



ESCALAS DE COMPOSIÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: A PARTITURA URBANA COMO PATRIMÔNIO MODERNO¹

SCALES COMPOSITION AND PRESERVATION OF BRASÍLIA'S PILOT PLAN: URBAN SCORE AS MODERN HERITAGE

Alba Nélida de Mendonça Bispo

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN

bispo.alba@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar aspectos historiográficos e morfológicos do Plano Piloto de Brasília como partitura urbana, partindo da identificação de elementos de composição e preservação. Metodologicamente, parte-se de um breve panorama sobre o modernismo brasileiro e a constituição do campo do patrimônio cultural. Numa perspectiva interdisciplinar, destacam-se os aspectos historiográficos das manifestações artísticas do movimento moderno brasileiro nos campos da música, arquitetura e urbanismo. Por fim, contextualiza-se o processo de reconhecimento de Brasília como patrimônio para explicar a noção de escalas. Quanto à bibliografia, destacam-se os discursos sobre o ideário estético e o valor nacional como política de Estado, conforme abordados por CHUVA (2009), FONSECA (2005), CAVALCANTI (2001; 2006) e PESSÔA (1999; 2006). Especificamente sobre o modernismo musical, de Villa-Lobos à Bossa Nova, trabalha-se com TRAVASSOS (2002), TONI (2002), CARPEAUX (2009), SANDRONI (1999) e CHEDIAK (1990), as análises de ANDRADE (1972; 2015), WISNIK (1977; 2004), NESTROVSKI (2000) e a Missão de Pesquisas Folclóricas (SESC-SP, 2006). Para pesquisar Brasília como patrimônio: CAMPOFIORITO (1990), PERALVA (1988), os textos de COSTA reunidos por LEITÃO (2009), as legislações patrimoniais e as questões sobre historiografia e preservação urbana ventiladas por SANT'ANNA (1995), TAVARES (2014) e FERREIRA; GOROVITZ (2007).

Palavras-chave: Modernismo. Urbanismo. Música. Patrimônio. Brasília.

Abstract

The objective of this paper is to analyze historiographical and morphological aspects of the Brasilia Pilot Plan as urban score, based on the identification of composition and preservation elements. Methodologically, it is part of a brief overview of the Brazilian modernism and the constitution of the cultural heritage field. As an interdisciplinary perspective it highlights the historiographical aspects of the artistic manifestations of the Brazilian modern movement in the fields of music, architecture and urbanism. Contextualizes the Brasília's heritage recognition process to explain the notion of scales. As for literature, it highlights the discourses on the aesthetic ideals and national value as a state policy, as covered by CHUVA (2009) FONSECA (2005), CAVALCANTI (2001; 2006) and PESSÔA (1999; 2006). Specifically on the musical modernism, Villa-Lobos to Bossa Nova, working with TRAVASSOS (2002), TONI (2002), CARPEAUX (2009), SANDRONI (1999) and CHEDIAK (1990), the analysis of ANDRADE (1972; 2015), WISNIK (1977; 2004), NESTROVSKI (2000) and the Folkloric Research Mission (SESC-SP, 2006). To Brasilia as heritage: CAMPOFIORITO (1990), PERALVA (1988), the COSTA texts assembled by LEITÃO (2009), the property legislation and questions about historiography and urban preservation ventilated by SANT'ANNA (1995), TAVARES (2014) and FERREIRA; GOROVITZ (2007).

Keywords: Modernism. Urbanism. Music. Heritage. Brasília.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho relaciona aspectos historiográficos e morfológicos do movimento moderno na música, arquitetura e urbanismo, visando relacionar elementos de composição e escalas de preservação do Plano Piloto de Brasília como partitura urbana. Estruturalmente, partimos de um panorama histórico sobre o movimento moderno e a constituição do campo do patrimônio cultural no Brasil. Em seguida, abordamos a manifestação do modernismo brasileiro na música, arquitetura e urbanismo, destacando

¹ BISPO, Alba. Escalas de composição e preservação do Plano Piloto de Brasília: a partitura urbana como patrimônio moderno. In: 11° SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. *Anais...* Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-12.



a atuação de Villa Lobos, Lucio Costa e Mário de Andrade. Por fim, buscamos compreender o Plano Piloto de Brasília como partitura urbana, evidenciando suas escalas de composição e de preservação.

2 BREVE PANORAMA DO MODERNISMO BRASILEIRO E O CAMPO DO PATRIMÔNIO

A preservação do patrimônio cultural no Brasil está intrinsicamente ligada à formação e consolidação do movimento moderno, especialmente através da atuação de um grupo de artistas e intelectuais interessados em investigar as raízes culturais brasileiras, em busca de uma produção artística genuinamente nacional. As vozes deste ideário moderno encontram eco no discurso nacionalista do Estado Novo durante a chamada Era Vargas (1937-1945) quando o governo federal passa a preservar um conjunto de bens culturais de características estéticas singulares e representativas da noção idealizada de uma “nação brasileira”.

