 163. A opinião de Giedion, sobre a arquitetura modernista brasileira, está expressa in *O Brasil e a arquitetura contemporânea*, op. cit., conforme referenciado na nota 231, deste trabalho.

83 Norma Evenson, *Two Brazilian Capitals*, 1973, pp. 145-153.

mediante enormes autoestradas. Conforme a autora, os problemas evidenciados por tal modelo levou à substituição do ideal de cidade perfeitamente ordenada, considerando as qualidades da variedade, da espontaneidade e da flexibilidade, de modo a evitar a esterilidade e a monotonia. Assim, ao se basear nos esquemas simplistas das décadas de 1920 e 1930, Brasília tornou-se rapidamente uma concepção de modernidade obsoleta. Segundo Evenson e com fundamento no pensamento de Jane Jacobs,⁸⁴ Brasília foi concebida como arquitetura, como uma obra de arte, e uma cidade deve ser apenas em parte uma obra de arte, não devendo ter como objetivo final ser uma obra de arte. De acordo com Evenson, Lucio Costa tinha consciência do verdadeiro significado de Brasília, e não propôs uma nova filosofia de vida e, tampouco, uma revolução ou reforma social: tratou-se do esboço de uma estrutura física para viabilizar a transferência do governo para o interior do Brasil, “um palco para o qual o futuro proveria os atores e o drama.”⁸⁵

James Holston, por sua vez, avaliou a apropriação do Plano Piloto de Brasília por seus habitantes, mediante abordagem antropológica, na década de 1980. Ao avaliar os princípios e a ideologia subjacente no projeto de Lucio Costa – em associação com as intenções da política governamental –, o autor identificou os denominados “paradoxos” de Brasília, referindo-se às contradições inerentes ao Plano Piloto e à ocupação da nova capital do Brasil. Conforme Holston, além da função simbólica da nova capital, o projeto de Brasília teve a intenção de inaugurar uma “nova era,” com o objetivo de transformar a sociedade brasileira, mediante um processo de inversão, no desenvolvimento do país. Uma inversão baseada em duas premissas. 1: uma nova ordem social poderia ser criada a partir de uma nova cidade planejada. 2: essa nova cidade serviria de exemplo, propagando o seu modelo de desenvolvimento e impelindo o restante do país ao futuro do progresso planejado. Contudo, apesar de ter sido concebida com o intuito de se criar uma nova sociedade, a ocupação de Brasília se deu “pelo resto do Brasil que se pretendia negar.” Referindo-se à negação da negação, o autor identificou a rejeição dos brasilienses à contraposição da cidade modernista ao Brasil urbano tradicional. Assim, segundo Holston, a primeira geração de migrantes não admitiu a mistura de classes sociais em uma mesma superquadra e ressentiam a eliminação das ruas e esquinas como locais de encontro. Para familiarizar a cidade desfamiliarizada, a “fria” Brasília, os seus

84 “*A city cannot be a work of art. ... To approach a city, or even a city neighborhood, as if it were a larger architectural problem, capable of being given order by converting it into a disciplined work of art, is to make the mistake of attempting to substitute art for life.*” Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, 1961, pp. 372-73, apud Evenson, *ibidem*, p. 153.

85 “Brasília was a stage set for which the future would provide the actors and the drama.” *Ibidem*, p. 153.

habitantes corromperam a intenção original, contrária à rua, “voltando a frente de suas lojas para a calçada e para o trânsito.” Em reação à padronização da arquitetura residencial, a população de maior poder aquisitivo mudou-se para os Setores de Habitações Individuais, do outro lado do lago, onde construíram casas ostensivas e de estilos arquitetônicos variados, exteriorizando o status, a riqueza e a personalidade de seus donos em fachadas elaboradas, que negam a estética modernista. Incapaz de compartilhar os clubes igualitários nas superquadras, a elite abandonou a idéia, conformando “clubes privados, organizados de acordo com critérios exclusivistas, antitéticos aos ideais utópicos modernistas.” De acordo com Holston, “ao rejeitar a negação dos padrões estabelecidos da vida urbana, os brasilienses reafirmaram processos sociais e valores culturais que o desenho urbanístico pretendia destruir.” E mais, como resultado de tal rejeição, o desenvolvimento da sociedade brasiliense não apenas reproduziu como exagerou as distorções sócio-espaciais existentes no restante do país, com a extraordinária estratificação entre o centro e a periferia. Para Holston, o alto padrão do Plano Piloto está baseado em uma estrutura social definida pela dualidade, sugerindo que “o êxito da ‘ordem’ em Brasília depende, em grau significativo, do fato de se manterem as forças da ‘desordem’ fora da capital e na periferia.”⁸⁶

Assim, a Brasília concreta distancia-se daquela imaginada por Lucio Costa, revelando a dualidade brasileira, como observa José Miguel Wisnik.⁸⁷ Uma dualidade, ou paradoxo, observável no espanto de seu idealizador, ao se deparar com a concretização da sua ideia, em visita à cidade na década de 1980, referindo-se à Plataforma Rodoviária, a grande praça suspensa, debruçada sobre a Esplanada dos Ministérios, onde foi situado o centro urbano.

“Eu caí em cheio na realidade, e uma das realidades que me surpreenderam foi a Rodoviária, à noite. Eu sempre repeti que essa Plataforma Rodoviária era o traço de união da metrópole, da capital, com as cidades-satélites improvisadas da periferia. É um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive nos arredores e converge para a Rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde se sentem à vontade. Eles protelam, até, a volta e ficam ali, bebericando. Eu fiquei surpreso com a boa disposição daquelas caras saudáveis. E o ‘centro de compras’, então, fica funcionando até meia noite... Isto tudo é muito diferente do eu tinha imaginado para esse centro urbano,

86 James Holston, *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*, em 1989, pp. 11-37.

87 Nas palavras de Wisnik, “ontologicamente o avesso do Brasil, a capital foi, no entanto, se brasilizando com o tempo, e incorporando as fraturas de um país simultaneamente desenvolvido e subdesenvolvido,” in *Brasília 50 anos: trilha torta por linhas certas*, in Milton Braga, *O concurso de Brasília*, op. cit., p. 11.

como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído.”⁸⁸

Fig. 14. Inauguração da cidade, abril de 1960.
Fonte: Lina Kim e Michael Wesely, *Arquivo Brasília*, 2010.

Brasília nasceu histórica; um ato para a posteridade.

Produto do gesto inegavelmente histórico de Juscelino Kubitschek, a fundação de Brasília cumpre o anseio de interiorização da capital brasileira, que remonta aos tempos coloniais. E diante da consciência do fato histórico no momento de sua criação, como monumento nacional, observa-se a preocupação de se resguardar a sua concepção e finalizar a construção da cidade conforme o projeto original. Uma preocupação assumida pelo presidente Juscelino Kubitschek, diante da sugestão de Lucio Costa para adiar a construção da Plataforma Rodoviária, por tratar-se de obra onerosa e que poderia deixar para depois. Como resposta, Costa teria ouvido do presidente Kubitschek:

“Não senhor. Eu faço questão de levantar essa plataforma. São 700 metros. Porque se não fizer, há o risco de ela não ser feita no futuro, ou ser protelada indevidamente, comprometendo a concepção do seu plano. A concepção do plano é baseada no cruzamento dos

⁸⁸ Lucio Costa, *Plataforma Rodoviária: entrevista in-loco*, em novembro de 1984, in Lucio Costa, *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 311.

eixos, em vários níveis. Sem a plataforma isso não funcionará, ainda que para o uso inicial da cidade não seja de fato necessária. É preciso fazer o supérfluo, porque o necessário será feito de qualquer maneira; o supérfluo é que precisa ser feito agora, porque será necessário amanhã e, se não for feito agora, a cidade correrá o risco de atrofiar-se, de não realizar-se na sua plenitude.”⁸⁹

Conforme J. Holston, “Brasília nasceu preservada, quando o plano piloto se tornou lei com a inauguração da cidade.”⁹⁰ Contudo, a despeito de tal proteção, o Plano Piloto de Brasília sofreu distorções imprevistas ao longo de sua consolidação, o que levou à realização do *I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília*, organizado pelo Senado Federal, em 1974. Em publicação dos anais desse seminário, na definição dos objetivos do encontro, lê-se:

É patente que Brasília se defronta, a menos de 15 anos de sua inauguração, com graves problemas urbanos, em que pese a ousadia de seu plano urbanístico, em relação ao qual não foram seguidas com fidelidade algumas linhas mestras de sua filosofia, ou ocorreram falhas no acompanhamento de sua execução face à dinâmica da evolução sócio-econômica do Distrito Federal.

Hoje enfrentam-se sérias dificuldades que ameaçam subverter os princípios básicos que levaram o País à hercúlea tarefa de transferir a Capital da República para o Planalto Central e – segundo André Malraux⁹¹ – a construir a ‘primeira das Capitais da nova Civilização’.”⁹²

Na mesma publicação, é divulgada correspondência de Lucio Costa dirigida ao senador Cattete Pinheiro, onde o autor do projeto de Brasília define diretrizes para o desenvolvimento da cidade e reafirma os seus aspectos fundamentais. Nessa correspondência, Costa se ressentia com os rumos do desenvolvimento da cidade, dada a inversão de seu crescimento por meio de cidades satélites, em detrimento da saturação do Plano Piloto, sem a devida integração dos diversos extratos sociais. Alerta para a necessidade imperativa de se impedir a conurbação do Plano Piloto com os núcleos, preservando sua “feição peculiar.” Para tanto, recomenda a instalação de atividades agrícolas ao longo das vias de ligação entre Brasília propriamente dita e os núcleos periféricos. Como alternativa para a expansão das áreas residenciais da cidade, sugere a ocupação de uma extensa área a leste do Plano Piloto, entre o lago

89 Apud Lucio Costa, *Considerações em torno do Plano Piloto de Brasília*, op. cit. p. 22.

90 James Holston, *Libertem o espírito de Brasília*, 2010, in idem, *Cidade modernista*, op. cit., p. v. O autor refere-se à Lei nº 3.751/1960, artigo 38, onde se lê: “Qualquer alteração no plano-piloto, a que obedece a urbanização de Brasília, depende de autorização em lei federal.”

