

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional**

**Rafael Teixeira Vidal**

**DE MITO ROMÂNTICO À PAISAGEM CULTURAL: POR UMA TRAJETÓRIA DO  
CONCEITO DE PAISAGEM NA REVISTA DO PATRIMÔNIO (1937-2019)**

Rio de Janeiro

2026

**Rafael Teixeira Vidal**

**DE MITO ROMÂNTICO À PAISAGEM CULTURAL: POR UMA TRAJETÓRIA DO  
CONCEITO DE PAISAGEM NA REVISTA DO PATRIMÔNIO (1937-2019)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

Orientadora: Profa. Dra. Fania Fridman

Rio de Janeiro

2026

### CIP - Catalogação na Publicação

T649d      TEIXEIRA VIDAL, RAFAEL  
             DE MITO ROMÂNTICO À PAISAGEM CULTURAL: POR UMA  
TRAJETÓRIA DO CONCEITO DE PAISAGEM NA REVISTA DO  
PATRIMÔNIO (1937-2019) / RAFAEL TEIXEIRA VIDAL. --  
Rio de Janeiro, 2026.  
             295 f.

             Orientadora: Fania Fridman.  
             Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento  
Urbano e Regional, Programa de Pós-Graduação em  
Planejamento Urbano e Regional, 2026.

             1. paisagem. 2. Revista do Patrimônio. 3.  
patrimônio. 4. planejamento urbano. 5. história dos  
conceitos. I. Fridman, Fania , orient. II. Título.

**Rafael Teixeira Vidal**

**DE MITO ROMÂNTICO À PAISAGEM CULTURAL: POR UMA TRAJETÓRIA DO  
CONCEITO DE PAISAGEM NA REVISTA DO PATRIMÔNIO (1937-2019)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovado em: 16 /03 / 2026

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Fania Fridman – Orientadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Pedro Novais  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Alessia de Biase  
École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette

---



Profa. Dra. Luciana Bragança  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Gustavo Bezerra  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. José Augusto Pádua  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **Resumo**

Esta pesquisa investiga o conceito de paisagem na Revista do Patrimônio, periódico científico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Parte-se de uma análise de documentação primária constituída por discursos, imagens, conceitos e representações da paisagem levantados da revista, editada pelo IPHAN desde 1937. A leitura das 40 edições da revista se constitui como a fonte documental central da pesquisa; em seguida, foram cruzados com ela dados sociais e políticos de cada contexto histórico, bem como entrevistas e dados sobre os autores que publicaram no periódico. O principal objetivo da investigação foi construir uma trajetória dos conceitos e noções de paisagem que circularam na revista, a partir da hipótese de que houve diferentes tópicos discursivos compondo o processo de construção da paisagem nos autores da Revista do IPHAN, para além de decreto dos tombamentos paisagísticos operacionalizados pela instituição. Ao contrário de uma narrativa supostamente unívoca, oficial e pautada na beleza e visão da paisagem, como apresentada pela instituição através da sua documentação, evidencia-se diferentes noções, discursos e visões sobre as paisagens mobilizadas nos artigos em três principais regimes discursivos que se cruzam em temporalidades não lineares: o primeiro está ligado à permanência de discursos fundadores e de ideário romântico e nacionalista que atravessa toda a trajetória da revista; o segundo ressalta a tópica monumental para a paisagem urbana e moderna; e o terceiro envolve a emergência de novos discursos globalizados sobre a paisagem como meio de desenvolvimento e de sensibilização às emergências ecológicas mundiais.

Palavra-chave: paisagem; Revista do Patrimônio; IPHAN; mito romântico; paisagem cultural; trajetória.

## **Abstract**

This research investigates the concept of landscape in *Revista do Patrimônio*, a scientific journal published by the National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN). It begins with an analysis of primary documentation consisting of discourses, images, concepts, and representations of landscape taken from the journal, which has been published by IPHAN since 1937. The reading of the 40 editions of the journal constitutes the central documentary source of the research; this was then cross-referenced with social and political data from each historical context, as well as interviews and data on the authors who published in the journal. The main objective of the research was to construct a trajectory of the concepts and notions of landscape that circulated in the magazine, based on the hypothesis that there were different discursive topics composing the process of landscape construction in the authors of the IPHAN Magazine, beyond the decree of landscape listings operationalized by the institution. Contrary to a supposedly univocal, official narrative based on the beauty and vision of the landscape, as presented by the institution through its documentation, different notions, discourses, and visions of the landscapes mobilized in the articles are evident in three main discursive regimes that intersect in non-linear temporalities: the first is linked to the permanence of founding discourses and romantic and nationalist ideas that run through the entire history of the magazine; the second highlights the monumental topic for the urban and modern landscape; and the third involves the emergence of new globalized discourses on landscape as a means of development and raising awareness of global ecological emergencies.