Este processo de alegoria de obras, monumentos e cidades como ícones de excepcionais valores, artísticos, históricos e etnográficos, confirma-se como estratégia política principalmente a partir de 1937 com a implantação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Ao longo da chamada “fase heroica” (FONSECA, 2005), do período de sua criação até 1967, o órgão responsável pela proteção e preservação do patrimônio cultural brasileiro foi consolidando práticas e discursos de seleção do patrimônio nacional com a colaboração de influentes intelectuais modernos, tais como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa e Mário de Andrade, dentre outros nomes de destaque que atuaram no órgão nesta fase. Com efeito, a constituição do patrimônio cultural no Brasil afirma-se como política estatal através da elegia de símbolos nacionais, visando o disciplinamento ou civilização cultural das massas.

Para a mobilização das massas, as instituições oficiais recorreram sobretudo a símbolos expressamente criados para invocar a pátria (a bandeira, os hinos, a efígie de Vargas etc.) e ao incentivo às atividades cívicas. [...] o objetivo era criar uma cultura nacional homogênea, que propiciasse a identificação dos cidadãos com a nação. Pois “o que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca de raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de construir”. (SCHWARTZMAN, 1984, p.80 apud FONSECA, 2005, p.86)²

Neste contexto, marcado pela forte centralização política e tentativa de unificação cultural, o modernismo desponta como linguagem nacional, especialmente enquanto corrente artística. A noção de patrimônio nacional permitiu ao Estado constituir a figura de uma *comunidade imaginada*³ ou idealizada, onde o povo deveria ser doutrinado, agenciando a cidadania a partir de uma política cívico-cultural. Assim, o Estado buscava atribuir valores a determinados bens significativos da produção artística moderna ou representativos das tradições populares da “nação brasileira”, seja através de tombamentos de monumentos e conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos, seja através de inventários de conhecimento como a Missão de Pesquisa Folclóricas.

3 MODERNISMO BRASILEIRO NA ARQUITETURA, URBANISMO E MÚSICA

O discurso estatal de valorização das raízes culturais genuinamente nacionais irá acompanhar o processo de consolidação do modernismo brasileiro, sobretudo no recorte de 1930 até 1960, onde a simplicidade, pureza e unidade formal destacam-se como características estéticas vigentes nas cidades coloniais brasileiras, bem como nas manifestações musicais populares, tradicionais ou folclóricas, encontradas em áreas rurais ou pouco urbanizadas que mantiveram-se distantes das influências

² SCHWARTZMAN, Simon et al. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.

³ A noção de “comunidade imaginada” é apresentada por ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



estéticas do neoclassicismo e do ecletismo vigentes. Neste ínterim, a valorização da educação como política de Estado ao longo da Era Vargas viria promover a consolidação do modernismo como estética nacional, seja na música ou na arquitetura e urbanismo, especialmente através da atuação de intelectuais ligados ao movimento moderno, com destaque para Villa Lobos, Lucio Costa e Mário de Andrade, na busca de conexões entre as manifestações artísticas tradicionais e a produção moderna.

Villa-Lobos escreve as “Bachianas Brasileiras” entre os anos de 1930 e 1945, onde tangencia a música erudita e nacionalista de Bach e incorpora elementos da música popular brasileira, sobretudo após realizar sua Excursão Artística, integrada por “ilustres bandeirantes das artes musicais” que percorreu 54 cidades pelo interior do Brasil entre janeiro e abril de 1931 (GUÉRIOS 2003, p.172 apud ARCANJO JUNIOR, 2013, p.107)⁴ Já em 1932, o compositor assume o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Ministério da Educação, no qual passa a oficialmente promover concertos e projetos educativos vinculados à uma proposta político-pedagógica com representações da nacionalidade musical moderna.

Paralelamente, também em 1931, o arquiteto e urbanista Lucio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e promove uma reforma curricular vinculada aos ideais do modernismo. O momento em que as primeiras obras de arquitetura moderna começam a ser reconhecidas como patrimônio nacional coincide com o período em que Lucio Costa estava à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) do IPHAN, de 1937 até 1972. Nesta temporada, todas as obras modernas de arquitetura, urbanismo e paisagismo que foram elevadas à categoria de patrimônio cultural foram concebidas entre 1928 e 1960, recorte classificado por CAVALCANTI (2001) como “período clássico” da arquitetura moderna brasileira. Para CHUVA (2009, p. 39), durante sua atuação no IPHAN, “Lucio Costa teve a oportunidade de aprofundar seus estudos da arquitetura brasileira, escrever história em paralelo à conquista de espaço para o movimento moderno e assumir a posição de principal mentor das concepções políticas de patrimônio daqueles anos”.

