

A ESTÉTICA DAS CIDADES: LUCIO COSTA, TRAÇADOS DE VIDA E DO PATRIMÔNIO NACIONAL

The aesthetics of cities: Lucio Costa, sketches of life and national heritage


La estética de las ciudades: Lucio Costa, trazados de vida y del patrimonio nacional

EDILSON PEREIRA^{1*}

<http://doi.org/10.1590/S2178-149420220205>

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

*Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (edilson.pereira@eco.ufrj.br)

 <https://orcid.org/0000-0001-8308-661X>

Artigo recebido em 31 de dezembro de 2021 e aprovado para publicação em 25 de março de 2022.

RESUMO

O artigo recompõe parte da trajetória de Lucio Costa, sobretudo nas décadas iniciais de sua carreira, para abordar a perspectiva estética do fenômeno urbano no Brasil. A análise enfoca sua articulação a projetos coletivos em um “campo de possibilidades” da arquitetura e do patrimônio nacional, atentando às relações mantidas com seus pares. A biografia de um personagem central do urbanismo nacional permite esmiuçar os sentidos da consagração moderna da arquitetura como belas-artes. Além disso, ela revela os efeitos dos arranjos entre vanguarda e desvio, tradição e modernidade nas políticas patrimoniais do Estado brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Belas-Artes; Urbanismo Brasileiro; Patrimônio Nacional; Monumento Urbano.

ABSTRACT

The article reconstructs part of Lucio Costa's trajectory, especially in the early decades of his career, to approach the aesthetic perspective of the urban phenomenon in Brazil. The analysis focuses on his articulation with collective projects in a “field of possibilities” of architecture and national heritage, paying attention to the relationships he maintained with his peers. The biography of a central character of national urbanism allows us to scrutinize the meaning of the modern consecration of architecture as fine arts. Moreover, it reveals the effects of the arrangements between avant-garde and deviation, tradition and modernity in the heritage policies of the Brazilian State.

KEYWORDS: Architecture; Fine Arts; Brazilian Urbanism; National Heritage; Urban Monument.

RESUMEN

El artículo reconstruye parte de la trayectoria de Lucio Costa, especialmente en las primeras décadas de su carrera, para abordar la perspectiva estética del fenómeno urbano en Brasil. El análisis se centra en su articulación con proyectos colectivos en un “campo de posibilidades” de la arquitectura y del patrimonio nacional, poniendo atención a las relaciones mantenidas con sus pares. La biografía de un personaje central del urbanismo nacional nos permite escudriñar el significado de la consagración moderna de la arquitectura como bellas artes. Además, revela los efectos de los montajes entre vanguardia y desviación, tradición y modernidad en las políticas patrimoniales del Estado brasileño.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura; Bellas Artes; Urbanismo Brasileño; Patrimonio Nacional; Monumento Urbano.

INTRODUÇÃO

Em 1902, nascia Lucio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa, no sul da França. No ano seguinte, em Dresden, na Alemanha, Georg Simmel proferia uma de suas mais conhecidas reflexões sobre o fenômeno urbano. Ele abordava os efeitos das relações capitalistas sobre a subjetividade individual, concluindo que as metrópoles modernas produzem uma “compressão de homens e coisas, que estimula o indivíduo ao seu máximo de atuação nervosa” (Simmel, 2005: 582). Para Simmel, o excesso de estímulos sensoriais produziria um embotamento da percepção dos que habitam as grandes cidades. Nos anos seguintes, o autor completaria sua análise sobre a sensibilidade urbana acionando, porém, um enquadramento quase oposto ao de “As grandes cidades e a vida do espírito”. Dessa vez, Simmel observa a cidade como um objeto estético, análogo à obra de arte.

Nos ensaios em que ele descreve as cidades de Roma, Florença e Veneza, o urbano é abordado enquanto uma forma de “fruição estética”, com efeitos positivos sobre a psique humana. Essas cidades, ao invés de constranger o espírito, enriqueceriam a experiência subjetiva dos que as contemplam. Ao tomar posição e olhá-las, o observador poderia “encontrar ou criar uma unidade na massa caótica das impressões” urbanas (Simmel, 2011: 24). A ideia de que a beleza das cidades não resulta autonomamente de suas paisagens, mas da relação que elas mantêm com a percepção humana, revela, como consequência lógica, a premissa de que a sensibilidade poderia ser educada para identificar e construir tal beleza.

Décadas depois das publicações de Simmel, Lucio Costa advogaria, no Brasil, a favor de um projeto nacional de educação do olhar. No contexto de sua atuação nas políticas estatais do patrimônio e do urbanismo nacional, a partir dos anos 1930, o arquiteto defendia uma pedagogia das formas visuais, a ser ensinada nas escolas públicas por meio de aulas de desenho. Nessas aulas, os estudantes apreenderiam uma “obra de arte plástica, não como simples cópia mais ou menos imperfeita, da natureza, mas como criação à parte, autônoma, que dispõe dos elementos naturais livremente e os recria a seu modo e de acordo com as próprias leis” (Costa, 2018: 243). Esse modo de compreensão da “arte” era, em verdade, um princípio fundamental em sua abordagem da arquitetura, tomada como uma arte capaz de superar a restrição dos materiais, revelando o gênio que cria diante das condições existentes — ou, como diria Simmel (1998: 137), “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza”.

Nas ciências sociais brasileiras, o enquadramento da “arte” como categoria para se pensar o urbano tem recebido menos atenção do que os problemas da vida na metrópole. Desde a tradução em português de textos de autores como Simmel e outras referências da Escola de Chicago (Velho, 1967; Monnerat e Vieira, 2019), há uma tradição de estudos de-

tida em casos exemplares “do que havia de pior em termos de condições de vida urbanas” (Velho, 2002: 7). É preciso lembrar, porém, que antes e depois desse período houve também a institucionalização de discursos urbanísticos e sobre o fenômeno urbano que acentuam a cidade como obra e matéria-prima de arquitetos, como especialistas que articulam um saber conceitual a sua materialização no mundo.

Neste artigo, proponho examinar a constituição dessa sensibilidade em relação à cidade com a revisitação da trajetória de Lucio Costa, personagem incontornável do urbanismo brasileiro e que se tornou uma referência em diferentes campos de estudo interessados nas questões do planejamento urbano e do patrimônio nacional. No universo das ciências sociais, o nome de Lucio Costa costuma integrar os estudos dedicados à chamada “fase heroica” do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em suas primeiras décadas de atuação, a partir do final dos anos 1930 (Gonçalves, 1996; Cavalcanti, 2006; Chuva, 2009; Aguiar, 2013; entre outros). Em diálogo com tais autores e ancorado em fontes primárias, como notícias e textos autobiográficos, abordo um aspecto menos tratado em tal literatura, estando interessado na análise de sua trajetória em relação a um “campo de possibilidades” (Velho, 2013). Este texto abarca a formação primeira do olhar de Lucio Costa, que fez confluir seu projeto individual de vida com projetos políticos de âmbito nacional.