91 Em discurso proferido em Brasília, como Ministro de Assuntos Culturais da França, em 25/08/1950, André Malraux, *Brasília, capital da Esperança*, in in Alberto Xavier e Julio Katinsky (org.), *Brasília: antologia crítica*, op. cit., p. 54.

92 *Seminário de Estudos dos Problemas de Brasília*, op. cit., p. 7.

Paranoá e o grande lago, que se constituiria com a construção da Barragem de São Bartolomeu. Sugere, ainda, a sua ligação com o centro urbano por meio de ponte, que não poderia consistir no prolongamento do Eixo Monumental, adverte.

Com relação ao Plano Piloto, *stricto sensu*, clama pela finalização da cidade, “tal como foi planejada,” com atenção especial para o centro urbano, que “apesar de mal iniciado, ainda é perfeitamente realizável.” Para Costa, trata-se do “coração da cidade,” que deve se constituir “no traço urbano de união da população do chamado Plano-Piloto com as populações que residem nas áreas periféricas.” Rejeita a privatização da orla do lago Paranoá e ratifica os parâmetros urbanísticos de ocupação das superquadras, o gabarito de seis pavimentos sobre pilotis, “ficando, portanto, as crianças que brincam ao alcance da voz, o que contribui para humanizar essas áreas residenciais.” Segundo Costa, a uniformidade na implantações das quadras não foi imposta pelo seu plano, mas “resulta simplesmente do comodismo e da falta de imaginação,” apesar de não ver “nenhum inconveniente numa relativa uniformidade urbana.”⁹³ Demonstra-se, contudo, “exasperado” com a ausência das árvores nos cinturões verde, que deveriam conformar a cercadura das quadras, reafirmando sua importância. Ainda sobre o paisagismo da cidade, reivindica o plantio dos bosques indicados no plano, assim como sugere o plantio de “agrupamentos irregulares de paineiras em determinados pontos do gramado da Esplanada dos Ministérios,” e solicita a “substituição dos ridículos pinheirinhos plantados nas proximidades da Praça dos Três Poderes, por densos conjuntos dos nossos pinheiros do Paraná – araucárias – cujo verde escuro fará belo contraste com o mármore branco das edificações.” Sobre os centros cívicos e administrativos, oferece uma explicação esclarecedora sobre a composição do conjunto urbano: “quanto à preservação do partido horizontal no eixo simbólico da cidade, inclusive nas edificações que confrontam a plataforma rodoviária, em deliberado contraste com as massas altas que de um lado e de outro as flanqueiam, partido adotado precisamente para valorizar a beleza indelével da arquitetura ali presente, – isto é de fato intocável.”⁹⁴

Passados dez anos do *Seminário*, ao reconhecer a dificuldade de se determinar o ponto de equilíbrio entre as características essenciais do plano de Lucio Costa e as adequações possíveis a novas demandas, a Administração do Distrito Federal solicitou estudo que confrontasse a proposta original com a realidade da cidade, de modo a definir diretrizes para o seu desenvolvimento. Conforme as diretrizes apresentadas pelo estudo, corroboradas e subscritas por Lucio Costa, observa-se a

93 Cabe mencionar a análise de Marília Pacheco Machado, in *Superquadra: pensamento e prática urbanística*, 2007, onde a autora observa o distanciamento progressivo da tipologia das superquadras conforme a proposição inicial de Lucio Costa, o que desqualifica os projetos inovadores em comparação aos pioneiros.

94 *Seminário de Estudos dos Problemas de Brasília*, op. cit., pp. 275-306.

reiteração das recomendações precedentes, considerando a preservação da proposta original de Brasília. 1: diferenciação entre o Plano Piloto e a expansão periférica. 2: preservação da integridade plástica do conjunto urbanístico-arquitetônico do Eixo Monumental, mantendo o canteiro central livre de ocupação. 3: definição de áreas de expansão do setor residencial para a classe média, resguardando as superquadras da pressão imobiliária. 4: manutenção da feição urbana mediante o respeito à volumetria, considerando o gabarito de seis pavimentos nas superquadras 100, 200 e 300, decrescente nas direções leste e oeste. 5: ocupação ordenada na Esplanada dos Ministérios, arrematada pela Praça dos Três Poderes e pela Torre de Televisão. 6: adensamento em altura no centro urbano, como um conjunto destacado no cruzamento dos eixos e preservação da perspectiva visual do Eixo Monumental, mediante o gabarito baixo dos Setores de Diversão.⁹⁵

Ainda na década de 1980, e mesmo considerada a vigência da Lei Santiago Dantas, os riscos de uma adulteração irreversível do plano de Lucio Costa e a necessidade de se proteger a memória de Brasília ensejaram a criação do GT/Brasília, com vistas à proteção do patrimônio cultural do Distrito Federal. De acordo com a ideologia vigente de valorização da diversidade cultural, o GT/Brasília conduziu seus trabalhos no sentido da ampla preservação do conjunto patrimonial do Distrito Federal, observando as peculiaridades locais e abrangendo “as várias modalidades do acervo físico-espacial, do complexo de práticas culturais e da instância documental.”⁹⁶ Desse modo, o que se propunha também englobava, além da preservação do Plano Piloto de Brasília, a proteção dos núcleos preexistentes, dos assentamentos pioneiros e também da paisagem natural do Distrito Federal. Contudo, apesar da abordagem inovadora do GT/Brasília, consubstanciada no documento de proposição de inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio Mundial, a lei de proteção da capital federal do Brasil se limitou ao plano de Lucio Costa, em conformidade com a recomendação do Icomos. Em sua avaliação, o Conselho Consultivo do Icomos sugeriu a proteção restrita à criação urbana de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, por considerar os demais testemunhos da memória do Distrito Federal demasiadamente frágeis, apesar de evocativos.⁹⁷

95 Cf. Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas de Lima, *Brasília 57-85*, op. cit..

96 *Grupo de trabalho para preservação do patrimônio histórico e cultural de Brasília*. Síntese dos Trabalhos. Brasília, 1985, p. 4.

97 De acordo com a justificativa do Icomos, in Advisory Body Evaluation 445, 1987:

“The working group also proposed the inscription of the older witnesses to the birth of Brasília, that is, the cities and traditional habitations of the peripheral district (Planaltina, Brazlândia and eight former fazendas), as well as the workers’ camps, which are evocative, but fragile, vestiges of the golden age of the construction of the capital (1957-1960).

ICOMOS, while expressing an opinion favorable in principle to inclusion of Brasília on the World Heritage List, considers that the property should be inscribed on the condition that minimal guarantees of protection ensure the preservation of the urban creation of Costa and Niemeyer.”

Fig. 15. Restaurante Churrascaria JK, Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, 1956-1960. Arquivo Público do Distrito Federal

Portanto, em decorrência da recomendação do Icomos, Brasília é tombada na iminência da nova Constituição de 1988, que transformaria o Distrito Federal em entidade federativa com competências próprias de estado e município, implicando a caducidade da Lei Santiago Dantas. Com o tombamento, contudo, mantinha-se o controle da cidade por intermédio do Decreto Distrital nº 10.829, de 1987, em cujo anexo constam as diretrizes para o seu desenvolvimento, elaboradas por Lucio Costa, no documento intitulado *Brasília Revistada*. A importância do documento para a preservação dos traços fundamentais da concepção da cidade modernista, incluída a sua autoria, encontra-se na especificidade do tombamento do Plano Piloto de Brasília. O referido conjunto urbano não estava, como ainda não está, inteiramente concluído e, para evitar a sua paralisação no estágio em que se encontrava, não se podia tombá-lo nos moldes tradicionais, como um artefato constituído e encerrado em um passado histórico, mas como uma concretude a ser consumada de acordo com uma ideia previamente definida. Um acautelamento, por conseguinte, com o objetivo de assegurar o prosseguimento das linhas mestras do Projeto nº 22, de Lucio Costa, vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Sem considerar o tombamento como suspensão de uma determinada realidade, mas um mecanismo de controle institucional, a solução encontrada, ainda que ambígua, foi a proteção das escalas urbanas de Brasília, conforme estabelecidas no plano de Lucio Costa, ao invés de preservar o conjunto urbano, com suas características

específicas, no instante da determinação legal de sua tutela. Desse modo, pretendeu-se garantir não somente a manutenção dos atributos essenciais de Brasília, como concebida por Lucio Costa, mas também a sua consecução. Segundo depoimento de Ítalo Campofiorito, no momento de apresentação do pedido do tombamento do Plano Piloto de Brasília, na 138ª Reunião Ordinária do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 9 de março de 1990:

“... é um tombamento inusitado, mas muito importante para mim pessoalmente, que é o tombamento urbanístico de Brasília. [...] E me permito uma pequena introdução, porque trabalhei desde outubro a setembro de 87, junto ao Governo do Distrito Federal, que pretendia se defender junto à Unesco, depois que o Comitê Mundial do Patrimônio havia decidido aceitar a inscrição de Brasília – Brasília a ideia de uma cidade modernista, já histórica do Patrimônio da Humanidade, que pedia que o Governo local desse alguma garantia de que essa preservação ia ser mantida. Eu tinha, durante muito tempo, uma ideia ... que era manter, não segurar, não congelar uma cidade, porque é um organismo vivo e novo ainda por cima. Mas de alguma [forma] preservar os traços gerais daquela concepção ... a legislação de proteção é curta, simples e sintética e fui eu que escrevi. ... o Lucio Costa aprovou. ... o decreto que foi levado à Unesco. É um decreto do Governador do Distrito Federal ... é um decreto que graças às preocupações tomadas, é a regulamentação de uma lei, da Lei Santiago Dantas, de 1960. ... esse decreto do Governador José Aparecido, hoje nosso Ministro da Cultura pretende apenas dizer o que que é esse Plano Piloto que Santiago Dantas pretendia preservar. E preservar na medida em que permite a mudança, desde que submetido ao Congresso Nacional. Regulamenta a lei. De fato, o que é o Plano Piloto? O desenho que ganhou o concurso? Mas aquele desenho é preservado no papel. De mais a mais, não corresponde mais ao perfil daquela cidade. Não é essa que está agora. Nem sequer da que foi construída pelo Ismael Pinheiro [sic]. E durante muitos anos com a anuência dos autores do Plano.”⁹⁸

Assim, uma vez inscrito na Lista do Patrimônio Mundial, o conjunto urbanístico de Brasília, configurado pelo plano de Lucio Costa, foi reconhecido como patrimônio nacional, mediante a sua inscrição no Livro do Tombo Histórico, formalizada pela Portaria nº 4, de 1990, da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A exemplo do Decreto 10.829, de 1987, o referido instrumento normativo preserva as escalas urbanas de Brasília, reforçando a preservação do seu caráter inerente na concepção de Lucio Costa e, sucessivamente, a sua consecução. Em 1992, foi editada a Portaria nº 314, de 1992, pelo então Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, IBPC, em substituição da Portaria nº 4, de 1990, cuja alteração se limita à inclusão de um parágrafo específico, resguardando o direito de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, como autores, de completarem a cidade.⁹⁹ Contudo, a

⁹⁸ Ítalo Campofiorito, in Transcrição da 138ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, 1990, p. 32-33.