Assim, o modernismo brasileiro afirma-se como movimento estético a partir da institucionalização de identidades e valores nacionais defendidos pelo Estado em que, metodologicamente, identificamos três processos: a *negação* das manifestações populares urbanas e de estilos importados; a *missão* de investigação e valorização das manifestações tradicionais através de viagens de pesquisa, inventário e exploração do território; a *consagração* do modernismo na Bossa Nova e no Plano Piloto de Brasília.

3.1 Identidade brasileira nas manifestações urbanas: a negação

No século XX, especialmente, a música “testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem elementos do mundo técnico e humano emergente” conforme evidencia WISNIK (1977, p.130). Ao fazer alusões ou citações ao mundo industrial, marcado pelo barulho das buzinas e motores dos veículos ou o pulsar ritmado das fábricas e das locomotivas, o modernismo incorpora os ruídos do contexto urbano que irá emprestar ao universo musical novos elementos de composição para além das relações tonais que viriam a ser rompidas ao longo do século.

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

No modernismo musical brasileiro essa tendência de citar e parodiar satisfaz ao propósito nacionalista que, na busca de uma arte puramente autóctone, investe em modernas figuras de linguagem e

⁴ GUÉRIOS, P. R. **Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.



emprega referências da música popular ou tradicional, de modo a incorporar elementos do folclore brasileiro como citações na composição.

A música assume importante papel político-pedagógico na construção do cidadão, sobretudo em função de uma concepção cívico-autoritária referenciada na noção republicana platônica e revisada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. O “poder psico-político-social da música” é utilizado pelo Estado como fator disciplinador, em contraponto às festas e ritos populares, pois, conforme WISNIK, “a adequada dieta músico-ginástica, base da formação do cidadão, imprimiria nele o caráter *sensato e bom*, enquanto o uso malbaratado da música generalizaria, na concepção platônica, a *feia expressão e os maus costumes*” (2004, p.139).

O Estado defende os ideais de “ordem e progresso” enquanto slogan republicano em contraposição à malandragem, diversidade e contestações presentes na música urbana de linguagem informal, coloquial e libertina. Assim, a música nacionalista não incorpora as manifestações das massas urbanas, “cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto” segundo narra WISNIK (2004, p.131-133)

A música urbana, ligada às manifestações de temáticas profanas e gerada no ambiente indisciplinado, vulgar e boêmio das ruas transparecia um conjunto de contradições sócio-econômicas-culturais do Brasil em seu cancionário popular, portanto, não era compatível com a visão estilizada, centralizada, e homogeneizada da cultural nacional defendida pelo Estado Novo. Assim, o modernismo nacionalista evoca o povo “bom-rústico-ingênuo” como o povo brasileiro autêntico, figurado na simplicidade, ingenuidade e passividade do cotidiano rural, regional ou comunitário, “contido nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias, repentes e cocos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país (revelando-se e no mesmo momento tendentes à desapareição)”, conforme grifa WISNIK (2004, p.133). No folclore urbano, Mário de Andrade destaca:

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

Nesse contexto de constituição de identidade e patrimônio nacional, paralelamente à consolidação do modernismo brasileiro, promove-se a negação de correntes estéticas internacionais, por exemplo, através de reformas nas fachadas neoclássicas e ecléticas para uma estilização colonial, inclusive nas cidades históricas mineiras de Ouro Preto, São João Del Rei e Tiradentes, tombadas como monumento nacional pelo IPHAN em 1938. Cabe ressaltar que os primeiros tombamentos privilegiam bens coloniais e modernos, especialmente por seus valores estéticos, diante da sua importância na história da arte. Assim, em 1947, tomba-se a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha⁵, cujo arrojo das formas livres desenvolvidas por Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo “provocou espanto nas autoridades locais e a recusa do arcebispo de Belo Horizonte a consagrá-la” (CAVALCANTI, 2006, p.200). Trata-se da preservação de um monumento religioso com elementos de inspiração barroca e vinculado aos princípios estéticos modernos, sobretudo a partir da exploração diferenciada do concreto armado em formas curvilíneas que rompem com o racionalismo corbusiano. Ao vincular sua produção artística ao discurso nacionalista estatal, os intelectuais hasteavam o modernismo como movimento estético.

Em suma, em busca da brasilidade genuína, o modernismo autentica as raízes e tradições musicais e arquitetônicas relacionadas às massas caipiras, locais e interioranas do Brasil, que seriam intocadas ou

⁵ O bem é tombado sob a justificativa que o “valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional” conforme Parecer de Lucio Costa de 08/10/1947 In: PESSOA, 1999, p. 67-68.



quase não contaminadas pela cultura internacional, de gosto europeu, pela arte erudita ou importada.