**Keywords:** landscape, *Revista do Patrimônio*; IPHAN; romantic myth; trajectory.

## AGRADECIMENTOS

A trajetória que culmina nesta tese, apesar de individual e solitária, é marcada por lugares, instituições e pessoas que moldaram não apenas meu percurso acadêmico, mas também meu modo de pensar a paisagem, o patrimônio e o planejamento urbano. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar toda essa trajetória e garantir as condições materiais necessárias para a pesquisa pública e crítica no Brasil e na França.

Agradeço aos meus guias e protetores de percurso nas paisagens onde vivi e habitei desde a infância rural no interior de Minas Gerais. Essas paisagens de quintais, de fazendas, de praias de rio, de cavalgadas noturnas em lua cheia, de destruição das matas e de modos de vida tradicionais pela expansão da modernidade industrial e pelo crescimento das cidades se tornaram paisagens existenciais, tão reais e, paradoxalmente, tão classificatórias e representativas da minha origem. Elas me demandaram interpretações e me ofereceram temas de reflexão que constituem essa tese.

Agradeço à minha comunidade de origem mineira e à cidade e aos professores da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), onde iniciei minha formação em Arquitetura e Urbanismo e onde hoje sou professor e pesquisador. Em Minas Gerais, esse estado marcado pelo extrativismo, pela colonialidade das práticas e saberes, pelas paisagens de serras e pelas disputas contemporâneas por território e memória, formei meu olhar crítico sobre o patrimônio, ao mesmo tempo em que me engajava, já na graduação, em lutas concretas pela justiça ambiental, como a da Horta Celina Viegas.

O desejo de aprofundar os engajamentos e ideias oriundas do meu contexto me levou, em 2017, ao curso de especialização em Política e Planejamento Urbano do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde tive a orientação do professor Henri Acselrad e permaneci até o doutorado em 2026. Ao Henri, agradeço por abrir caminhos metodológicos e teóricos que me acompanharam desde então até esta tese. Com ele aprendi que devemos adicionar o senso de justiça a nossas narrativas simbólicas e materiais.

Agradeço à comunidade IPPUR, aos técnicos e à UFRJ que me acolheram desde então. As portas abertas nesses 9 anos de “casa” me permitiram encontros que moldaram minha trajetória. Após a especialização, encontrei meu orientador de mestrado, professor Gustavo Bezerra, a quem sou grato pela solidez teórica, pela leitura crítica do Estado e pela

constante provocação sobre aprofundar as dimensões políticas do patrimônio. Obrigado, Gustavo, por marcar minha formação com um espírito crítico e contestador. No mestrado, orientado por ele, investiguei a sociogênese dos tombamentos naturais no IPHAN entre 1930 e 1965 a partir do Arquivo Central do órgão. Essa pesquisa revelou a complexidade dos discursos de natureza mobilizados pelo Estado e me impulsionou a seguir para o doutorado, graças às leituras generosas e certeiras e ao incentivo de Fania Fridman, que se tornou minha orientadora.

Ao ser aprovado no doutorado em 2020, ela me disse: “Rafael, só se faz doutorado uma vez na vida. Que ele seja livre criticamente!” Essa frase imediatamente me levou a encarar a trajetória do doutorado no IPPUR, sob sua orientação, e não no PROURB, por onde já havia passado, pois a mensagem de espírito dialógico, autônomo e crítico sobre as entranhas da história reverberou em mim. Obrigado, Fania, por me ajudar a escolher o caminho da pesquisa socialmente engajada e por me ensinar sobre a beleza e, ao mesmo tempo, sobre a dureza de uma pesquisa que é livre criticamente. Obrigado por nos ajudar a lembrar do quase esquecido da história de nosso país, que, apesar de tão dura, é nossa e precisa ser lembrada, como você faz tão magistralmente.

Destaco e agradeço a influência direta das seguintes disciplinas na construção do meu pensamento e, conseqüentemente, do trabalho de tese que aqui se apresenta: a de História Urbana, com a professora Fania Fridman em 2020 no IPPUR; a de Sociologia e Planejamento, com o professor Gustavo Bezerra em 2021, também no IPPUR; a de História das Cidades e do Urbano na América Latina, com a professora Lise Sedrez em 2020 e 2021, no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS-UFRJ); e a de História Ambiental, com o professor José Augusto Pádua, também no PPGHIS. O professor José Augusto Pádua me mostrou que existem muitas formas de narrar e construir um conceito de natureza e paisagem. Sua generosidade ao me acolher no espaço de trocas de saber possibilitado por sua disciplina tão rica mudou a forma como vejo o campo da Arquitetura e da História. Destaco também a disciplina de História Urbana, com a professora Margareth Pereira na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e a disciplina de Tópicos Especiais em Patrimônio, com a professora Márcia Chuva na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Agradeço a todos e a cada um dos professores e professoras pelo espaço de pensamento livre e pela experimentação de um doutoramento crítico e engajado histórica e socialmente.