⁹⁹ Cf. Processo 1305-T-90/Iphan, referente ao tombamento de Brasília.

despeito do sentido autoral da cidade, que também se revela uma obra de arte, foi a relevância do fato histórico, o testemunho do grande feito da capital edificada do nada, no Planalto Central do Brasil, o valor primordial atribuído a Brasília como monumento nacional.

Poligonal do perímetro da área tombada do conjunto urbanístico de Brasília, definida pelo Decreto Distrital no 10.829, de 1987.

Fonte: Subsecretaria de Planejamento Urbano da Secretaria Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente do Distrito Federal

À guisa de conclusão

O SENTIDO DA AUTENTICIDADE EM OURO PRETO E BRASÍLIA, UMA QUESTÃO DE VALORES

A associação da autenticidade ao sistema de valores atribuídos ao patrimônio é derivada das reflexões teóricas de Alois Riegl,¹ ao fixar o entendimento moderno – e ocidental – do significado de monumento histórico, diverso do monumento intencional, erigido com a função originária de rememoração e que se encontra em todas as culturas. Naquele momento, em princípios do século XX, a discussão se dava em torno do conflito latente entre os valores histórico e artístico identificados no patrimônio, e que se resolveu pela subordinação da autenticidade à materialidade desse patrimônio, com a prevalência do valor documental dos monumentos, em nome da preservação de sua veracidade. Conquanto essa preponderância fosse debatida no pós-guerra, dar-se-iam discussões com vistas à efetiva superação do sentido tradicional da noção de autenticidade somente na década de 1990, mediante a afirmação do reconhecimento da diversidade cultural e patrimonial, e em contraposição à perspectiva eurocêntrica acerca do tema.

Considerado o primeiro documento internacional onde se registra explicitamente o termo autenticidade, a Carta de Veneza de 1964, tem-se a defesa do consenso entre os valores estético e histórico na preservação do patrimônio, em conformidade com o historicismo crítico e as formulações brandianas.² Um consenso, contudo, que prioriza o valor estético, apesar de não admitir a falsificação de nenhuma das instâncias que a obra encerra. Determina, assim, a indispensável preservação das autenticidades histórica e estética identificadas no patrimônio, vinculadas aos valores documental e artístico do artefato, respectivamente. Entretanto, além da ascendência dos preceitos teóricos de Cesare Brandi, a Carta sustenta, ainda, o discernimento de “monumentos históricos” de acordo com a acepção riegliana. Nesse sentido, a Carta retém a vinculação da autenticidade à materialidade da

1 Alois Riegl, *Le Culte Moderne des Monuments*, op. cit..

2 Cf. a propósito Cesare Brandi, *Teoria da Restauração*, op. cit..

obra como transformada ao longo do tempo, no momento em que se dá início à apreciação do patrimônio em sua dimensão cultural.³

Mais de uma década depois, a incontestável veracidade material do patrimônio foi enfatizada pela Convenção do Patrimônio Mundial, criado pela Unesco em 1972, ao definir os critérios para a aferição da autenticidade de um bem cultural, em 1977. Contudo, a despeito das discussões procedidas na Conferência de Nara, em 1994, a proposição factível de uma nova abordagem acerca do sentido e do uso da noção de autenticidade, considerada a preservação do patrimônio, decorreu da aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pela Conferência Geral da Unesco, em 2003. Diante da inadmissibilidade de se determinar critérios fixos de autenticidade para o patrimônio imaterial, considerado o seu caráter de mutabilidade como um elemento vivo de uma dada cultura, a Convenção do Patrimônio Mundial redefiniu suas regras para a aferição da autenticidade do patrimônio material, em 2007. A partir de então, definiu-se a relação dialética entre cultura material e imaterial, ao vincular a autenticidade ao significado do artefato e aos atributos que justificam a sua preservação.

Ao considerar o exposto e os paradigmas de Ouro Preto e Brasília, tem-se em jogo os tradicionais valores artístico e histórico, respectivamente, como aqueles responsáveis pelo reconhecimento dos referidos bens como patrimônio nacional. No entanto, ao enfrentar os dois casos, observa-se a problemática do sentido da autenticidade a que se refere cada um desses valores, se examinadas as motivações subjacentes à justificativa de proteção desses bens. Ouro Preto, como símbolo de uma tradição genuinamente nacional e devotado ao passado; Brasília, como símbolo do futuro nacional. De um lado, o conjunto urbano finalizado, a ser mantido em conformidade com um determinado momento histórico, ao qual se refere o seu valor estético; de outro, o evento histórico a ser perpetuado por intermédio da conclusão da cidade projetada. Nesse sentido, devem ser apreciadas as questões impostas e os correlatos modos e estratégias de preservações dos respectivos patrimônios urbanos, tendo em vista a manutenção de suas autenticidades e a legibilidade dos valores atribuídos a esses sítios.

3 Cf. a propósito as discussões às páginas 35-36 e 50-51 deste trabalho.

A AUTENTICIDADE E A PRESERVAÇÃO DE OURO PRETO, MONUMENTO DO PASSADO NACIONAL

O reconhecimento patrimonial do núcleo urbano de Ouro Preto referiu-se, desde os primórdios, a uma alteridade no tempo, encerrada em um determinado momento do passado. Trata-se de um monumento histórico valorizado, precipuamente, por seu valor estético, como testemunho excepcional de um assentamento setecentista do período colonial de Minas Gerais, constituído por um conjunto arquitetônico exemplar.

Considerando o processo de reconhecimento de Ouro Preto como monumento nacional e o sentido da autenticidade na sua proteção, identificam-se três aspectos fundamentais. Todos eles associados à ênfase dada ao caráter estético do sítio em questão. 1: a permanência da integridade da obra de arte. 2: a delimitação de um momento histórico específico a ser objeto de preservação. 3: a intenção de vinculação entre tradição e modernidade na conformação do patrimônio histórico e artístico nacional.

A exigência da permanência da obra de arte e a designação de sua manutenção como tal são identificáveis já nos primeiros momentos de cautela da cidade, no plano de restaurações de 1935,⁴ e no programa de recuperação de seus monumentos proposto pelo engenheiro Epaminondas Vieira de Macedo, conforme exposição em 12 de junho de 1938.⁵ Em seu relato, ao justificar a necessidade de “conservação e essencialmente restauração das construções de arte que se espalham pela velha cidade, como testemunhas mudas de uma época de glória e esplendor,” o referido engenheiro estabelecia a necessidade de manutenção dos “facieis primitivos” dos “ambientes históricos” de Ouro Preto. Uma postura mantida nos programas de preservação subsequentes ao tombamento de seu conjunto arquitetônico urbano – nos primeiros estudos realizados por Sylvio de Vasconcelos,⁶ à época da campanha para recuperação do casario da cidade, e no Plano Especial de Ouro Preto,⁷ em fins da década de 1940 e início dos anos 1960, respectivamente –, considerando a integridade da obra de arte como um exemplar urbano mineiro setecentista.

Nesse sentido, é notável o parecer de Lucio Costa,⁸ de 1958, acerca das obras

4 Cf. Plano de restaurações em Ouro Preto, in Anais do Museu Histórico Nacional, op. cit..

5 Epaminondas Vieira de Macedo, *Igrejas e capelas de Ouro Preto*, in Processo nº 70-T-38, Sphan/DRT, referente ao tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto, às fls. 9-17.

6 Cf. Juliana Sorgine, *Salvemos Ouro Preto*, op. cit..

7 Cf. a propósito pp. 96-98 deste trabalho.

8 *250 anos de Ouro Preto*, parecer emitido em 27/3/1958, como Diretor da Divisão de Tombamentos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Dephan –, in *Sobre Arquitetura*, op.

necessárias por ocasião da celebração dos 250 anos de Ouro Preto. Um parecer que corrobora a exigência da permanência da obra de arte e a definição do recorte do momento histórico a ser preservado. No documento, L. Costa recomendava priorizar a restauração da cidade propriamente dita, mediante obras de demolição, recomposição, restauro, remoção ou transferência. Ressalte-se, no caso, as suas orientações específicas para a demolição de edificação contígua ao “chafariz dos Contos;” a recomposição do cinema, “afim de amortecer o impacto insólito do extenso oitão e da cobertura metálica na paisagem,” sugerindo a “criação de um beiral sobre a cornija do prédio aproveitado” e “revestir o oitão da parte nova com telhas à moda tradicional” e, também, camuflar a cobertura de alumínio com “pintura verde-sujo;” a recomposição “do grupo escolar visível da ponte de Antônio Dias e do chafariz do Largo de Dirceu, vizinhança aquela tanto mais grotesca por pretender ser de ‘estilo’ colonial;” a restauração da Escola de Minas, com “a supressão dos corpos avançados indevidamente construídos sobre os baluartes,” que “desfiguraram lamentavelmente a elegância do risco original, dantes apenas comprometido pela capela construída em fins do século XVIII e que será evidentemente preservada;” e “a remoção e transferência de local ... do monumento comemorativo da morte de Tiradentes, uma vez que, por sua falta de proporção e feição bastarda, constitui verdadeira almanjarra que não se concebe permaneça indefinidamente no logradouro principal da cidade tombada.” Ao final, assevera: “o tombamento obriga a providências de caráter radical quando se trate de preservar ou repor a coisa no seu estado original.”