3.2 Identidade brasileira nas manifestações folclóricas: a missão

As conexões entre o nacional e o popular no modernismo brasileiro foram objetos de estudos singulares desenvolvidos por Mário de Andrade, numa abordagem literária, etnográfica e científica. A Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada enquanto Chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, com colaborações de Oneyda Alvarenga e de Dina Lévi-Strauss, inicia-se após publicar “Ensaio sobre a música brasileira” onde ambiciona ensinar aos compositores brasileiros como fazer música brasileira.

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

Para TRAVASSOS (2002, p.91), Mário de Andrade praticou etnomusicologia “antes que se consolidasse, nos anos 1950, a disciplina para a qual confluíram saberes antropológicos e musicológicos” de modo que seu sonho de “mostrar o Brasil aos brasileiros” vai promover uma verdadeira *viagem de descoberta do Brasil*⁶ entre 1928 e 1938 com a Missão de Pesquisas Folclóricas, cujo foco principal era a pesquisa do folclore musical. Entretanto, a viagem etnográfica não se restringe à música, pois coleta material sobre técnicas, fazeres, saberes e manifestações populares em sua diversidade de expressões e dinâmicas, documentados em registros sonoros, gráficos, fotográficos, audiovisuais e em diários de campo. A equipe da Missão é composta por “Luís Saia (Chefe da expedição, estudante de Engenharia e Arquitetura, amigo de Mário de Andrade e aluno de Dina), Martin Braunwieser (maestro-assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular), Benedicto Pacheco (técnico de som) e Antônio Ladeira (Auxiliar geral e assistente técnico de gravação)” (SESC-SP, 2006). Entretanto, a Missão é interrompida quando “as mudanças políticas que se seguem ao golpe do Estado Novo acabam por repercutir no Departamento de Cultura, de cuja direção Mário é exonerado, obrigando os pesquisados paulistas a regressar em julho de 1938, antes do previsto” (SANDRONI, 1999, p.62).

A Missão institui um olhar etnográfico e preocupado em preservar as obras folclóricas, sobretudo aquelas vulneráveis ou ameaçadas, ora pela ação do tempo, ora pela interferência estrangeira ou modismos importados, ora pelo progresso tecnológico das redes de comunicação que possibilitava difundir determinados valores culturais à massa brasileira através das políticas de educação e cultura, cuja prática de negação das manifestações musicais urbanas é explicada por WISNIK:

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

Na prática, a ligação dos compositores nacionalistas brasileiros com as manifestações artísticas

⁶ A partir da viagem de visita dos paulistas a Minas em 1924, intitulada como “viagem de descoberta do Brasil” por Oswald de Andrade, em que também participaram Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado, Tarsila do Amaral e o poeta suíço Blaise Cendrars, “Mário vinha recolhendo farto material para a análise dos elementos constitutivos de nossa nacionalidade, o que mais tarde balizaria sua proposta para criação de uma instituição de proteção ao patrimônio histórico no Brasil”, desenvolvida em 1936, quando elabora o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, sob encomenda de Gustavo Capanema enquanto Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas. (ANDRADE, 2015. p.12).



populares dá-se através da citação do material folclórico nas suas composições, incorporando temas e motivos da música tradicional brasileira. Este recurso foi empregado por Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet. Os títulos das composições revelam alguns temas nacionalistas trabalhados por Villa Lobos: o bailado “Amazonas” (1917); as Cirandas (1926); A lenda do Caboclo (1920); os lieds tipicamente folclóricos em “Serestas” (1925); a sinfonia “As Montanhas do Brasil” (1945); a suíte “O Descobrimento do Brasil” (1937), “tirada da trilha musical de um filme, obra-prima de um polifonismo dir-se-ia desenfreado, tropical”, conforme anota CARPEAUX (2009, p.461-463). Além destas, as famosas “Bachianas Brasileiras”, incluindo movimentos como “O Trenzinho Caipira” e “Embolada” destacadas por NESTROVSKI (2000, p.223). Villa-Lobos destaca-se ainda por trabalhar com a música popular urbana, sobretudo nos “Choros” (1920) para violão.

Neste cenário urbano, o violão deve ser interpretado como um instrumento privilegiado, por onde ecoaram diversas manifestações musicais que transitaram neste ambiente. Este instrumento musical, tal como conhecemos hoje, surgiu na Europa, no final do século XVIII e chegou ao Brasil no começo do XIX. A partir da vinda da corte, o violão transformou-se no grande metamorfoseador das danças europeias (valsas, polcas, shottisches, mazurcas), em danças brasileiras que possuíam as mesmas denominações. O instrumento, a partir daí, transformou-se num importante acompanhador de diversos gêneros musicais, tais como: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. Ele assumiria sua principal realização em relação ao repertório na música brasileira: tornar-se um suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país, como no seu baixo-cantante ou como, bem mais tarde, na batida da bossa-nova (TABORDA, 2011 apud ARCANJO JUNIOR, 2013, p.73).⁷

Em suma, nas excursões de Mário de Andrade e de Villa-Lobos, ambos em busca das raízes culturais genuinamente nacionais, o contato com manifestações populares tradicionais e a citação de motivos folclóricos evocarão temas relacionados a uma imagem idealizada da nação brasileira afirmada pelo Estado Novo. Entretanto, a partir de 1945, finalizada a Segunda Guerra Mundial e a ditadura varguista, a sociedade brasileira atravessaria um processo de desenvolvimento intensificado de modo a encontrar novas referências autenticamente brasileiras na música, arquitetura e urbanismo.