Metodologicamente, busco recompor a formação e a manifestação inicial da sensibilidade “artística” do arquiteto-urbanista, valendo-me para tanto de referências da antropologia urbana brasileira que colaboram para o alargamento dos estudos de biografias de indivíduos de “estratos sociais mais altos, sofisticados, intelectualizados” (Velho, 2002: 10), como era o caso de Lucio Costa. Mais que reiterar a consagração pública do personagem em destaque, proponho um exercício de análise, em conexão com o campo de discussões do urbano e das ciências sociais no país, que considere as articulações entre “projetos” de vida e a “metamorfose” de seus atores.

O artigo parte da formação de Lucio Costa, no *métier* especializado e de elite que consagra a arquitetura como arte, para analisar como ele gera dissonâncias nesse meio, relacionando-se com vanguardas artístico-intelectuais mobilizadas por um sentimento nacionalista. Uma vez alcançada a posição ambivalente de vanguarda estatizada, já no Estado Novo, veremos como o modernismo participa tanto da consolidação do culto ao passado colonial brasileiro quanto culmina no projeto monumental, posterior, de construção da nova capital do país, descrita como uma criação com autoria. Ao fim, são abordadas as críticas ao legado dessa perspectiva sobre as cidades brasileiras e seu patrimônio (Marins, 2016), considerando-se o caráter ideológico subtendido nos procedimentos fundamentados na apreensão estética.

FORMAÇÃO DE UM ARTISTA

Os pais de Lucio Costa viviam em Toulon, no sul da França, quando o filho nasceu, em 27 de fevereiro de 1902. A família, que saíra do Brasil por conta da profissão do pai, um engenheiro naval, passaria os anos seguintes morando na França, na Inglaterra e na Suíça, com períodos no Rio de Janeiro. O retorno definitivo ocorreu em 1916. No ano seguinte, o jovem Lucio foi matriculado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)¹. Em termos formais, o ensino praticado na ENBA continuava a seguir os parâmetros do academicismo vigentes desde o século anterior, inspirados na concepção da *École des Beaux-Arts* de Paris. Sendo a instituição mais importante do gênero no país, a escola havia guiado parte significativa das mudanças urbanas da antiga capital federal durante a *belle époque* carioca.

A tradição de ensino de *beaux-arts* na ENBA organizava a formação dos estudantes em etapas sequenciadas, conforme narra um ex-aluno: “Durante os três primeiros anos tínhamos aulas em comum com os alunos de pintura, escultura e gravura” (Souza, 2003: 65). Os jovens matriculavam-se primeiro no “Curso Geral” e depois, como o fez Lucio Costa, poderiam se formar também no “Curso Especial de Arquitetura”, entre outras opções. Em 1921, Costa iniciava seu primeiro projeto arquitetônico a ser construído e, no ano seguinte, formava-se em Arquitetura, com atraso de dois anos. Ainda em 1922, ele abre seu escritório (Costa, 2018).

Uma das principais referências para Lucio Costa nessa etapa de formação era o médico e historiador de arte José Mariano Filho, conhecido defensor da valorização do estilo neocolonial na arquitetura, que olhava sob uma nova perspectiva as edificações do passado nacional. Assim como os demais membros do chamado Movimento Neocolonial, Mariano Filho considerava que esse estilo — em contraste com o ecletismo que marcou a arquitetura do século XIX — seria a primeira demonstração da adaptação brasileira da herança portuguesa na arquitetura. Compartilhando um sentimento nacionalista em voga, o literato apoiava uma reestruturação dos métodos empregados na ENBA, questionando particularmente “o ensino baseado no estudo da história e dos exemplos do passado; no exercício do desenho e da cópia dos ‘grandes mestres’ [europeus]” (Slade, 2007: 48). Trata-se, portanto, de um vetor de ruptura nos anos 1920 com a associação naturalizada pelas elites brasileiras, no século anterior, “entre valores culturais europeus e as noções vigentes de modernidade e de civilização, manifestadas nos costumes, nas artes, na moda, com destaque para a arquitetura”, à qual se imputava a tarefa “de evocar/emular paisagens urbanas dignas das metrópoles europeias” (Pinheiro, 2017:14).

Esse espírito de renovação expressa-se na interessante convergência temporal entre o que ocorria na ENBA e outro empreendimento, distinto, de valorização da história e da

cultura nacional, que envolvia os intelectuais e artistas paulistas. Em 1924, no mesmo ano da famosa expedição de Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, entre outros, às cidades históricas de Minas Gerais, Mariano Filho apoiava a realização de excursões do alunos da ENBA ao interior mineiro, com a missão de “redescobrir o Brasil” e de produzir um “dossier sobre a arquitetura Brasileira” (Leonídio, 2007: 32). Tratava-se, no campo da arquitetura, da formalização de um interesse sobre aquilo que seria o propriamente nacional, vislumbrando suas raízes na arquitetura das cidades coloniais de Minas. Paulistas e cariocas inspiravam-se em arquitetos como Ricardo Severo, que desde a década anterior já estimulava seus jovens colegas a começar uma “uma nova era de Renascença Brasileira” (*apud* Pinheiro, 2017: 14), valorizando as “origens” que estariam na passagem entre o modelo colonial português e as criações nacionais.

Estudantes e arquitetos recém-formados como Lucio Costa foram comissionados pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, presidida por Mariano Filho, para viajar até Ouro Preto, Mariana, Diamantina e Sabará com a intenção de “descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado” da arquitetura nacional, cuja ponta mais evidente estaria cristalizada nas obras do Brasil Colônia (Costa, 1924a). Ao dizer, à época, que havia encontrado “nessas cidades, num deplorável abandono, à mercê dos caprichos da população local, em geral sem uma conveniente educação artística, uma infinidade de detalhes interessantíssimos, desconhecidos aqui no Rio” (Costa, 1924b), Costa deixa entrever um arquiteto que olha não só como artista, mas como *expert* que se distingue tanto da visão dos moradores das próprias cidades quanto dos colegas da elite carioca, que não se interessavam pelo passado nem pelo interior brasileiro. Ao rememorar os sentimentos da viagem a Diamantina (Figura 1), ele narra: “Foram trinta e tantas horas de trem [...]. Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro [...]. E mal sabia que, 30 anos depois, iria projetar nossa capital para um rapaz da minha idade nascido ali” (Costa, 2018: 27), referindo-se a Juscelino Kubitschek.