Além da seleção do artefato setecentista como aquele merecedor de conservação, e o anseio pelo seu “estado original,” cabe mencionar outro aspecto revelador da postura de L. Costa, também determinante no manejo do patrimônio histórico nacional, e exemplar no caso de Ouro Preto. Trata-se da intenção do estabelecimento de uma relação de continuidade e do diálogo entre tradição e modernidade, ao considerar a produção luso-brasileira e o seu rebatimento na constituição de uma arquitetura contemporânea genuinamente nacional. Nessa perspectiva, verifica-se o entendimento de L. Costa⁹ em relação à construção do Grande Hotel de Ouro Preto, ao refutar a “reprodução de estilo” em nome do projeto modernista de Oscar Niemeyer, dotado de “beleza e verdade” e de acordo com “o verdadeiro espírito das velhas construções,” que “resolve com uma técnica atualíssima e da melhor forma possível um problema atual.” Portanto, – ainda que admita ou recomende a eventual reconstituição do estado original da coisa tombada

cit. pp. 285-287.

9 Cf. a correspondência dirigida por Lucio Costa a Rodrigo M.F. Andrade, reproduzida in Lia Motta, *A Sphar em Ouro Preto*, op. cit., pp. 109-110. Sobre a síntese entre modernidade e tradição, cf. o item *A questão urbana, de Giovannoni ao pós-guerra*, no capítulo primeiro deste trabalho, pp. 31-35.

– a sua contraposição às contrafações contemporâneas no ambiente histórico, em certa medida, converge com as proposições de Pane e Bonelli para a recomposição das cidades europeias no pós-guerra. De um lado, a ênfase no caráter estético do patrimônio a serviço do ideário do movimento moderno local, com o valor histórico associado à autenticidade das fontes, segundo a observação de M. Cecília L. Fonseca; de outro, a premissa da veracidade assentada no diálogo harmonioso do novo com o antigo.

O destaque dado à integridade e ao valor estético-estilístico do conjunto urbano setecentista prossegue na avaliação de Michel Parent¹⁰ e no plano de desenvolvimento urbano apresentado por Viana de Lima,¹¹ em finais da década de 1960. Da parte de Parent, a despeito da recomendação de um plano diretor para a cidade com vistas à preservação e valorização econômica do patrimônio nacional,¹² observa-se a sua atenção voltada para os monumentos exemplares, ao considerar a magnificência do conjunto de edifícios religiosos e monumentos civis de Ouro Preto, remetendo-se à descrição da cidade por Manoel Bandeira.¹³ Com relação ao casario, salienta a sua simplicidade e ressalta a homogeneidade e o “caráter global” do conjunto urbano como seus principais atributos. Viana de Lima, por sua vez, ao propor efetivamente um plano de desenvolvimento para a cidade, estabelecia a necessidade de valorização dos principais monumentos do núcleo histórico, mediante a remoção de edificações julgadas como perturbadoras no entorno desses monumentos. Contudo, previa a complementação das lacunas do tecido urbano, observando a tipologia arquitetônica local, e demonstrava o cuidado com a preservação do espírito genuíno do lugar, mediante a manutenção da dinâmica da vida tradicional da cidade, à semelhança do que seria o Plano de Bolonha,¹⁴ em princípios da década seguinte, de 1970. Comparativamente, o Plano de conservação e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, em meados da década de 1970, amplia tal abordagem, ao exercitar a integração da preservação do núcleo histórico ao desenvolvimento urbano e regional. Não obstante essa amplitude, permanece a ênfase dada à integridade e ao valor estético-estilístico do conjunto tombado, com a prescrição de continuidade e reprodução dos elementos característicos da tipologia

10 Claudia F.B. Leal, *As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent*, op.cit., pp. 125-138

11 Viana de Lima, *Rénovation et mise en valeur d'Ouro Preto*, 1970 e 1972, op. cit..

12 Ressalte-se, no período, a influência das preconizações das Normas de Quito, de 1967, e da Declaração de Amsterdam, de 1975. A primeira, ao incorporar os temas relativos ao planejamento urbano e aos usos turístico e econômico do patrimônio; a segunda, ao determinar a necessidade de integração da conservação do patrimônio edificado com a problemática do restabelecimento das zonas históricas degradadas e da melhoria das condições de vida da população, com vistas à solução de questões sociais, in *Cadernos de Documentos nº*, Cartas Patrimoniais, 1995.

13 Manoel Bandeira, *Guia de Ouro Preto*, op. cit..

14 Comune di Bologna, *PEEP Centro Storico*, op. cit..

arquitetônica e do assentamento setecentistas nas áreas de expansão da cidade, destacadas do núcleo histórico.¹⁵

Desde a avaliação de Parent, e nos planos consecutivos para a preservação do conjunto arquitetônico e urbano de Ouro Preto, observa-se a problemática do controle da expansão urbana como um elemento decisivo para a preservação da autenticidade de seu aspecto e de sua paisagem tradicionais, como exemplar de um assentamento mineiro setecentista. Uma questão enfrentada na década de 1980, mediante necessidade de definição da poligonal da área tombada, negligenciada já nos primórdios do reconhecimento da cidade como monumento nacional. Uma negligência fundamentada na crença da permanência do núcleo urbano original, considerando a sua estagnação ao longo do século XIX e a transferência da capital de Minas Gerais para Belo Horizonte. Contudo, a retomada do desenvolvimento da cidade e o seu crescimento desenfreado a partir dos anos 1950,¹⁶ com a decorrente ocupação desordenada das encostas dos morros circundantes, conduz à revisão do controle caso a caso levada à cabo pelo Iphan até então, colocando em pauta o planejamento urbano como medida necessária para a conservação do núcleo histórico tombado. A questão seria, portanto, tratada nos termos da delimitação da área tombada. Conforme parecer de Lia Motta, tendo em vista as transformações do histórico do sítio acautelado, a solução se apresentava de duas formas. 1: manter o tombamento original e considerar as encostas dos morros circunvizinhos como área de entorno sob tutela. 2: estabelecer um tombamento específico para a referida área. Apesar das duas medidas contemplar normas e controle de ocupação, Motta recomenda a segunda opção, ao avaliar a primeira como regressão no processo de acautelamento do sítio histórico.

Do ponto de vista conceitual significa um passo fundamental, possibilitando o tombamento de conjuntos que se caracterizam por fatores diversos, com valores que transcendem os atributos formais de estética e de estilo tradicionalmente empregados pela Sphan. Isto porque, no caso de Ouro Preto, serão incluídos no conjunto protegido os elementos formais consequentes de seu crescimento e de sua complexidade histórica e social, o que representará a aceitação pela instituição da convivência de valores e da possibilidade de transformações em áreas urbanas preservadas.¹⁷

15 Lia Motta observa que “o plano [Plano de Conservação, Valorização de Ouro Preto e Mariana] pretendia desestimular o crescimento da atividade residencial na área histórica, sendo mais radical que o de Viana de Lima, pois ‘qualquer ova edificação não [era] desejável’.” in *A Sphan em Ouro Preto*, op. cit., p. 118. Cf. a propósito Fundação João Pinheiro, Plano de Conservação..., vol. II, op. cit., e os estudos de Reynaldo Machado, in *Ouro Preto e Mariana – uma análise da linguagem forma urbana*, op. cit..

16 Fundação João Pinheiro, Plano de Conservação..., vol. 1, op.cit..

17 Lia Motta, Informação nº 002/88, in Processo 70-T-38, Sphan/DRT vol. II, às fls. 23-24.

No momento, impunha-se a necessidade de enfrentar uma nova perspectiva histórica e suplantando a abordagem tradicional de tutela da cidade, fundamentada na expectativa de se manter intocável a obra de arte urbana remanescente do século XVIII. Como medida preliminar, foi reconhecida a indissociabilidade do valor paisagístico do entorno do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Ouro Preto para a preservação de sua imagem, por intermédio da sua inscrição nos Livros do Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, e a definição do perímetro tombado. A partir de então, a cidade passa a ser definitivamente compreendida como um organismo vivo e dinâmico, e não apenas a obra de arte imutável, requerendo no seu planejamento o estabelecimento de normas de uso e ocupação do solo urbano, e a avaliação de alternativas para a sua expansão. Por decorrência e em conformidade com os princípios da Constituição de 1988 – ao definir como competência comum dos entes federativos a preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural –, em 1990 foi promulgada a Lei Orgânica do Município e, em 1996, aprovada a proposta para seu primeiro Plano Diretor,¹⁸ com vistas ao ordenamento urbano e territorial. Não obstante, e apesar do reconhecimento da dinâmica inerente à cidade como produto da expressão de uma cultura vivente, prevaleceu, como ainda prevalece, a problemática da permanência da obra de arte finalizada, considerada a primordialidade da preservação de sua autenticidade, de acordo com o artefato urbano constituído no século XVIII, observada a ênfase dada ao valor estético-estilístico atribuído a Ouro Preto, o primeiro monumento nacional.

A AUTENTICIDADE E A PRESERVAÇÃO DE BRASÍLIA, SÍMBOLO DA MODERNIDADE NACIONAL

A qualificação de Brasília como monumento nacional remonta à sua criação, como símbolo de desenvolvimento e modernidade do Brasil. Nesse sentido, é inequívoca a intenção de se edificar o ícone de um gesto deliberadamente histórico, destinado à permanência, como afirmação peremptória de transmutação da nacional. Tratou-se de um desígnio para o futuro, vinculado a um projeto de país por intermédio da

¹⁸ Em 1993 foi criado o Grupo de Assessoramento Técnico, GAT, com participação da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, o Iphan, o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Iepha, a Universidade Federal de Ouro Preto, Ufop, como processo institucional integrado e com vistas ao aprimoramento do planejamento urbano associado à conservação; em 1996, foi aprovada a Lei Complementar nº 01/96, instituindo proposta de Plano Diretor para o município, cuja implementação foi inviabilizada por falta de regulamentação. Em 2006, a Lei Complementar nº 29/2006 estabeleceu o Plano Diretor do Município Ouro Preto, em conformidade com o Estatuto da Cidade. Em 2011, a Lei Complementar nº 93/2011, estabeleceu normas e condições para o parcelamento, a ocupação e o uso do solo no município, em atendimento às diretrizes do Plano Diretor vigente.

transferência e da construção de uma nova capital. Assim, a preservação de Brasília refere-se, sobretudo, à consecução e ao prosseguimento de uma ideia.