3.3 Identidade brasileira na Bossa Nova e em Brasília: a consagração

As políticas de urbanização, industrialização e modernização do país após a Era Vargas viriam consagrar internacionalmente a efígie de um Brasil moderno, sobretudo com a projeção internacional da Bossa Nova no campo da música e o reconhecimento mundial da arquitetura e urbanismo de Brasília como obras-primas do movimento moderno.

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

⁷ TABORDA, M. *Violão e Identidade Nacional*: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



Com a Bossa Nova, o imaginário urbano vai ser incorporado como representativo da identidade brasileira, sobretudo quando associado às belezas naturais do país, onde as composições retoricamente evocam o Rio de Janeiro e se contrapõem à transferência da capital para Brasília.

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

A batida do samba, música popular das massas urbanas, vai se transformar até configurar-se no ritmo sincopado da Bossa Nova, sobretudo a partir do deslocamento de células rítmicas entre os tempos fortes e fracos do pulso. Paralelamente, o Plano Piloto de Brasília irá inverter a lógica de composição urbana ao deslocar as áreas públicas da condição de subordinação em relação às áreas privadas, ou seja, a espacialização dos vazios circunscreve os cheios no desenho urbano moderno de Brasília.

4 BRASÍLIA COMO PARTITURA URBANA: ESCALAS DE COMPOSIÇÃO E PRESERVAÇÃO

Para analisar os elementos de composição de Brasília como partitura urbana destacamos alguns aspectos historiográficos e morfológicos registrados no desenho urbano e no Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa, bem como as principais questões sobre sua preservação através de uma breve contextualização do processo de reconhecimento de Brasília como patrimônio cultural.

4.1 Quando o moderno é patrimônio

A ideia de preservar Brasília como patrimônio surge imediatamente após sua inauguração, em 1960, conforme correspondência de Juscelino Kubitschek, então presidente da república, direcionada a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então presidente do IPHAN:

Rodrigo, a única defesa para Brasília está na preservação do seu Plano Piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso⁸ e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar esta possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas.⁹

O Plano Piloto de Brasília, projetado por Lucio Costa em 1957 e inaugurado em 1960, viria a ser “o primeiro bem contemporâneo reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade, em 1987, quando tinha apenas 27 anos de existência” (TAVARES, 2014, p.8). Brasília foi valorada como herança recente e artefato contemporâneo, conforme ressalta o discurso de PERALVA (1988): “Temos preservado, para o presente, monumentos do passado. Agora, ao contrário, pensamos em preservar para o futuro um monumento do presente”. O reconhecimento do conjunto de Brasília como patrimônio pela UNESCO considera os seguintes critérios¹⁰: I) representar uma obra notável do gênio criativo humano; IV) ser exemplo destacado de um tipo de construção, ou de conjunto arquitetônico, tecnológico ou paisagístico que ilustre uma ou mais etapas significativas da história da humanidade.

⁸ Referia-se à Lei Santiago Dantas (Lei Federal nº. 3751 de 13 de abril de 1960) que “protegia o Plano Piloto em seu desenho, sem defini-lo em termos físico-territoriais” (CAMPOFIORITO, 1990, p.171), posteriormente regulamentado pelo Decreto 10.829, de 14 de outubro de 1987 do Governo do Distrito Federal.

⁹ Carta de JK, datada de 15/06/1960 In: RIBEIRO, 2005, p.105.

¹⁰ Critérios estabelecidos pelo Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, adotados na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972.



(...) os bens patrimoniais culturais da humanidade são de três tipos: os monumentos, os conjuntos e os lugares notáveis. Nos três casos, valoriza-se o caráter universal de excepcionalidade de tais bens. Erguida em lugar notável e feita de monumentos, Brasília foi preservada como CONJUNTO, ou seja, “grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência”. (SCHLEE, 2006, p.145)

Em 1990, o IPHAN destaca o conjunto de Brasília como monumento de arte moderna e legitimamente brasileira e promove o tombamento federal através do Processo nº. 1305-T-90, atualmente regulamentado pela Portarias nº 314/1992 e nº 68/2012 do IPHAN, do qual mencionamos:

Brasília é sem dúvida, o grande monumento histórico nacional. Mas, Brasília é também o grande monumento artístico brasileiro. Na opinião de William Holford (...) o plano do Mestre Lucio Costa “é a mais importante construção do século XX para teorias do urbanismo”. Os edifícios projetados por Oscar Niemeyer, considerado internacionalmente como o maior arquiteto vivo da atualidade, são considerados marcos da arquitetura contemporânea.¹¹

Assim, o tombamento nacional remonta à noção de *cidade-monumento* (SANT'ANNA, 1995), em que o conjunto urbanístico é composto por uma coleção de obras de arte moderna, valorizadas especialmente pelo caráter monumental e pela homogeneidade estilística. Entretanto, era preciso responder ao desafio de como preservar uma cidade moderna e ainda em construção.