Ao fazer contato com “um passado que era novo em folha” (Costa, 2018: 27), isto é, um tempo como que parado e à espera de ser descoberto, Costa e seus colegas identificavam quais seriam os traços e materiais de uma arquitetura “logicamente nossa”, brasileira, considerando como o seu estudo poderia auxiliar na formação de futuros arquitetos — que, naquela altura, eram ainda socializados em modelos europeus. A divergência que se manifestava em relação aos cânones mantidos pelos mestres da ENBA coexistia, não obstante, com a manutenção da forte associação entre arquitetura e belas-artes, como uma linguagem comum com fins heterogêneos.

A conexão de Lucio Costa com instituições e figuras da elite da época permitiu que ele alcançasse um rápido reconhecimento no campo da arquitetura, como indica a capa do



Fonte: Costa (2018: 29).

Figura 1 – Aquarela de Lucio Costa. Diamantina, 1924.

jornal carioca *A Noite*, na edição de 19 de março de 1924, que estampava seu retrato junto do artigo “A alma de nossos lares”. Denominando-o “verdadeiro e comovido artista”, o jornal narra parte de sua formação e traz trechos de sua fala sobre os procedimentos utilizados em um concurso de arquitetura de caráter “histórico”. Nas palavras do jovem Lucio: “No último concurso organizado pelo Sr. J. Mariano Filho, tratando-se de um solar colonial, procurei, não como arqueólogo que mede, examina, disseca, mas como artista, como poeta, traduzir o encanto da nossa primitiva arquitetura” (Costa, 1924a). O estudo das edificações neocoloniais não deveria gerar uma fiel reprodução do passado, mas prover referências para as novas obras, criadas sob inspiração de uma sensibilidade artística. Nota-se que, enquanto o repertório de modelos plásticos se expande e nacionaliza, mantém-se viva a herança formativa da ENBA, que consagra o arquiteto como um criador (Bourdieu, 2003).

A influência do imaginário das artes sobre a arquitetura não se restringia, entretanto, somente à prática dos jovens diplomados na capital federal. Ele afetava a maneira como eles percebiam e descreviam a materialidade das antigas edificações que começavam a estudar. Diante daquela que se pensava ser a “verdadeira” arquitetura brasileira, Lucio Costa descrevia um efeito de “calma e tranquilidade” que seria produzido pela simplicidade das constru-

ções civis, como as casas de Diamantina. Estando lado a lado, contigualmente, seus rodapés e telhados produziram a impressão de linhas que se formam paralelamente ao solo. Havia nelas “uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe, ao certo, o que é; mas que comove e atrai” (Costa, 1924b). Assim como nas obras artísticas, também as edificações mais simples poderiam engajar aquele que as observa em uma experiência estética e subjetiva. Nessa ótica, a arte das cidades brasileiras estaria presente nas obras de grandes mestres e em construções humildes do povo.

DESVIO ACADÊMICO E VANGUARDA

Em que pese a afinidade inicialmente mantida entre Lucio Costa e Mariano Filho, a verdade é que eles se afastariam bastante nos anos seguintes. Um primeiro sinal da cisão era perceptível ainda na década de 1920, quando, embora os dois compartilhassem um discurso de fundo nacionalista, Costa posicionava-se contra a proposta de atualizar o estilo neocolonial para consolidá-lo como um modelo da arquitetura propriamente brasileira. Destoando da cartilha de Mariano filho, Costa afirmava: “Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis. [...] Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas” (Costa, 2018: 27). Relativizando a centralidade conferida ao estilo neocolonial, Lucio Costa defendia uma economia das formas — sem adornos — que expressasse a predominância de técnicas e a especialização da arquitetura como saber autônomo.

Uma consequência instigante da posição assumida por Costa, ao se contrapor àquilo que era tratado como excesso ou preciosismo estilístico, afetaria justamente a maneira como ele trataria um dos maiores artistas do período colonial brasileiro. Seguindo o exemplo de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade, que escrevem sobre Aleijadinho estimulados pela proximidade do bicentenário de seu nascimento, em 29 de agosto de 1930, Lucio Costa escreve sobre o personagem, mas assume em seu texto um viés eminentemente iconoclasta. Em 1929, no artigo “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, ele afirma: “Aleijadinho já tem sido muito estudado, comentado, lendificado. Muita coisa já se tem dito e exagerado a respeito”².

A aura em torno do artífice ouro-pretano, mestiço, marcado pela centelha da progressiva deficiência física ao mesmo tempo que era capaz de gerar, paradoxalmente, obras de grande beleza e magnitude, acompanhava a valorização das cidades históricas em voga naqueles anos. Dotado de uma biografia recontada desde os oitocentos, o artista barroco alcançou nos anos 1920 a posição de uma divindade secular, conforme descreveu Bastide

(2002: 247): “O artista não é um homem como os outros: escapa à condição humana [...] Homero é cego, Beethoven é surdo, o Aleijadinho é leproso”. Chamando Aleijadinho de “divino leproso”, Lucio Costa afirmava que um dos problemas relacionados à mitificação do artista era a subsequente atribuição de sua autoria a um conjunto indiscriminado de criações: “Em Minas toda pedra trabalhada é obra do Aleijadinho”, ironizava (Costa, 1929).

Em tom crítico, Costa defendia que as obras do artista mineiro deveriam ser observadas sob a perspectiva estrita da arquitetura. “E é sob esse ponto de vista que a figura do Aleijadinho diminui de vulto, retoma as suas verdadeiras proporções, desce do trono e vem falar com a gente cá em baixo” (Costa, 1929). Nesse momento, e em sentido inverso ao modo como o jovem arquiteto pensava sua própria atuação profissional, integrada às belas-artes, Costa realiza uma curiosa separação entre arte e arquitetura. Ao fazê-lo, nega que Aleijadinho tivesse dado alguma contribuição à história da arquitetura brasileira. Referindo-se ao mestre barroco como um “recalcado trágico”, Costa sentenciava que Aleijadinho “tinha o espírito de decorador, não de arquiteto”, e justificava: “O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis”. Nessa linha de raciocínio, “o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura” (Costa, 1929: 14).

É interessante notar que a análise de Lucio Costa sobre Aleijadinho produz uma dissonância em torno das representações daquele que se havia tornado um dos heróis culturais do Brasil republicano. Ao tratar como irrelevante sua contribuição à história da arquitetura nacional, Costa posicionava-se na contramão de um imaginário artístico repercutido por figuras centrais no país, como Mário de Andrade (1920). Com isso, gerava um movimento de relativa autonomização em relação aos parâmetros estéticos vigentes, o que se somava ao afastamento da defesa do neocolonial como o estilo nacional por excelência.