Uma questão inevitável se coloca para a preservação de Brasília: o distanciamento entre a sua concepção e a realidade. A despeito da tentativa de controle na implantação do projeto idealizado, com a edição da Lei Santiago Dantas,¹⁹ a ocupação desregrada do território do novo Distrito Federal se manifesta ainda antes da inauguração da nova capital. Conforme explicação de L. Costa, a cidade não foi “decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento da região.”²⁰ De acordo com o seu predicado político-administrativo, a cidade foi inicialmente calculada para 500.000 habitantes, e a sua expansão foi prevista por intermédio da constituição de cidades satélites, depois da saturação do núcleo central estabelecido pelo Plano Piloto de L. Costa. Contudo, já no processo de ereção de nova capital, surgiram núcleos periféricos para acolher os primeiros migrantes, os *Candangos*, os operários construtores de Brasília. Somando-se aos núcleos preexistentes – Planaltina, de 1859, e Brazlândia, do início do século XX – a partir de 1956 elevaram-se assentamentos provisórios com vistas à operacionalização das obras de edificação da cidade.²¹ Entretanto, a intenção de provisoriedade de tais assentamentos não impediu a sua permanência e, ao contrário do que se propunha para a expansão da nova capital, a criação das cidades satélites foi antecipada. Em junho de 1958, conforme relato de Ernesto Silva,²² a Novacap determinou a fundação de Taguatinga como assentamento definitivo dos *Candangos*.

Conquanto o GT/Brasília – no processo de reconhecimento da nova capital como monumento nacional – tenha considerado tal realidade na sua proposição de preservação do complexo urbanístico do Distrito Federal, a força simbólica do Plano Piloto de Lucio Costa prevaleceu na valorização do patrimônio em jogo.

19 Cf. a propósito a nota 90, à página 142 deste trabalho, referente à Lei no 3.751/1960, que determina, mediante lei federal, a autorização para qualquer alteração no plano-piloto de Brasília.

20 Lucio Costa, *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, op. cit., p. 33.

21 Em 1956, às margens da antiga estrada de ligação com Luziânia, atual saída sul, foram construídos o Catetinho, residência presidencial provisória, e a sede da Novacap, também provisória, contando com instalações administrativas, depósitos, residências para engenheiros, um hospital e um restaurante popular. Nas proximidades do complexo da Novacap, foi erigido um pequeno centro urbano popular para receber o afluxo de imigrantes. Originalmente denominada Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, era o local do burburinho urbano, onde se instalaram o comércio de varejo e os serviços típicos de uma cidade. Além desse núcleo, foram construídos acampamentos operários nas proximidades dos canteiros de obra, com o mesmo sentido de provisoriedade. Tais acampamentos eram constituídos de alojamentos e equipamentos básicos – cantinas, armazéns e postos de saúde – para atendimento de necessidades cotidianas dos trabalhadores.

22 Ernesto Silva, *História de Brasília*, op. cit., p. 313.

Conforme observam Ana E. Medeiros e Neio Campos,²³ a problemática se coloca nos termos da cidade projetada, construída, tombada e vivenciada. De acordo com os autores, a questão se refere, sobretudo, à natureza do objeto a ser salvaguardado e a sua relação com o planejamento urbano: “Mas, de que Brasília se trata? Do Plano Piloto – uma estrutura que não mais corresponde às ‘Brasílias’ idealizada, projetada ou construída. Trata-se de uma Brasília metrópole cotidianamente vivenciada e, portanto, transformada.” Alertam, assim, para as circunstâncias da realidade: “a Brasília construída, ao contrário da Brasília projetada, já se ergue como cidade polinucleada.” Um entendimento que, em certa medida, corrobora as proposições do GT/Brasília, e, por decorrência, contesta a ambiguidade do acautelamento restrito ao conjunto urbanístico correspondente ao Plano Piloto de Brasília, e a sua desconexão com o planejamento urbano e territorial do Distrito Federal como um todo.

Como se depreende da delimitação da área sob tutela e do arcabouço legal correlato, o tombamento do Plano Piloto de Brasília enfatiza, sobretudo, o grande gesto histórico de sua criação, por ato do Presidente Juscelino Kubitschek, e a permanência e o andamento futuro da configuração do artefato urbano derivado do projeto de Lucio Costa. Um processo que contou com a efetiva participação do autor do referido projeto, nos diversos embates acerca do tema concernente à sua proteção. Nesse sentido, o perímetro tombado evidencia o objeto correspondente ao risco original do Projeto nº 22 de Lucio Costa; ou seja, a cidade desenvolvida a partir do cruzamento dos eixos Monumental e Residencial e seu entorno imediato, considerada a inserção desse arcabouço em um triângulo equilátero e com vistas à preservação das escalas urbanísticas de Brasília, de acordo com a definição do autor do referido risco, contempladas as suas alterações, desde o momento inicial de sua materialização, incluído o transcurso de sua consolidação. Questões abordadas na primeira avaliação sistematizada da cidade em 1985, como prenúncio de sua revisão por L. Costa, ensejando o Decreto nº 10.829, de 1987, que regulamenta a Lei Santiago Dantas, com vistas à preservação do Plano Piloto de Brasília, e a subsequente Portaria nº 4 de 1990, substituída pela Portaria nº 314, de 1992, tratando de seu tombamento na esfera nacional.

Contudo, ainda que se considere a propriedade da interferência de Lucio Costa na definição das diretrizes para a preservação e consolidação do Plano Piloto de Brasília – segundo os princípios basilares de sua concepção –, permanece a ambiguidade sobre o prosseguimento a ser dado na consecução do conjunto

23 Ana Elisabete Medeiros e Neio Campos, *Cidade projetada, construída, tombada e vivenciada: pensando o planejamento urbano em Brasília*, in Aldo Paviani et al. (orgs), *Brasília 50 anos*, 2010, p. 137-161.

urbanístico tombado. De acordo com Jorge G. Francisconi,²⁴ a questão se coloca particularmente obscura em face da imprecisão do objeto acautelado. Nesses termos, o autor observa a dubiedade acerca do plano piloto a ser adotado, considerando a aprovação de dois planos urbanos distintos pelo Decreto nº 10.829/87: o plano piloto original e o plano piloto concretizado, tendo em vista as “significativas diferenças entre a concepção urbana do projeto aprovado pelo júri internacional. Ademais, adverte sobre a inexatidão da definição das escalas urbanísticas da cidade a serem protegidas. Conforme Francisconi, se, por um lado, o Decreto “adota dois planos urbanos parecidos, mas diferentes como Plano Piloto de Brasília;” por outro lado, “não estabelece as características essenciais das escalas urbanas, conceitos urbanísticos fundamentais para sustentação do planejamento e da gestão do Plano Piloto.” Conclui, portanto: “para que o Plano Piloto seja preservado, fortalecido e que tenha suas funções consolidadas, que se defina o plano urbano [plano-piloto] que rege sua urbanização e quais as características essenciais e as funções de cada escala urbana... . Este é o desafio ... para preservar os valores da *civitas civitatis* nacional.”

No entanto, observadas as questões e diferenças apontadas, ao se considerar a autenticidade na preservação e a consecução da ideia de Brasília, há de se ter em conta a confluência dos princípios definidores dessa ideia em seu conjunto e em circunstâncias diversas, e não a sua divergência. Um aspecto significativo no que se refere à condução do processo de preservação do conjunto urbanístico tombado de Brasília, contempladas a utilização e a interpretação do arcabouço legal de sua proteção, em associação às fontes históricas sobre a sua formação e concretização. Além do Relatório do Plano Piloto de Brasília, e dos registros, depoimentos e esclarecimentos de Lucio Costa acerca de sua concepção para a nova capital federal do país, o conjunto urbanístico tombado conta com legislação específica, estabelecendo diretrizes explícitas para a sua finalização, incluídos o seu desenvolvimento e expansão. Diretrizes, ressalte-se, subscritas e corroboradas pelo próprio autor da cidade, no anexo do Decreto nº 10.829/87, *Brasília Revisitada*. Considere-se, ainda, a definição da Portaria 314/92 sobre o objeto de acautelamento, em seu artigo primeiro, parágrafo primeiro. “A realidade física territorial correspondente ao bem tombado a que se refere o caput deste artigo [Conjunto Urbanístico de Brasília] é compreendida como conjunto urbano construído em decorrência do Plano Piloto vencedor do concurso nacional para a nova capital do Brasil, de autoria do arquiteto Lucio Costa.” No parágrafo segundo do mesmo artigo, delimita o perímetro de tombamento, “a leste pela orla do lago Paranoá, a oeste pela Estrada Parque Indústria e Abastecimento – EPIA, ao sul pelo córrego Vicente Pires e ao norte pelo córrego Bananal.” Destaca-

24 Jorge Guilherme Francisconi, *Da insustentabilidade do Plano Piloto*, in MDC . Revista de Arquitetura e Urbanismo [on-line], 2011, grifo do autor.

se, igualmente, a determinação de manutenção dos “critérios de ocupação aplicados nesta data,” a data do tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília.

Entretanto, as determinações da referida Portaria 314/92 e do Decreto nº 10.829/87 – consubstanciado pelas diretrizes estabelecidas por seu anexo, *Brasília Revisitada* – não impediram modificações em aspectos relevantes do Conjunto Urbanístico de Brasília, tendo em vista a competência administrativa e institucional na aprovação de projetos para o prosseguimento de sua consecução. De um lado, decisões com a chancela do poder local e, de outro, a ratificação do Iphan legitimaram interpretações controvertidas acerca da concepção do Plano Piloto de Lucio de Costa. Decisões determinadas por legislação específica e pelas diretrizes definidas nos Planos Diretores de Ordenamento Territorial do Distrito Federal.²⁵ Destacam-se, no caso, a ocupação indevida do canteiro central do Eixo Monumental e os acréscimos em seu entorno, com interveniência na Escala Monumental; o adensamento populacional dos setores residenciais, mediante o aumento da taxa de ocupação dos blocos (incluídos os pilotis), além da expansão indevida dos comércios de quadra, desvirtuando o seu sentido de localidade; a destinação de uso impróprio das entrequadras; a disfunção e a deterioração do centro urbano como setor gregário, em desacordo com a concepção original; a privatização da orla do Lago Paranoá; a ocupação desordenada de seu entorno.²⁶ Adulterações, todavia, que não determinam uma condição irreversível de continuidade da concepção de Lucio Costa e, sobretudo, preservação da magnitude do gesto histórico manifesto na materialidade de Brasília, se convenientemente considerado e interpretado o embasamento legal para a sua finalização como uma obra de arte urbana. O sentido da autenticidade de Brasília se refere, portanto, e acima de tudo, à preservação e à concretização de uma ideia, como marco simbólico do desígnio de modernidade nacional.