4.2 Escala: do conceito de composição à diretriz de preservação

As legislações de proteção mundial, federal e distrital de Brasília apresentam fundamentalmente os mesmos parâmetros, pautados na manutenção das “quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva, ou Monumental; a doméstica, ou Residencial; a de convívio, ou Gregária; e a de lazer, ou Bucólica, através da manutenção dos gabaritos e taxas de ocupação que as definem” (Processo nº. 1305-T-90)¹². Ítalo Campofiorito¹³ explica como incorporou a ideia de *escala* na legislação de preservação, visando assegurar a relação existente entre elementos compositivos do Plano Piloto como numa partitura, em entrevista¹⁴ transcrita por BISPO (2014, p.60):

Eu fiquei pensando em música, em partitura, pois se fossemos tombar a 5ª Sinfonia de Beethoven, não estaríamos tombando necessariamente a maneira de tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, teríamos que tombar os movimentos ou os andamentos. O primeiro andamento é um *allegro*, o segundo andamento é um *adagio*...então eu posso tombar a partitura e os andamentos, mas depois cada maestro irá tocar diferente. Não pode começar a tocar a Valsa de Strauss, tem que tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven, mas Deus sabe que eles variam muito né? Graças a Deus! Quer dizer que felizmente as coisas não são necessariamente engessáveis. Se você conseguir tombar a relação entre elas...e foi aí que eu cheguei na ideia de escala.

Assim, analisar o Plano Piloto de Brasília como partitura urbana implica em compreender as interações hierárquicas entre os elementos de composição do desenho urbano como escalas de preservação, visando manter certas relações morfológicas e sintáticas que caracterizam a “volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade”, assim descritas por Lucio Costa:

¹¹ Relatório datado de 03/03/1990 de autoria de Eduardo Kneese de Mello, enquanto Conselheiro relator do Conselho Consultivo do processo de tombamento de Brasília, endereçado para Ítalo Campofiorito, enquanto presidente do IPHAN.

¹² Carta de Lucio Costa, de 01/01/1990, dirigida para Ítalo Campofiorito.

¹³ O arquiteto e urbanista Ítalo Campofiorito foi presidente do IPHAN e participou do Processo de Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília, tendo sido responsável pela elaboração do texto base da legislação de proteção.

¹⁴ Entrevista concedida a Alba Bispo, em 25/09/2012, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Niterói/RJ.



A escala monumental comanda o eixo retilíneo – Eixo Monumental – e foi introduzida através da aplicação da “técnica milenar dos terraplenos” (Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios), da disposição disciplinada porém rica das massas edificadas, das referências verticais do Congresso Nacional e da Torre de Televisão e do canteiro central gramado e livre da ocupação que atravessa a cidade do nascente ao poente.

As superquadras residenciais, intercaladas pelas entrequadras (comércio local, recreio, equipamentos de uso comum), se sucedem, regular e linearmente dispostas ao longo dos 6 km de cada ramo do eixo arqueado – Eixo Rodoviário-Residencial. A escala definida por esta sequência entrosa-se com a escala monumental não apenas pelo gabarito das edificações como pela definição geométrica do território de cada quadra através da arborização densa da faixa verde que a delimita e lhe confere cunho de “pátio interno” urbano.

A escala gregária surge, logicamente, em torno da interseção dos dois eixos, a plataforma rodoviária, elemento de vital importância na concepção da cidade e que se tornou, além do mais, o ponto de ligação de Brasília com as cidades satélites. No centro urbano, a densidade de ocupação se previu maior e os gabaritos mais altos, à exceção dos dois Setores de Diversões.

E a intervenção da escala bucólica no ritmo e na harmonia dos espaços urbanos se faz sentir na passagem, sem transição, do ocupado para o não-ocupado – em lugar de muralhas, a cidade se propôs delimitada por áreas livres arborizadas. (COSTA, Lucio in: LEITÃO, 2009, p. 70-71)

A escala como diretriz de preservação permite que o tombamento não congele a cidade e admita a inserção de novas construções no conjunto urbano que devem observar as particularidades de cada setor como parâmetros, enfatizando alguns limites construtivos como, por exemplo, a manutenção do gabarito de seis pavimentos na escala residencial das superquadras do Plano Piloto, bem como a manutenção da ampla permeabilidade visual e livre circulação de pedestres na área dos pilotis residenciais. Assim, a Portaria nº.314/1992 do IPHAN impõe restrições com base em critérios essencialmente urbanísticos de volumetria, uso e gabarito para cada setor do Plano Piloto, considerando a preservação das relações hierárquicas de cada escala configurada por Lucio Costa.