Nesse ponto de transição de sua trajetória, cabe assinalar que a “vanguarda” artístico-intelectual não se estabelece como fato apenas por suas ideias, mas enquanto resultado da articulação de projetos individuais e coletivos, frequentemente em disputa com outros, mobilizando comportamentos considerados desviantes (Velho, 1977). Há, nesse e em outros casos biográficos de artistas e intelectuais, um movimento de estranhamento no próprio campo e, complementarmente, a elaboração de uma nova forma de se reconhecer entre os seus, que passam a ser vistos sob uma perspectiva crítica. Ao tratar da associação entre vanguarda e desvio, Velho (1977: 28) assinalava o

grau de elaboração intelectual e o caráter ‘cultivado’, intelectualizado dessas autorreferências e avaliações. Este tipo de conhecimento e educação dá, pelo menos potencialmente, condições às vanguardas artísticas e intelectuais de sustentarem, com alguma consistência, seus projetos.

No caso de Lucio Costa, vemos como ele chega à maturidade negando certos cânones vigentes para vislumbrar uma nova direção, sinalizando uma promessa a ser realizada no futuro nacional.

No início dos anos 1930, Lucio Costa opõe-se a José Mariano Filho, com quem travaria uma disputa no campo da arquitetura brasileira, conforme indicado no artigo “Razões da Nova Arquitetura”, descrito pelo autor como “um documento de época que revela o clima de ‘guerra santa’ profissional que marcou o início da revolução arquitetônica” (Costa, 2018: 107). O ápice da crise entre eles ocorre em dezembro de 1930, quando Costa é empossado no cargo de diretor da ENBA, tornando-se o primeiro arquiteto a dirigi-la. A nomeação de Costa para a instituição, assim como a de Rodrigo Melo Franco de Andrade para a chefia de gabinete do recém-criado Ministério de Educação e Saúde, ocorria no contexto do “governo provisório” de Getúlio Vargas, após a deposição do então presidente Washington Luís e o impedimento da posse de Júlio Prestes, candidato a presidente que havia sido eleito.

A transição e os conflitos deflagrados em âmbito político eram acompanhados por desdobramentos em outros campos da vida social, incluindo-se aí a formação das elites na antiga capital federal. A animosidade entre o novo diretor da ENBA e o antigo (Mariano Filho ocupou o cargo entre 1926 e 1927) evidenciava-se nas divergências em relação às reformas sugeridas por Lucio Costa na formação dos arquitetos; alterações que produziriam repercussões importantes no papel que esses profissionais viriam a ter no interior do Estado brasileiro nos anos seguintes. Poucas semanas após assumir a direção da ENBA, Costa afirmava em entrevista cedida ao *O Globo* (1930): “Embora julgue imprescindível uma reforma em toda Escola, aliás como é do pensamento do governo, vamos falar um pouco sobre as necessidades do curso de Architectura [...] [que] necessita uma transformação radical”. Os programas das disciplinas ofertadas e “principalmente a orientação geral do ensino” deveriam ser alterados. No que tangia ao estilo neoclássico, Lucio Costa revia sua centralidade e preferia que os alunos tivessem contato com correntes estéticas internacionais recentes. Essa seria uma abertura que tiraria os arquitetos/artistas brasileiros do isolamento: “O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas, a tudo o que se passa no mundo é de pasmar. Tem-se a impressão que vivemos em qualquer ilha perdida do Pacífico”.

A reação de Mariano Filho a tais mudanças seria quase imediata, indicando o tom de desagravo sentido pelos conservadores, que acusam Lucio Costa de se portar de maneira desviante no mundo da arquitetura. Em uma publicação chamada “Escola Nacional de arte futurista”, também de 1930, o erudito do neocolonial ironiza as inclinações inovadoras do ex-aluno e interpreta as transformações propostas por Lucio Costa como um atentado ao sentimento nacional. Referindo-se ao antigo pupilo e novo rival, Mariano Filho afirma:

o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava a capacho nas hostes da corrente ultramoderna, concertando com os seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às ideias de que fora até então devoto fervoroso. [...] Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier (*apud* Leonídio, 2007: 60-61).

Ele temia que a inclinação às novidades internacionais, como o modernismo que se consolidava na Europa, afetasse a percepção dos alunos da ENBA em relação ao passado e também ao futuro da arquitetura brasileira. A mudança na formação ameaçaria, consequentemente, o sentimento nacionalista valorizado por Mariano Filho. “A desnacionalização da arquitetura nacional” atingiria “a nacionalidade no que ela tem de mais puro e sensível, que é a sua própria alma” (Leonídio, 2007: 61). Assim como nota Leonídio (2007: 61) ao recompor os principais episódios do embate entre Mariano Filho e Lucio Costa, as declarações do primeiro frequentemente revestem o nacionalismo com “um quê de religiosidade — da *piedade*, da *glória* e do *fervor* próprios ao mais puro sentimento religioso. Voltar as costas para tal sentimento era renegar um ‘credo’”.

No que lhe concerne, Lucio Costa acionava outro tipo de sacralidade à qual os arquitetos e estudantes da ENBA deveriam se conectar. Diferentemente do nacionalismo que enfocava um estilo do passado nacional, Costa considerava que seu trabalho não deveria se voltar apenas à valorização do antigo, mas também à criação do novo, inserindo o país na história da arte e da arquitetura ocidental. Para ele, figuras como Le Corbusier — que, além de arquiteto, era também pintor e escultor — representavam a vanguarda que transformaria a nossa arquitetura para o bem, conectando-a com as correntes internacionais.

Em depoimento produzido em data posterior à que acompanhamos, Costa afirma que a “doutrina e obra de Le Corbusier [eram] encaradas, já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o ‘Livro Sagrado’ da arquitetura” (Costa, 2018: 167). Seria, portanto, com base em inovações como as suscitadas pelo arquiteto francês que os estudantes brasileiros se tornaram “modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar a arte com a técnica” (Costa, 2018: 167). Adotando uma perspectiva evolucionista, Costa rompia com o ecletismo e o neocolonial e considerava que o modernismo iniciava o futuro da arquitetura nacional³.

As mudanças preconizadas na ENBA iriam provocar forte oposição a Lucio Costa por parte dos catedráticos mais velhos. Em clima de tensão, na posição de diretor da Escola, ele coordena o Salão de 31, uma exposição que marcaria a história das artes plásticas no país — chamada também de “Salão Revolucionário” por conta do confronto entre artistas modernos, reunidos desde a Semana de 22, e os acadêmicos alinhados a Mariano Filho, respectivamente tratados como “tenentes” e “generais” pela mídia. Em linhas gerais, os catedráticos, afe-

tados pela posição social de destaque recentemente alcançada por Costa, opuseram-se à nomeação de um poeta, Manuel Bandeira, para a comissão organizadora que selecionaria as obras de artes visuais.