25 Considere-se, no caso, a sobreposição de Gabaritos, GBs, e Normas de Gabaritos, NGBs, Memoriais Descritivos, MDEs, com especificação caso a caso; as normas edilícias consubstanciadas em Códigos de Obras; e as diretrizes gerais de uso e ocupação do solo determinadas no Plano Diretor de Ordenamento Territorial do Distrito Federal vigente, aprovado pela Lei Complementar nº 803/2009.

26 Cf., a propósito, Francisco Leitão (org.), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*, 2009, considerando as respectivas análises desenvolvidas por Lídia Adjuto Botelho, *O princípio das escalas no plano urbanístico de Brasília: sentido e valor além de proporção*, p. 87-97; Mara Souto Marquez e Antonio O. Mello Júnior, *Escala Monumental*, p. 99-114; Marília Machado, *Escala residencial: Superquadra – pensamento e prática urbanística*, p. 117-135; Maurício G. Goulart e Francisco Leitão, *Escala gregária*, p. 137-156; Cristiane Gusmão, *Escala bucólica: os três mosqueteiros são quatro*, p. 159-181; Sylvia Ficher et al., *Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília*, p. 255-269.

A AUTENTICIDADE E O SENTIDO DOS VALORES ENVOLVIDOS EM OURO PRETO E BRASÍLIA, MONUMENTOS DA HUMANIDADE

A despeito da gama de valores envolvidos na preservação do patrimônio no mundo contemporâneo, não há como contestar a precisão e atualidade dos princípios da teoria riegliana, especialmente se considerada a necessidade de contemporização dos conflitos decorrentes dos diversos atributos abrangidos na tutela desse patrimônio. Fundamentado no reconhecimento e elucidação do culto moderno dos monumentos, no embate dos requerimentos inerentes à preservação dos valores históricos e artísticos – incluída a relatividade temporal e cultural da sua percepção e apreensão – Riegl estabelece o valor de antiguidade como aquele mais inclusivo e perene para a efetiva salvaguarda da autenticidade de nosso legado patrimonial. Como resultado, o sentido dessa autenticidade fica vinculado à materialidade de tal legado.

No âmbito internacional, com a instituição da Convenção do Patrimônio Mundial em princípios da década de 1970, ficou estabelecida a imprescindibilidade das autenticidades formal e material como dados necessários para o reconhecimento de um determinado bem na qualidade de patrimônio da humanidade. De acordo com tais critérios, e nestas condições, Ouro Preto e Brasília foram inscritas na lista do patrimônio mundial da Unesco. A primeira, como um artefato constituído no passado, cuja preservação se refere à manutenção de uma condição inevitavelmente vinculada a seu valor de antiguidade, uma obra de arte legada por um momento já transcorrido. A segunda, como evento histórico em processo, cuja completude depende do prosseguimento de uma ação, fundamentada em uma concepção projetual, destinada para o futuro.

Nos termos do sentido de preservação dos monumentos em questão, observa-se o conflito gerado pela necessidade de alargamento do significado de autenticidade como uma ideia vinculada à natureza do artefato e aos valores a ele atribuídos, que sustentam o seu acautelamento. Diante de tal realidade, e considerados os debates acerca da aplicação unívoca da noção de autenticidade na preservação do patrimônio mundial na sua diversidade, a Convenção vincula essa noção à legibilidade e credibilidade dos valores culturais envolvidos no reconhecimento desse patrimônio, em 2007. Uma flexibilização exemplar, tendo em vista as problemáticas apresentadas por Ouro Preto e Brasília e as suas respectivas avaliações pelo Comitê do Patrimônio Mundial, enquanto monumentos da humanidade.

No caso de Ouro Preto, na declaração retrospectiva de seu valor universal, é reafirmada a reconhecibilidade da qualidade estética da combinação entre arquitetura erudita e vernacular, do seu assentamento e relação peculiar com a paisagem, um

exemplar urbano constituído nos séculos XVIII e XIX. No caso de Brasília, por sua vez, é reafirmado o seu valor histórico e artístico como exemplar dos princípios e ideais do Movimento Moderno, mediante a grandiosidade do projeto, representativo da estratégia desenvolvimentista e da ambição nacional de auto afirmação. Reafirma, ainda, a relevância do planejamento urbano e arquitetônico de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, cuja autenticidade deverá se manter mediante o prosseguimento de sua concepção original.²⁷ De um lado, Ouro Preto, a permanência do monumento da antiguidade; de outro, Brasília, a consecução do monumento contemporâneo da modernidade.

Portanto, diante de uma realidade complexa e multifacetada, como se observa nos paradigmas de Ouro Preto e Brasília, a operacionalidade da noção de autenticidade na preservação do patrimônio edificado deve se remeter, fundamentalmente, às dinâmicas inerentes à variedade e à mutabilidade de significados e usos relativos ao seu manejo, com vistas à sobrevivência de uma substancialidade, por prosseguimento e/ou permanência. Nessa perspectiva, a questão se coloca nos termos de como lidar com nosso legado, em conformidade com a manutenção do sentido e da verossimilhança dos valores a ele atribuídos. Se, tradicionalmente, e a partir de uma concepção eurocêntrica, a autenticidade se contrapunha à falsificação dos monumentos, observados os valores histórico e estético, contemporaneamente, tal concepção é relativizada, considerada a sua dimensão cultural. Uma relativização que incorpora o sentido imaterial na apreciação de sua materialidade, mediante o reconhecimento da amplitude dos valores envolvidos na questão. Uma contingência, contudo, que não se traduz no abandono de princípios no acautelamento do patrimônio monumental. Ao contrário, requer a compreensão profunda do seu significado para a definição de escolhas interventivas, como garantia de manutenção dos valores que justificam a sua preservação. Ou seja, se é na materialidade que tal patrimônio se manifesta, é na instância valorativa e de significâncias que se dá a sua reconhecibilidade. Trata-se, por conseguinte, do assentimento da relação dialética entre o escopo de valores atribuídos a uma dada realidade material, e a materialidade dessa realidade propriamente dita, como medida para alcançar e preservar a sua autenticidade, relativa no espaço e no tempo.

27 WHC/Unesco, *Adoption of of Retrospective Statements of Outstanding Universal Values*, World Heritage Committee third-eight session, Doha, Qatar, 15 – 25 June 2014, pp. 169-171; 178-180.

Referências bibliográficas

TEORIA DA RESTAURAÇÃO E QUESTÕES RELATIVAS À PRESERVAÇÃO

BELLINI, Amedeo (org.). *Tecniche della conservazione*. 6 ed., Milano, Franco Angeli, 1994.

BEVENUTO, Edoardo e MASIERO, Roberto. “Sull’utilità e il danno della conservazione per il progetto,” *Casabella*, 1991, n. 579, pp. 39-41.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Ateliê Editorial, 2002.

BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Venezia, Neri Pozza, 1959.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

_____. et al. Verbetes: Restauro. In: *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Roma-Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, col. 321-354.

_____. “Processo all’architettura moderna,” *L’Architettura. Cronache e Storia*, 1956, n. 11, pp. 356-360.

CANIGGIA, Gianfranco et al. *Moderno non moderno: il luogo e la continuità*. Venezia, Marcilio Editori, 1984.

CARBONARA, Giovanni. “Brandi e a restauração arquitetônica hoje,” *Desígnio*, 2006 (2007), n. 6, pp. 35-47.

_____. “Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo,” *Palladio*, 1990, n. 6, pp. 43-76.

CARTA DE VENEZA, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1987, n. 22, pp. 106-107.

CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2011.

_____. *Alegoria do Patrimônio*. São Paulo, Unesp, 2001.

COMUNE DI BOLOGNA. *PEEP Centro Storico: assessorato all’edilizia pubblica*, Bologna, s.n., 1973.

DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milano, Franco Angeli, 1991.

DOGLIONI, Francesco. *Nel restauro: progetti per la architetture del passato*. Venezia, Marcilio Editori, 2008.

GARCIA CUETOS, M.^a Pilar. *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Gijón, Trea, 2009.

JOKILEHTO, Jukka Ilmari. "Autenticidade; a questão da verdade." In: ARISTIMUNHA, Cláudia P. et. al. (org.). *Preservação de Patrimônio Cultural*. Série Patrimônio Cultural: memória, coleções e conservação, vol. 1, Porto Alegre, Museu da UFRGS, 2013, pp. 130-155.

_____. "The Complexity of Authenticity," *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, n. 18 (3-4), Tallinn, Studies on Art and Architecture, 2009, pp. 125-136.

_____. *A History of Architectural Conservation*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.

KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). *Gustavo Giovannoni. Textos Escolhidos*. Cotia, Ateliê Editorial, 2013.

_____. "Notas sobre a Carta de Veneza," *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Sér. v. 8, jul.-dez. 20101, pp. 287-320.

_____. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro*. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

MARCONI, Paolo. *Il recupero della bellezza*. Milano, Skira, 2005.

_____. *Materia e significato: la questione del restauro architettonico*. Bari, Laterza, 1999.

_____. *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*. Bari, Laterza, 1984.

MARETTO, Marco. *Saverio Muratori. Il progetto della città. A legacy in urban design*. Milano, Franco Angeli, 2012.

MINC/IPHAN. *Cadernos de Documentos no 3. Cartas Patrimoniais*. Brasília, MinC – Iphan, 1995.