4.3 A composição do Plano Piloto como partitura urbana

Conforme define NESTROVSKI, a partitura é um sistema de escrita que anota a “relação entre os elementos e as partes de uma peça” (2000, p.17). Além disso, registra características da composição quanto à morfologia (forma ou estrutura musical) e à sintaxe (constituída por elementos melódicos, rítmicos e harmônicos, resultante de um sistema hierárquico de disposição onde alguns sons assumem maior importância que outros na estrutura da música). Segundo NESTROVSKI, esta organização de elementos “reflete-se na hierarquia da escala, dos acordes, das frases, das seções e mesmo da forma musical inteira” (2000, p.18). De fato, a partitura registra um conjunto de relações ou interações entre os elementos compositivos que constituem uma obra, sendo assim, traçamos os seguintes paralelos entre elementos musicais e urbanos, na perspectiva de analisar o Plano Piloto como partitura:

- A duração variável dos sons entre longos e curtos, cuja velocidade dos blocos rítmicos irá definir os andamentos musicais, irão constituir os *elementos rítmicos* – correspondem ao arranjo sequencial das superquadras, dispostas de forma regular e linear ao longo dos 6 km de cada asa arqueada do Eixo Rodoviário-Residencial (Asa Norte e Asa Sul), conformando a Escala Residencial.
- A intensidade variável dos sons entre fortes e fracos que irão constituir os *elementos dinâmicos* – correspondem à Escala Monumental configurada na disposição de diversos monumentos que apresentam uma série de relações de unidade, diversidade, contraponto e hierarquia entre si, sobretudo quanto à forma e estética arquitetônica que oferecem dinamicidade ao conjunto.



- A altura variável dos sons entre grave e agudo que irão constituir os *elementos melódicos*, representados através das notas musicais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) – correspondem à diversidade tipológica, de uso, de gabarito e de volumetria construtiva encontrada na Escala Gregária, conformada nos setores centrais do Plano Piloto, cujas edificações do “miolo” são mais altas que as das extremidades, procurando evitar a uniformidade de gabaritos, mas sem “ultrapassar a cota máxima de 65 metros” (Portaria nº.314/1992).
- Os silêncios, pausas ou ausências de sons – correspondem às áreas livres, abertas, verdes e públicas da Escala Bucólica que constituem elementos essenciais na estruturação do desenho urbano da cidade-parque.

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

Quanto à estrutura urbana, a tessitura do traçado viário do interior de cada superquadra apresenta autonomia em relação aos eixos monumental e residencial, de modo que o desenho das vias internas apresenta-se de forma diferenciada a cada superquadra, o que proporciona uma diversidade de arranjos combinatórios na disposição livre e autônoma dos blocos residenciais. Esta liberdade e autonomia encontra correspondência no modernismo musical, conforme descreve WISNIK:

Libertos da lógica do encadeamento, dentro da qual as harmonias ficam reduzidas a um valor funcional dependente, aparecendo como estágios do movimento da cadência, isto é, subordinando-se à mera sequência do discurso, os acordes ganham uma espécie de autonomia sonora, uma validade em si que impede o ouvido a reduzi-los a componentes simples. Decorre daí um grande valor dado ao som puro em detrimento da ordem sintática tonal, e a harmonia e o timbre se unem nesse sentido (a combinação instrumental ganha em pertinência). (1977, p.136)

A sintaxe ou harmonia apresenta-se no Plano Piloto através da interação entre as escalas, por exemplo, na relação entre a escala bucólica e a residencial que é explicitada no caráter aberto, livre e público do nível térreo dos blocos das superquadras, caracterizado pela fluidez espacial e a permeabilidade visual entre os pilotis dos blocos residenciais e as áreas livres adjacentes. Na prática, a interação entre as escalas assegura a leitura da paisagem urbana de Brasília, marcada pela horizontalidade das edificações em meio ao relevo natural, cujos condicionantes geográficos e morfológicos da Bacia do Paranoá foram determinantes na composição da cidade-parque moderna. Assim, as edificações devem respeitar a altura máxima de coroamento de cada setor, permitindo a leitura da cumeada da bacia hidrográfica do Paranoá, oferecendo visadas do céu horizontal de Brasília, pois “da proposta do plano piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana – os “vazios” são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda” (COSTA, 1989 In: LEITÃO, 2010).