Ao comentar o evento, Mario de Andrade (2003: 59) defendia o caráter transgressivo da exposição, argumentando que: “a covardia dos velhos é realmente irritante [...] o processo adotado por Lucio Costa e pela Comissão [da exposição] é o único esteticamente aceitável”. Alguns dias depois, a reação dos catedráticos culminaria na exoneração de Lucio Costa, que abandonava o cargo de diretor após quase dois anos no posto. Sua saída foi vista como uma vitória dos opositores. O credo modernista professado em sua arquitetura, na maturidade, teria que esperar pela consolidação das políticas do Estado Novo para firmar sua relevância na história nacional. De todo modo, nota-se, desde cedo, que Lucio Costa não se posicionava apenas como portador de um projeto individual dissonante. Ele convergia com outros projetos de vanguarda, em ações coletivas do meio artístico-intelectual, que se identificavam como portadores de um *ethos* progressista e modernizador.

CIDADE PRONTA: PATRIMÔNIO DE BELAS-ARTES

A trajetória de Lucio Costa conjuga-se a um campo de debates previamente constituído sobre o valor da arquitetura das “cidades históricas”, fosse no Brasil, fosse em países europeus. Em âmbito internacional, o desenvolvimento do interesse nas cidades “antigas” e suas estéticas foi uma faceta constitutiva do processo que culminou na institucionalização do urbanismo, no fim do século XIX. A criação de uma disciplina guiada por engenheiros e arquitetos interessados em reestruturar as grandes cidades mobilizou também uma nova atenção às cidades observadas como substratos vivos do passado (Choay, 2001). Estas seriam marcadas por uma temporalidade não apenas anterior ao presente, mas separada de seu avanço contínuo. De uma perspectiva evolucionista, as cidades antigas converteram-se na alteridade prototípica das modernas. Enquanto as últimas avançariam graças à modernidade e ao urbanismo, as primeiras estariam sob ameaça de ruína e desaparecimento, devendo ser protegidas.

No Brasil, essa dinâmica foi abordada por autores como Gonçalves (1996) e Chuva (2009), entre outros, que demonstraram que o patrimônio brasileiro nasceu de um movimento de modernização articulado a uma “retórica da perda”, mobilizando um tipo de culto secular de símbolos do passado nacional. E entre as cidades mais reiteradas, desde então, para abordar a questão dos monumentos históricos e do patrimônio nacional estava sempre a antiga capital de Minas Gerais, Ouro Preto — que, no contexto de nossa modernidade, desempenhou um papel-chave no imaginário construído em torno da história cultural da nação.

Em verdade, a antiga Vila Rica, que ocupou uma posição de relevo no contexto de efervescência econômica e cultural no chamado Ciclo do Ouro, foi-se consolidando como objeto de interesse e fabulação de diferentes literatos e políticos ao longo de séculos. Tal histórico não elimina, contudo, a existência de importantes discontinuidades na maneira como a cidade foi vista entre seu período áureo, no século XVIII, e o mais recente, incluindo o de sua patrimonialização nos anos 1930. Nos relatos feitos sobre a cidade durante o século XIX, por exemplo, nota-se que a excepcionalidade associada à antiga capital mineira não era de modo algum positiva. “Nos anos 1800, com raras exceções, viajantes despreveram Ouro Preto como uma cidade feia, decadente, de clima chuvoso, composta por uma população de hábitos e costumes condenáveis”, sem falar nos “estragos causados pela mineração intensiva” (Aguiar, 2013: 177-178). Na visão de estrangeiros, como Auguste de Saint-Hilaire, a cidade imperial era estéril em sua natureza, decadente no que se referia à constituição racial de sua população e feia em relação à sua composição urbana (Aguiar, 2013: 178-179). Ao fim do século XIX, Ouro Preto chegou a ser considerada “uma cidade arruinada, ultrapassada, perdida num passado que deveria ser esquecido” (Natal, 2007: 20), características que pesaram na decisão política de transferir a capital administrativa do estado de Minas Gerais para a moderna Belo Horizonte, fundada em 1897.

A diferença entre os discursos do século XIX sobre a cidade e aqueles que, nas primeiras décadas do século XX, iriam conformar sua imagem mais recente revela a transformação nos modos sociais de percebê-la e representá-la. Nessa dinâmica, cabe notar que o interesse manifestado pelos modernistas de São Paulo e pelos jovens arquitetos da ENBA em relação ao passado e à arquitetura de Minas Gerais era partilhado por outros movimentos de valorização do legado material de cidades como a antiga capital mineira. Em comum, eles mobilizavam uma linguagem nacionalista que se apresentava, todavia, de modo heterogêneo entre cada grupo social considerado.

No caso de Gustavo Barroso, jornalista cearense que se tornou o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), criado em 1922 no Rio de Janeiro, o sentimento nacionalista definia os objetivos da nascente instituição, voltada desde aquele momento à “defesa do patrimônio tradicional do Brasil” (Anais..., 1944: 5). No decreto presidencial de sua fundação, o presidente Epitácio Pessoa afirma que o novo museu assumiria o papel de uma “escola de patriotismo, para o culto do nosso passado” (Brasil, 1922). Assim como seus contemporâneos, Barroso vai identificar que parte substancial do “patrimônio tradicional” do país estava em Minas Gerais. Em 1926, quando viajou pela primeira vez a Ouro Preto, ficou “impressionado com o estado de ruína da velha metrópole de Minas” (Anais..., 1944: 5). Mobilizado por tal ocasião, o diretor do MHN retorna a Ouro Preto em 1928 e começa uma campanha em prol da “restauração da cidade”.

O protagonismo assumido por Barroso na defesa da restauração dos “monumentos” de Ouro Preto, nos anos 1920 e 1930, indica que a cidade ainda não havia estabelecido por completo sua glória nacional, o que permitiu que ela entrasse em “estado de ruína”. Justamente por isso, era necessário criar um projeto político de conservação urbana — projeto este pensado sob influência de uma percepção temporal fundamentalmente positivista. Em meio a um diagnóstico de aceleração do tempo acompanhado por um descaso em relação às coisas do passado, Barroso defende a transformação de Ouro Preto em uma “cidade sagrada do Brasil” (Anais..., 1944). Com isso, contribuiu para a produção de efeito metonímico, no qual os “monumentos” que singularizam a cidade equivaleriam a sua própria totalidade: “Ouro Preto é uma Cidade Sagrada pela história, pela arte, pela tradição e pela lenda. É um nobre patrimônio que não se pode perder” (Anais..., 1944: 14).