MURATORI, Saverio. "Vita e storia delle città," *Rassegna critica di architettura*, A. III, n. 11-12, 1950, pp. 3-52.

_____. *Studi per un'operante storia di Venezia*. Roma, Istituto poligrafo dello Stato, 1960.

PANE, Roberto. *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*. Antologia a cura di Mauro Civita. Chieti, Marino Sofanelli Editore, 1987.

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

SANPAOLESI, Piero. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Firenze, Edam, 1973.

TORSELLO, B. Paolo. *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*. Venezia, Marcilio Editori, 1988.

UNESCO. *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Proceedings*, Nara, Japan, 1-6 November 1994, K.E. Larsen (ed.), publicado pela Unesco, Agency for Cultural Affairs of Japan, Iccrom, Icomos, Trondheim, Norway, 1995.

_____. *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. The General Conference of United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, seventh session, Paris, 17 October to 21 November, 1972. (disponível in: <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>)

VARAGNOLI, Claudio. *Cesare Brandi e la Teoria del restauro*. Appunti delle lezioni di “Teoria e storia del restauro,” Faculdade de Arquitetura da Universidade de Chieti e Pescara (disponível in: http://www.restauroprogetto.it/docs/didattica/16_Cesare%20Brandi%20e%20la%20Teoria%20del%20restauro.pdf)

WHC/UNESCO. *Operational Guidelines for the World Heritage Committee*, World Heritage Committee first session, Paris, 27 June – 1 July, 1977. (disponível in: <http://whc.unesco.org/archive/opguide77a.pdf>)

_____. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Committee (1)*, Intergovernmental Committee for the Protection of World Cultural Heritage first session, Paris, 27 June – 1 July, 1977. (disponível in: <http://whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf>)

_____. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, adopted by the Committee at its first session and amended at its second session, Washington, D.C., 5 – 8 September, 1978. (disponível in: <http://whc.unesco.org/archive/opguide78.pdf>)

WORTHING, Derek e BOND, Stephen. *Managing Built Heritage: the role of cultural significance*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2008.

ZEVI, Bruno. “Contro ogni teoria dell’ambientamento,” *L’Architettura. Cronache e Storia*, 1965, n. 118, pp. 212-213.

_____. “Visione prospettica e spazio-temporalità,” *L’Architettura. Cronache e Storia*, 1956, n. 11, p. 322-333.

TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA E URBANISMO

CIAM France. *La charte d’Athènes*. Paris, Plon, 1943.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Middlesex, Penguin Books, 1961.

KOOP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel; Edusp, 1990.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 6 ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. *O urbanismo*. 6 ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne (Seine), Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa, Edições 70, 1988.

MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1961.

NORBERG-SHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli International Publications, 1980.

OCKMAN, J. *Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad*. In: COSTA, Xavier; HARRAY, Guido (orgs.) *Sert: arquitecte a Nova York*. Barcelona, MACBA, 1997, pp. 23-45.

RUSSELL-HITCHCOCK, Henry; JOHNSON, Philip. *The International Style: Architecture Since 1922*. In: Catálogo da exposição *Modern Architecture International Exhibition*. Nova York, Museum of Modern Art, 1932.

SERT, J.L.; LÉGER F.; GIEDION S. *Nueve puntos sobre monumentalidad – Necesidad humana*. In: GIEDION, Sigfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires, Nueva Vision, 1957, pp. 42-45.

SERT, J.L. *Centri per la vita più umana delle comunità*. In: ROGERS, E.N.; SERT J.L.; TYRWITT J. (orgs.) *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*. Milano, Hoepli, 1954, pp. 3-16.

_____. *The Human Scale in City Planning*. In: ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*. New York, Philosophical Library, 1944, pp. 392-412.

_____. *Can our cities survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge, Harvard University Press; London, H. Milford, Oxford University Press, 1942.

CONFORMAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NACIONAL; HISTÓRIA DA ARQUITETURA E URBANISMO NO BRASIL

AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. 2 ed. São Paulo, Ed. 34 – Fapesp, 1997.

ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho*. Brasília, MEC; Sphan; FNpM, 1981.

_____. “Arte Religiosa no Brasil,” *Revista do Brasil*, 54, 1920, pp. 102-111.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “Palestra proferida por Rodrigo M.F. de Andrade em Ouro Preto, a 1-7-68 (comemoração do 257º aniversário da elevação à categoria de Vila),” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 17, 1969, pp. 11-26.

_____. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro, MinC; Sphan; FNpM, 1987.

BARRETO, Paulo T. “O Piauí e sua arquitetura,” *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, 1938, pp. 187-224.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2d. Rio de Janeiro, Record, 1983. 2v.

BRENNA, Giovanna Rosso del. “Medieval ou Barroco? Proposta de leitura do espaço urbano colonial,” *Revista Barroco*, n. 12, 1982, pp. 141-145.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

_____. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro, UFRJ; Paço Imperial; Tempo Brasileiro, 1993.

COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Org. Alberto Xavier. 2ed. Porto Alegre, Uniritter, 2007.

_____. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

_____. “Documentação Necessária,” *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1937, n. 1, pp. 31-39.

DIAS, Fernando Correia. “A redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista,” *Revista Barroco*, n. 4, 1972, pp. 7-16.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ; Iphan, 1997.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova York, Museu de Arte Moderna, 1943.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa 70 anos. Organização Ricardo Benzaquen, Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo, Ateliê Editorial; Fapesp; Secretaria de Estado de Cultura, 1998.

LEAL, Cláudia Feierabend Baeta Leal. *As Missões da Unesco no Brasil: Michel Parent*. Rio de Janeiro, Iphan, 2008.

LIMA, Alceu de Amoroso. “Pelo Passado Nacional,” *Revista do Brasil*, n. 19, 1916, pp. 1-5.

MELLO JÚNIOR, Antônio de Oliveira. *A preservação da ornamentação interna de igrejas coloniais mineiras: uma abordagem interdisciplinar para a conservação preventiva de bens integrados*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 2004.

MIDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

REIS, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1550/1720)*. 2 ed. rev. e ampliada. São Paulo, Pini, 2000.

SANTOS, Paulo F. “Formação de cidades no Brasil colonial.” Separata de: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, 5, 1968, Coimbra. *Actas...* Coimbra, s.n., 1968.

SMITH, Robert. *Arquitetura Colonial*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955.

_____. “Arquitetura civil do período colonial,” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 17, 1969, pp. 27-125.

TEIXEIRA, Manuel C. *A forma e a origem da cidade portuguesa*. São Paulo, Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*. 4 ed. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 1961.

VAUTHIER, L.L. “Casas de Residências no Brasil,” *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 7, 1943, pp. 128-208.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

OURO PRETO – MONUMENTO NACIONAL E MUNDIAL

ANDREONI, João António (André João Antonil). *Cultura e Opulência do Brasil*. Texto da edição de 1711, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

ARAÚJO, Joze de Souza Azevedo Pizarro e. *Memorias historicas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1820. t. II.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros – Universidade Federal de Minas Gerais, 1967. 2v.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, Publicações do Sphan, 1938, n. 2.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas*. Belo Horizonte, Publicações do Arquivo Público Mineiro, 1985.

- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995. 2v.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Universidade de São Paulo; CNPq; Metalivros, 1994. 3v.
- BUNBURY, Charles James Fox. *Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833-1835)*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1981.
- BURTON, Richard. *Viagens aos planaltos do Brasil: Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo – Recife – Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1941. t. I.
- CALDCLEUGH, Alexander. *Viagens na América do Sul: extrato da obra contendo relato sobre o Brasil*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 2000.
- CÓDICE Costa Matoso. *Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que fez o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das do Ouro Preto, de que tomou posse em fevereiro de 1749, & vários papéis*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1999.
- COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1994.
- COSTA, Antônio Gilberto. *Os Caminhos do Ouro e a Estrada Real*. Belo Horizonte, Editora UFMG; Lisboa, Kapa Editorial, 2005.
- _____. *Cartografia da conquista do território das Minas*. Belo Horizonte, Editora UFMG; Kapa Editorial, 2004.
- COURCY, Ernest de, Visconde. *Seis semanas nas minas de ouro do Brasil*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1997.
- CREAÇÃO de villas no periodo colonial, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, II, 1897.
- DIÁRIO da jornada que fez o Exmo. Senhor Dom Pedro desde o Rio de Janeiro até a Cidade de São Paulo, e desta até as minas anno de 1717, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 3, 1939, pp. 295-316.
- DIAS, Fernando Correia. “Para uma Sociologia do Barroco Mineiro,” *Revista Barroco*, n. 1, 1969, pp. 63-74.
- DINIER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro, Capivara, 2012.
- DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim (org.). *Ouro Preto cidade em três séculos; Bicentenário de Ouro Preto; memória histórica (1711-1911)*. Ouro Preto, Liberdade, 2011.
- ESCHWEGE, Wilhelm Ludwing von. *Pluto brasiliensis*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1979. 2 v.

EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética. Reprodução fotográfica por Claus C. Meyer. Texto por Boris Komissarov. Classificação científica e comentários por Luiz Emygdio de Mello Filho e outros. Rio de Janeiro, Edições Alumbamento; Livroarte Editora, 1988. 3v.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Centro de Desenvolvimento Urbano. *Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana*. (Relatório Síntese) Belo Horizonte, 1975.

GARDNER, George. *Viagens no Brasil: principalmente nas províncias do norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. São Paulo – Recife – Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1942.

GRAVATÁ, Hélio. “Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Conservação e Proteção Oficial,” *Revista Barroco*, n. 7, 1975, pp. 101-121.

HALFELD, H.G.F. e TSCHUDI, J.J. von. *A província brasileira de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1998.

ICOMOS. *Advisory Body Evaluation, World Heritage List n. 124: Historic City of Ouro Preto*, Paris, 1980. (disponível in: http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/124.pdf)

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das Minas de São Paulo e dos Sertões da mesma Capitania*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1980.

LIMA JÚNIOR, Augusto. *A capitania de Minas Gerais: origens e formação*. 3 ed. Belo Horizonte, Instituto de História, Letras e Artes, 1965.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1975.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

MACHADO, Reinaldo. “Ouro Preto e Mariana – uma análise da linguagem formal urbana,” *Revista Barroco*, n. 8, 1976, pp. 13-20.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo?* Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Brasília, FNpM, 1985.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil: principalmente aos distritos do ouro e dos diamantes*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1944.