As superquadras são delimitadas geometricamente por um cinturão de arborização densa ou faixa verde que a delimita e a circunscreve na forma de pátio interno, onde as edificações são dispostas de forma livre e independente do traçado das ruas internas, pois o espaço público ou vazio (áreas não construídas) não subordina-se ao espaço privado ou cheio (áreas construídas). O agrupamento de quatro superquadras irá formar uma unidade de vizinhança, cujo agrupamento dos módulos vão



permitir a implantação de equipamentos (comércio, serviços, lazer, instituições educacionais, religiosas, desportivas e culturais) dispostas para cada unidade de vizinhança de forma a constituir pontos de encontro, pois todos os serviços necessários à vida cotidiana estariam acessíveis a pé. A intenção era justamente promover a sociabilidade a partir das relações de vizinhança, resgatando as articulações do bairro das cidades tradicionais, onde os residentes se conhecem, compartilham dos mesmos espaços e realizam atividades conjuntas. Assim, Brasília confere condições inovadoras de habitar, trabalhar, divertir-se e circular – as quatro funções básicas do urbanismo moderno. “A setorização das áreas funcionais em Brasília tem o mérito de não fragmentar ou compartimentar, muito pelo contrário, a repartição adotada estrutura a cidade imprimindo unidade, integridade e ordenamento urbano, aliás, seu caráter mais surpreendente”. (FERREIRA; GOROVITZ, 2007, p.29-30)

Vinculado aos princípios expressos na Carta de Atenas de 1933, resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) que discute a cidade funcional, e aos preceitos do “Modo de pensar o Urbanismo” de 1946 de Le Corbusier, a cidade derivada do Plano Piloto concebido por Lucio Costa registra aspectos historiográficos e morfológicos do movimento moderno em sua partitura urbana que devem ser preservadas através da manutenção das escalas.

5 CONCLUSÕES

Investigar a tessitura histórica do movimento moderno ajuda a compreender os processos de constituição do patrimônio cultural brasileiro e evidenciar os valores atribuídos ao conjunto histórico de Brasília. A abordagem interdisciplinar, entre música, arquitetura e urbanismo, oferece outras perspectivas de análise dos aspectos historiográficos e morfológicos do Plano Piloto. Ao examiná-lo como partitura urbana identificamos que os elementos essenciais da obra estão registrados no desenho urbano e justificados em coeso memorial descritivo, onde as escalas de composição e de preservação estão intrinsecamente relacionadas, na concepção do mestre (ou maestro) Lucio Costa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília: Iphan, 2015. 466 p.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. **Os sons de uma nação imaginada**: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. 2013. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BISPO, Alba Nélide de Mendonça. **Dos processos de valoração do patrimônio moderno às práticas de conservação em Brasília**: o caso do restauro do Palácio do Planalto. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Iphan, Rio de Janeiro, 2014.

CAMPOFIORITO, Ítalo. **Brasília revisitada**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. Especial, p. 171-176, 1990. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revipphan&pagfis=8331&pesq=>. Acesso em: 03 abr. 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música**: Da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno**: Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.



CHEDIAK, Almir. **Bossa nova**: Songbook. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. 480p.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Mário de Andrade e a Música Brasileira**. Revista Música, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994. ISSN 2238-7625. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55070/58712>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

LEITÃO, Francisco (org.). **Brasília 1960-2010**: passado, presente e futuro. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.

FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. A **invenção da superquadra**: o conceito de Unidade de Vizinhança em Brasília. Brasília: Iphan, 2007. 528 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória política federal de preservação no Brasil. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2005.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas Musicais**: do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2000.

PERALVA, Osvaldo. **Brasília Patrimônio da Humanidade (um relatório)**. Brasília: Ministério da Cultura, Coordenadoria de Comunicação Social, 1988.

PESSÔA, José. **Lucio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

SCHLEE, Andrey. A preservação do moderno: o caso de Brasília In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (Orgs.). **Moderno e Nacional**. Niterói: Ed. UFF, 2006.

BRASIL. **Portaria nº.314, de 08 de outubro de 1992**. Para efeito de proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Ministério da Cultura/IPHAN, Brasília, DF, 08 out. 1992.

Processo nº.1305-T-90 – **Tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília**. Disponível em meio digital no Arquivo da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal.

RIBEIRO, Sandra Bernardes. **Brasília**: Memória, Cidadania e Gestão do Patrimônio Cultural. São Paulo: Annablume, 2005.

SANDRONI, Carlos. **Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, v. 28, p. 60-73, 1999.

SEVERINO, Francisco. **Da Poeira à Eletricidade**: Música. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012. 342 p.

SESC-SP. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. **Acervo sonoro e iconográfico da Missão de Pesquisas Folclóricas**. 2006. Disponível em: <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

TAVARES, Jeferson. **Projetos para Brasília**: 1927-1957. Brasília, DF, Iphan, 2014.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Mário e o folclore**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 30, p. 90-109, 2002.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**: A Música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: música. São Paulo: Brasiliense, 2004.