Em 12 de julho de 1933, o então chefe do Governo Provisório da República, Getúlio Vargas, assina o Decreto nº 22.928 que eleva à condição de Monumento Nacional a cidade de Ouro Preto — a primeira a receber tal título no país. O decreto, que resultava da ação de atores como Barroso, entre outros, trazia em seu texto a justificativa para a ação estatal inovadora, afirmando que Ouro Preto era um “teatro de acontecimentos de alto relevo histórico na formação da nossa nacionalidade e que possui velhos monumentos, edifícios e templos de arquitetura colonial, verdadeiras obras d’arte” (Anais..., 1944: 14). O texto engloba edificações arquitetônicas sob o signo da obra de arte como unidade estética a ser preservada pelo Estado.

No ano seguinte ao decreto, em 1934, é criada, no interior do MHN, a Inspeção de Monumentos Nacionais, dirigida por Barroso. Por meio dela, conforme planejava o próprio diretor, “todas as obras de arte antiga e todas as relíquias de Minas seriam devidamente inspecionadas e consertadas por meio duma repartição especial” (Anais..., 1944: 13-14). O uso da noção de “reliquia” para se referir aos “monumentos” é instigante. A cidade de Ouro Preto, por seu patrimônio arquitetônico, político e histórico, é tratada como um relicário que abriga artefatos (reliquias) capazes de fazer com que o passado se mantenha vivo no presente.

O valor aurático que aparece no discurso de Barroso sobre a cidade ecoa nas noções operativas no âmbito da Inspeção de Monumentos Nacionais e para muito além dela. Quatro anos após sua criação, em 1937, a Inspeção foi encerrada pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Foi substituída pelo novo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que deslocou o centro político de decisão sobre o patrimônio brasileiro. Apoiado em parâmetros técnicos, como aqueles providos na formação dos engenheiros e arquitetos como Lucio Costa, o surgimento do SPHAN resulta de um movimento de mão dupla. De um lado, o novo órgão estatal institucionaliza certos saberes e poderes como legítimos. São eles que vão

sustentar o culto brasileiro aos monumentos, materiais, que colaboram para a constituição de uma memória nacional. De outro, os profissionais envolvidos nesse projeto abordam as cidades como Ouro Preto, com seu legado colonial e artístico barroco, como relíquias do passado, que conservam uma aura.

Em carta dirigida ao primeiro diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa classificou Ouro Preto como uma “cidade pronta” para as ações do novo órgão (Costa *apud* Motta, 1987: 110). O passado já estava ali emanando sua presença e, dessa forma, legitimava a própria criação das políticas do patrimônio nacional. Não seria preciso restaurar nem reverter nada à forma original, potencialmente perdida. É curioso notar, não obstante, que o diretor e o conselheiro técnico da nova instituição tinham pleno conhecimento das ações de restauração e intervenção arquitetônica promovidas pela extinta Inspetoria de Monumentos Nacionais em Ouro Preto. Sob direção de Barroso, “tudo o que era considerado moderno, descaracterizando o aspecto colonial das edificações, deveria ser retirado” do tecido urbano (Magalhães, 2010: 14). Nessa lógica, criações arquitetônicas que datavam do século XIX, por exemplo, haviam sido propositadamente eliminadas para acentuar — senão refazer, pelas mãos de construtores do século XX — aspectos da arquitetura colonial e barroca do XVIII.

A evocação da ideia de uma “cidade pronta”, como sugerida por Lucio Costa, revela um projeto coletivo operando em chave dupla: intervindo e apagando as marcas da própria intervenção, criando o patrimônio, manipulando sua aparência e reconhecendo-o em sua própria autenticidade. É justamente por conta dessa constituição que as primeiras ações do SPHAN podem ser pensadas como ritos de instituição no sentido proposto por Bourdieu (2008: 99, grifo do original), de que “instituir é consagrar, ou seja, sancionar e santificar um estado de coisas, uma ordem estabelecida, a exemplo precisamente do que faz uma *constituição* no sentido jurídico-político do termo”. Se considerarmos que descrever é também prescrever, podemos compreender que a fundação do SPHAN em 1937 se completa, efetivamente, no ano seguinte, quando as cidades de Minas Gerais, incluindo Ouro Preto, serão classificadas como peças exemplares do patrimônio nacional. O *status* tradicional da cidade cristaliza-se com a criação de uma “agência estatizada que supunha sua própria autonomização” (Chuva, 2009: 354).

Outra característica inerente aos ritos de instituição, ainda segundo Bourdieu, é que os atos que criam são os mesmos que instituem que o que se criou é uma norma, uma regra que não deve ser transgredida. Sua eficácia simbólica adviria do fato de que tais ritos se apresentam como forma de “desencorajar duradouramente a tentação da passagem, da transgressão” (Bourdieu, 2008: 102). Não se pode ignorar a nova norma. Assim, em 20 de

janeiro de 1938, o conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto integrou a primeira leva de tombamentos do SPHAN, sendo então inscrito no Livro de Tombo de Belas-Artes, e não no Histórico. Tal escolha institucional confirma que Ouro Preto foi tomada como um caso prototípico para a ação do patrimônio brasileiro graças a sua configuração estética, como uma obra de arte monumental consagrada pelo Estado com o apoio de profissionais da arquitetura. A beleza havia-se institucionalizado como norma para tratar das cidades associadas ao patrimônio nacional.

Assim, sob o efeito dos ritos de instituição do patrimônio brasileiro, a “arte” converteu-se em noção-chave para realizar a tradução e a transformação das obras materiais e arquitetônicas do Brasil em termos que as inseriam em uma cadeia evolutiva e cultural mais ampla, da história da arte ocidental. Arquitetos e urbanistas passam a se posicionar como mediadores privilegiados dessa operação, atuando como especialistas aptos a identificar e conservar o substrato material de maior valor do passado nacional, bem como os *experts* que mostrariam a direção correta para a modernização do país. O arquiteto seria visto como “técnico, sociólogo e artista [...] pela natureza mesma do ofício” (Costa, 2018: 270). Com isso, a vinculação de Lucio Costa ao corpo de profissionais do SPHAN permitia que ele atuasse como uma espécie de profeta da arquitetura nacional, orientando seu futuro e ditando o que seria valorizado de seu passado.