MENICONI, Rodrigo Otávio De Marco. *A construção de uma cidade-monumento: o caso de Ouro Preto*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Dissertação de Mestrado, 1999.

MOTTA, Lia. “A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios,” *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, 1987, pp. 108-122.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. V. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, MHN, 1949.

PEREIRA, André L.T. *Arquitetura, urbanismo e topografia em Ouro Preto no século XVIII*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 2000.

POHL, Johann Emmanuel. *Viagem ao interior do Brasil (1817-1821)*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1976.

QUEIROZ, M.^a da Graça Soto e MACHADO, Érika P. *Ouro Preto - Imagens*. Brasília, Iphan; Programa Monumenta, 2008.

ROCHA, José Joaquim da. *Geografia histórica da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.

RUGENDAS, José Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 6 ed. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1967.

SAINT-HILAIRE, Augusto de. *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo – Recife – Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1938. t. I e II.

SENNA, Nelson de. *Bicentenário de Ouro Preto: 1711/1911 – Memória Histórica*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1911.

SILVEIRA, Victor (org.). *Minas Gerais em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926.

SPIX, J.B. von e MARTIUS, C.F.P. von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. 2 ed. São Paulo, Edições Melhoramentos, s.d. 3v.

SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto, 1949-1950*. Rio de Janeiro, Iphan, 2008.

TOLEDO, Benedito Lima de. “Ouro Preto e Viana do Castelo: considerações a propósito da Praça Tiradentes em Ouro Preto,” *Revista Barroco*, n. 17, 1996, pp. 189-191.

TSCHUDI, Johann Jakob von. *Viagens através da América do Sul*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 2006. 2v.

VASCONCELOS, Diogo Pereira Ribeiro de. *Breve descrição geográfica, física e política da capitania de Minas Geraes*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1994.

VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga das Minas Gerais*. 4 ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, Itatiaia, 1974. 2v.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Vila Rica*. 2ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. *A arquitetura colonial mineira*. In: Seminário de Estudos Mineiros, 1. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1957, pp. 59-77.

VEIGA, José Xavier da. *Efemérides mineiras*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1998. 4v em 2.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1985.

WHC/UNESCO. *Retrospective Statement of Outstanding Universal Value: Historic Town of Ouro Preto*, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, thirty-eighth session, Doha, Qatar, 15 – 25 June, 2014, pp. 178-180. (disponível in: <http://whc.unesco.org/archive/2014/whc14-38com-8E-en.pdf>)

BRASÍLIA – MONUMENTO NACIONAL E MUNDIAL

_____. *Revista Módulo*. Edição especial, “Brasília, a nova capital do Brasil,” n. 8, 1957.

BELCHER, Donald. *O relatório sobre a nova capital da República*. Brasília, Codeplan, 1984.

BRAGA, Aline Moraes Costa. *(Im)possíveis Brasília: os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal*. São Paulo, Alameda, 2011.

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. Cosac & Naify; Imprensa Oficial do Estado; Museu Casa Brasileira, 2010.

CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1998.

COELHO, Djalma Polli, Gal (coord.). *A localização da nova capital da República*. Rio de Janeiro, IBGE, 1948.

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília, Governo do Distrito Federal, 1991.

_____. *Brasília revisitada 1985/87: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana*. Rio de Janeiro, s. e., 1987.

COSTA, Maria Elisa; LIMA, Adeildo Viegas de. *Brasília, 57-85: do plano piloto ao Plano Piloto*. Brasília, Terracap, 1985.

CRULS, Luiz. *Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil*. Brasília, Governo do Distrito Federal, 1975.

EVENSON, Norma. *Two Brazilian Capitals: architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia*. New Haven, Yale University Press, 1973.

FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. *A invenção da superquadra: o conceito da unidade de vizinhança em Brasília*. Brasília, Iphan, 2009.

FICHER, Sylvia; PALAZZO, Pedro Paulo. “Os paradigmas urbanísticos de Brasília,” *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, 2005 Edição Especial, pp. 49-71.

FRANCISCONI, Jorge G. “Da insustentabilidade do Plano Piloto,” *MDC . Revista de Arquitetura e Urbanismo* [on line]. Belo Horizonte-Brasília, fevereiro de 2011. (disponível in: <http://mdc.arq.br/2011/02/17/da-insustentabilidade-do-plano-piloto/>)

FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil e Brasília: sugestões em torno de problemas brasileiros de unidade e diversidade e das relações de alguns deles com problemas gerais de pluralismo étnico e cultural*. Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1960.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo, Projeto, 1985.

HOLANDA, Frederico de. *O espaço de exceção*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2002.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

ICOMOS. *Advisory Body Evaluation, World Heritage List n. 445: Brasília*, Paris, 1986. (disponível in: http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/445.pdf)

KIM, Lina e WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

LEITÃO, Francisco das Chagas (org). *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro*. Brasília, Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.

_____. *Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964*. Brasília, Universidade de Brasília, Dissertação de Mestrado, 2003.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (orgs.). *Cidade nova: síntese das artes / Congresso internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MACHADO, Marília Pacheco. *Superquadra: pensamento e prática urbanística*. Brasília, Universidade de Brasília, Dissertação de Mestrado, 2007.

MARQUEZ, Mara Souto. *A escala monumental do Plano Piloto de Brasília*. Brasília, Universidade de Brasília, Dissertação de Mestrado, 2007.

PAVIANI, Aldo et. al. (orgs). *Brasília 50 anos: da capital a metrópole*. Brasília, Editora UnB, 2010.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy A. Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1981.

SCHERER, Rebeca. *O urbanismo racionalista e o projeto do Plano Piloto de Brasília*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1978.

SEMINÁRIO de Estudos dos Problemas de Brasília, 1. Brasília, Senado Federal, 1974.

SERVIÇO de Documentação da Presidência da República. *Brasília e a opinião estrangeira*. Rio de Janeiro, 1960.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. 5 ed. Brasília, Charbel Gráfica e Editora, 2006.

TAMANINI, Lourenço Fernando. *Brasília: memória da construção*. 3 ed. Brasília, Edição do autor, 2009. 2v.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, Visconde de Porto Seguro. *História Geral do Brasil: antes de sua separação e independência de Portugal*. 8 ed. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1975. 5v.

XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

WHC/UNESCO. *Retrospective Statement of Outstanding Universal Value: Brasilia*, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, thirty-eighth session, Doha, Qatar, 15 – 25 June, 2014, pp. 169-171. (disponível in: <http://whc.unesco.org/archive/2014/whc14-38com-8E-en.pdf>)

LEGISLAÇÃO

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, Senado.

_____. Constituição (1946). Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, Assembleia Constituinte.

_____. Constituição (1934). Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, Assembleia Nacional Constituinte.

_____. Constituição (1891). Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, Congresso Nacional Constituinte.

BRASÍLIA. Portaria no 314, de 8 de outubro de 1992, que dispõe sobre a proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília.

_____. Portaria no 4, de 13 de março de 1990, que dispõe sobre a proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília.

DISTRITO FEDERAL. Lei Complementar no 803, de 25 de abril de 2009, que aprova a revisão do Plano Diretor de Ordenamento Territorial do Distrito Federal – PDOT e dá outras providências.

_____. Decreto no 10.829, de 14 de outubro de 1987, que regulamenta o art. 38 da Lei no 3.751, de 13 de abril de 1960.

OURO PRETO. Lei Complementar no 01, de 10 de dezembro de 1996, que institui o Plano Diretor do Município de Ouro Preto e dá outras providências.

_____. Lei Complementar no 29, de 28 de dezembro de 2006, que estabelece o Plano Diretor do Município de Ouro Preto.

_____. Lei Complementar no 93, de 20 de janeiro de 2011, que estabelece normas e condições para o parcelamento, a ocupação e o uso do solo urbano no Município de Ouro Preto.

RIO DE JANEIRO. Lei no 3.751, de 13 abril de 1960, que dispõe sobre a organização administrativa do Distrito Federal.

_____. Lei no 3184, de 24 de junho de 1957, que concede a dotação federal para a conservação do 250º aniversário de Ouro Preto e dá outras providências.

_____. Decreto-lei no 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

_____. Decreto no 22.928, de 12 de junho de 1933, que erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional.

PROCESSOS ADMINISTRATIVOS

PROCESSO de Tombamento 1305-T-90: Conjunto urbanístico (Plano Piloto), Brasília/Distrito Federal. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Coordenação Geral de Pesquisa, Documentação e Referência.

_____. 70-T-38: Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Seção de História.

FONTES ARQUIVÍSTICAS

COSTA, Maria Elisa. *Notas relativas ao tombamento de Brasília*. Brasília, Governo do Distrito Federal, 1997. Arquivo da Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação do Distrito Federal.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL; UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA; MINISTÉRIO DA CULTURA. *Grupo de trabalho para preservação do patrimônio histórico e cultural de Brasília – Síntese dos Trabalhos*. Brasília, s. e., 1985. Arquivo da 15ª Superintendência Regional do Iphan / Distrito Federal.

PLANO Especial de Ouro Preto. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Série Obras. Cxs. 200 a 204.

TRANSCRIÇÃO da 138a Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 9 de março de 1990. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Série Conselho Consultivo. Cx18./P.70/E.70.2.

VIANA DE LIMA, A.E. Rénovation et mise en valeur d’Ouro Preto. (Second Rapport) Paris, Unesco, 1972. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Série Assuntos Internacionais. M066/Cx.076/P.246.

_____. Rénovation et mise en valeur d’Ouro Preto, octobre-décembre 1968. Paris, Unesco, 1970. Arquivo Central do Iphan / Seção Rio de Janeiro / Série Assuntos Internacionais. M066/Cx.076/P.246.

INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

No Brasil

Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro

Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília

Arquivo Público de Minas Gerais, Belo Horizonte

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo

Biblioteca da Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte

Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação do Distrito Federal, Brasília

Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio de Ouro Preto, Ouro Preto

Em Roma

Biblioteca do ICCROM

Biblioteca da Facoltà di Architettura Valle Giulia da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”