CONTRAEFEITOS DA NORMA

Com a institucionalização do Serviço do Patrimônio Nacional, “um imenso investimento foi feito [...] por meio de inúmeros estudos realizados pelo Sphan, pareceres, artigos da *Revista do Sphan* etc., no sentido de criar tipos em que se pudessem enquadrar a arte e arquitetura do Brasil colonial” (Chuva, 2009: 323). Lucio Costa participa dessas publicações e atua como importante agente na historicização da arquitetura naquele momento. Seu enquadramento estético retomava, como matriz epistemológica, a História da Arte ocidental, tida como uma régua universal que serviria de parâmetro para medir a evolução da arte brasileira. Entretanto, na releitura dos marcos estéticos da história nacional, o Barroco brasileiro, que não corresponde à temporalidade do estilo homônimo na Europa e que havia sido objeto de desprezo intelectual em décadas anteriores, até mesmo pelo próprio Lucio Costa (2018: 115) ao chamar Aleijadinho de “recalcado trágico”, será reabilitado⁴. O arquiteto revê sua posição e o Barroco transforma-se na peça que faltava para colocar “as origens da nação brasileira sincronizadas com a história do mundo ‘civilizado’” (Chuva, 2009: 324). Os ornamentos barrocos, antes vistos como um “vestígio bárbaro” na arquitetura, tornam-se indícios da autoria singular de mestres como Aleijadinho.

Na articulação entre o projeto de vida de Lucio Costa e os projetos de nação que culminam no Estado Novo, observa-se como a preocupação em proteger a matéria do passado brasileiro acabou se convertendo, sob determinadas condições, em um instrumento de poder-saber orientado por operações classificatórias consagradas pela lógica da apreciação estética e da autenticidade (construída) dos sítios urbanos. Um exemplo da atuação de Lucio Costa nesse sentido, de legitimar um tipo particular de arquitetura desprezando outros, está relacionado à disputa em torno da construção de uma nova edificação, o Grande Hotel, na recém-tombada Ouro Preto.

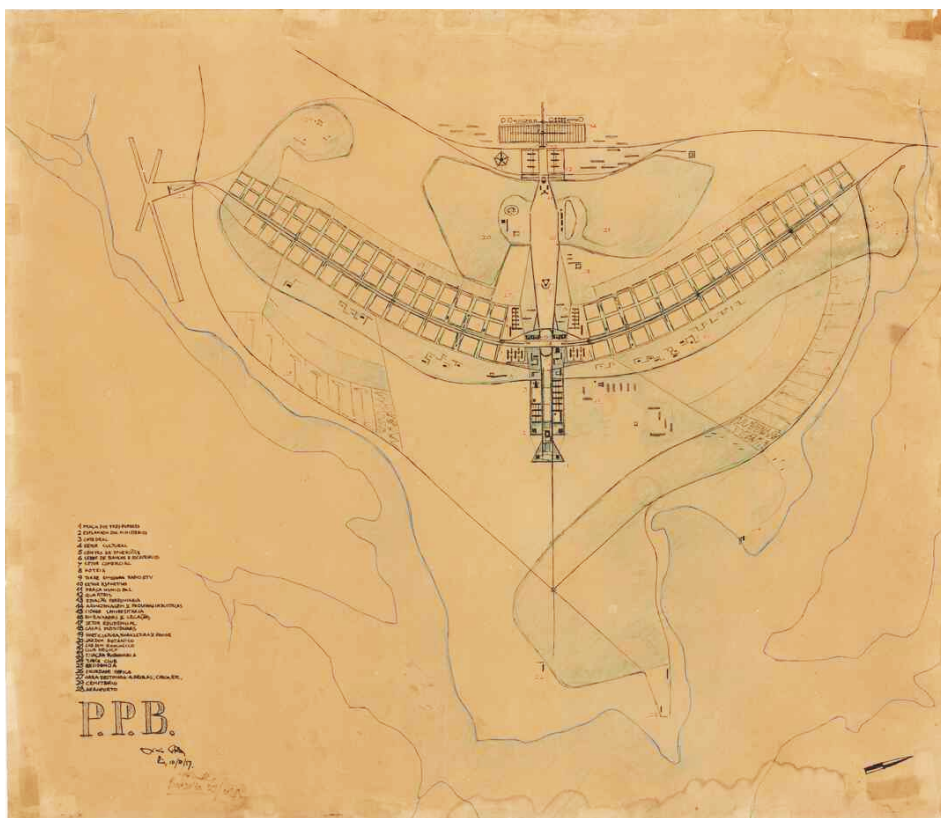
Em 1939, numa carta direcionada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa interpela o diretor do SPHAN para que ele escolha o projeto de Oscar Niemeyer. Do outro lado da disputa estava Carlos Leão, que projetava um edifício em estilo neoclássico com o intuito de afinar a estética da construção com a do entorno. Já o projeto de Niemeyer era marcado por linhas retas em traço moderno, cuja economia estética se contrapunha ao estilo das edificações “históricas”. Segundo Costa, a proposta de Niemeyer evitaria qualquer “falsa aproximação” com a arquitetura neocolonial e seria preferível produzir um “vivo contraste entre passado e presente” (Costa *apud* Motta, 1987: 110), acentuando a particularidade do antigo em relação ao moderno. Para ele, em uma cidade como Ouro Preto, uma “obra de arte, como tal, não deverá estranhar outras obras de arte” (Motta, 1987: 109).

O elemento moderno na arquitetura operava, logo, em chave ambivalente — ora como ameaça em potencial, ora como proteção do antigo. Por isso, vale sublinhar que a passagem entre o tradicional e o moderno, tematizada nas obras de Lucio Costa, não se dá por um movimento espontâneo, mas como resultado de operações classificatórias e disputas políticas que definem qual estética da tradição e da modernidade se projeta em cada momento; qual passado e qual futuro se vislumbra em cada conjuntura, seja sob o governo ditatorial, de Vargas, seja no republicano, de Juscelino Kubitschek.

No avançar das décadas, o nome de Lucio Costa consolida-se entre as figuras de referência da arquitetura brasileira. Ele publica em 1951 o artigo “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, no qual afirma que a missão de todo arquiteto é cumprir o “legítimo propósito de inovar [...] com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado” (Costa, 2018: 169-170). O texto torna-se referência na historiografia da arquitetura nacional, ainda que ele afirme que, “nestes últimos cinquenta anos, [os trabalhos arquitetônicos] não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo”, como se observaria na Europa (Costa, 2018: 160). No caso da arquitetura brasileira, haveria mais revoluções do que evolução contínua. Daí a ideia de “milagre”, de tipo secular, que surge entre muita construção sem inovações e agracia o país com artistas do calibre de Aleijadinho e Niemeyer, exemplos maiores do passado e do futuro da arquitetura nacional.

Em seus textos autobiográficos, Lucio Costa insere-se entre os nomes da história nacional com a criação do projeto urbanístico da nova capital do país (Figura 2). Ele a descreve como uma cidade-monumento, que “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa, 2018: 284) — reapropriando-se de um símbolo colonial luso-católico. Superando toda limitação material, social e humana, o “milagre” da urbanização monumental de Brasília iluminou a percepção de que aquela não era apenas uma cidade para se viver, mas uma imagem para se observar, no duplo sentido do termo: como símbolo de um novo centro de poder nacional, de onde se ditariam as regras a serem seguidas, e como objeto de contemplação visual capaz de produzir “o sentimento de estar perante uma obra de arte” (Simmel, 2011: 36).

Assim, a modernidade urbanística brasileira produziu-se como resultado de um circuito que hibridizou arquitetura com arte, definindo tal *métier* e seus iniciados de maneira distinta



Fonte: Costa (2018: 278).

Figura 2 – Plano piloto, 1957. “Brasília, cidade que inventei”.

do caráter de ciência social aplicada, mais conhecido posteriormente. Esse modelo articulou-se a uma representação estatal restrita do nacional, que se valeu da estética como instrumento de distinção social e política — até mesmo obliterando a importância e a diversidade de formas arquiteturais originárias e ancestrais. Foi sobretudo nas últimas décadas do século XX que o legado de Lucio Costa e da perspectiva que ele ratificou foram mais problematizados.

No contexto da redemocratização, dos anos 1980 em diante, as vozes dissonantes aos parâmetros hegemônicos no antigo SPHAN finalmente encontraram condições para sua articulação pública, permitindo que novos especialistas, entre eles cientistas sociais, pudessem se integrar nos debates sobre a questão das cidades pela ótica do patrimônio. A inserção de antropólogos em conselhos consultivos do órgão federal abriu novas possibilidades de reconhecimento de legados históricos e estéticos não coloniais e europeus (Velho, 2006). No mesmo período, uma nova geração de arquitetos e técnicos voltava-se aos cânones do patrimônio nacional para desconstruí-los, revendo o caráter celebratório da narrativa até então adotada sobre a história do órgão (Motta, 1987; Marins, 2016). Esse movimento gerou novas interpretações críticas do vasto legado de Lucio Costa, dessacralizando-o, e abriu margem para outros usos políticos da arte, também como ferramenta que visibiliza dilemas urbanos (Pereira, 2021).

AGRADECIMENTOS

Agradeço os comentários dos pareceristas anônimos da *Revista Estudos Históricas*, bem como a Isabella Freitas, Leonardo Dupin, Lilian Gomes e Paola Lins de Oliveira a leitura de versões preliminares do artigo.

Conflitos de interesse: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

NOTAS

1 Originalmente concebida como Academia Imperial de Belas-Artes, a instituição passou a ser chamada Escola Nacional de Belas-Artes após a proclamação da República. Nos anos 1930, ela foi integrada à Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. O edifício anteriormente ocupado pela Escola, no centro do Rio de Janeiro, mantém-se como sede do Museu Nacional de Belas Artes.

- 2 Artigo publicado em 1929 em um número especial de *O Jornal*, dedicado a Minas Gerais, sob coordenação de Rodrigo Melo Franco de Andrade e do qual participaram Manuel Bandeira, Drummond e Mário de Andrade.
- 3 Essa aproximação se intensificará com a vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1935 e 1936, quando ele acompanha o projeto arquitetônico do novo Ministério da Educação e Saúde.
- 4 A ambiguidade no trato de Lucio Costa com Aleijadinho é característica de categorias sociais autorrepresentadas como de vanguarda, marcadas “continuamente por experiências e pressões contraditórias” (Velho, 1977: 33-34).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, L. B. Cidade morta, cidade documento, cidade turística: a construção de memórias sobre Ouro Preto. *In*: CASTRO, C.; MAGALHÃES, A.; SALGUEIRO, V. (org.). *História do turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p. 180-193.
- ANAIAS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1944. v. 5.
- ANDRADE, M. de. Arte religiosa do Brasil. *Revista do Brasil*, n. 54, p. 102-111, 1920.
- ANDRADE, M. de. O salão. *In*: XAVIER, A. (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 58-60.
- BASTIDE, R. O mito do Aleijadinho. *In*: MENDES, N. M. (org.). *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 245-249.
- BOURDIEU, P. Mas quem criou os criadores? *In*: BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- BOURDIEU, P. Linguagem e poder simbólico. *In*: BOURDIEU, P. *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 81-126.
- BRASIL. Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922. Brasil, 1922.
- CAVALCANTI, L. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CHOAY, F. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- CHUVA, M. R. *Os arquitetos da memória: sociogênese e das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- COSTA, L. A alma de nossos lares. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924a. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1924_04421.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.
- COSTA, L. Um arquiteto de sentimento nacional: Lucio Costa e sua excursão artística pelas velhas cidades de Minas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924b. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1924_04512.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

COSTA, L. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *Platform*, 1929. Disponível em: <https://www.platformspace.net/home/o-aleijadinho-e-a-arquitetura-tradicional-the-little-cripple-and-everyday-architecture>. Acesso em: 10 jan. 2022.

COSTA, L. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=193019301229>. Acesso em: 10 jan. 2022.

COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Edições Sesc, 34; Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2018.

GONÇALVES, R. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1996.

LEONÍDIO, O. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

MAGALHÃES, A. M. Entre o museu e a cidade: um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 1., 2010. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/59/59-748-1-SP.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

MARINS, P. C. G. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. *Estudos Históricos*, v. 29, n. 57, p. 9-28, 2016. <https://doi.org/10.1590/S0103-21862016000100002>

MONNERAT, S.; VIEIRA, C. Contextos urbanos na perspectiva das ciências sociais. *Argumentos*, v. 16, n. 1, p. 4-29, 2019. <https://doi.org/10.32887/issn.2527-2551v16n1p.4-29>

MOTTA, L. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, p. 108-122, 1987.

NATAL, C. M. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PEREIRA, E. Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação. *Arte & Ensaios*, v. 27, n. 41, p. 251-278, 2021. <https://doi.org/10.37235/ae.n41.14>

PINHEIRO, M. L. B. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 35, p. 13-31, 2017.

SIMMEL, G. A ruína. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

SIMMEL, G. *A estética e as cidades*. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

SLADE, A. Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920. *Arte & Ensaios*, v. 15, p. 46-53, 2007.

SOUZA, A. de. A ENBA, antes e depois de 1930. In: XAVIER, A. (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 63-70.

VELHO, G. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

VELHO, G. *A utopia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VELHO, G. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100009>

VELHO, G. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, O. (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.