Ainda na UFRJ, agradeço ao professor Pedro Novais pela receptividade e prontidão para compor a banca. Apesar de não termos tido contato no IPPUR, sua trajetória como Arquiteto no campo do Planejamento sempre me inspirou nos momentos em que o Planejamento Urbano e Regional parecia tão distante e difícil para quem vem da Arquitetura e Urbanismo. Obrigado aos membros suplentes do júri desta tese, professores Soraya Simões e Rubens de Andrade, por acolherem e expandirem a interlocução.

Entre os encontros intelectuais durante o doutorado, reconheço e agradeço à professora Alessia de Biase por me receber como seu orientando no Laboratoire Anthropologie et Architecture (LAA) na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette (ENSAPLV). Nesse período-sanduíche, a destinação não foi somente uma pesquisa, mas um novo estado de espírito e presença para o campo da Arquitetura e Urbanismo, em apologia e interface com o que ainda há de humano, de cuidado e de multiespécie no nosso campo. Obrigado, Alessia, por me mostrar uma forma de ser arquiteto e urbanista pautada na ética do cuidado e na escuta dos outros que constroem o mundo conosco.

Agradeço à professora Luciana Bragança pela leitura desta tese e por representar uma visão mais próxima de Minas Gerais desde o meu trabalho final de graduação, com a sua atuação de profissional envolvida com as paisagens e “jardins possíveis” nesse nosso tempo de catástrofes e emergências climáticas. Nosso diálogo na Revista Indisciplinar me inspirou a pensar o planejamento e o pensamento patrimonial ligados à paisagem de modo real e possível. O capítulo três desta tese é inspirado nessa conversa.

Durante o doutoramento, iniciado em 2020, enfrentei o desafio da pandemia, que impôs novas dinâmicas de tempo, espaço e pesquisa. Fico grato pelo acolhimento que tive nas cidades que me abrigaram nesse período em que a vida se fragmentou e tudo parecia uma catástrofe – Rio de Janeiro, Juiz de Fora, São João del-Rei, Rio Pomba, Florianópolis, Lages e Paris – e aos espaços de ensino e prática que me permitiram manter a tese em movimento. Destaco aqui os escritórios de arquitetura paisagística JA8-Arquitetura Viva, Casa Noar, a Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC), à agência Merci Raymond e à disciplina de *Anthropologie de la transformation urbaine* na ENSAPLV, lugares onde atuei e lecionei disciplinas ligadas ao urbanismo, paisagismo e projeto, encontrando na prática profissional e no ensino campos férteis para reelaborar criticamente minha pesquisa. Aos meus alunos, do Brasil e de Paris, meu muito obrigado por me fazerem perceber que se aprende ensinando e se ensina o que se ama aprender.

Se de fato quem faz as cidades são as pessoas, preciso agradecer aos encontros e aos que caminharam ao meu lado. Aos amigos de Rio Pomba, representados pela Isa Magesti, minha companheira de vida e de trajetória acadêmica, obrigado por serem minha base e me acolherem. Aos amigos de Juiz de Fora, aos amigos de São João del-Rei, aos amigos de Florianópolis, representados por Lígia Agostini, minha parceira, obrigado por adicionarem inspiração profissional e companheirismo a esse processo. Ao Lydsson Agostinho, pelo cuidado com as palavras e a revisão do texto. À Bruna Neipp, pela presteza em me ajudar com as planilhas do trabalho. Aos amigos de Paris, e mais especificamente da ENSAPLV, obrigado por me integrarem a esse novo lugar e me ajudarem a ver a minha pesquisa de outra forma. Obrigado, Juliette, Max, Remy, Nada, Chloe, Rafaela Izelli, Damien Cellier, Jai, Carol, Luan, Justin e Nina Romero. Jamais esquecerei os *pins* de incentivo e os cafés com *pain au chocolat* e muito desabafo.

Agradeço à rede de professores e colegas franceses que ampliaram criticamente meu olhar sobre paisagem e patrimônio. Menciono aqui com gratidão os diálogos com Piero Zani, Alain Guez, Paola Berenstein Jacques e Jean-Marc Besse. E agradeço à supervisão consistente e engajada da professora Alessia de Biase no LAA, sem a qual nada desta trajetória parisiense seria possível. Agradeço a todos meus entrevistados, Andrea Daher, José Tabacow, Alessia de Biase, Jean-Marc Besse e Isabelle Cury, por contribuírem para a tese com conversas reveladoras e por me ajudarem compreender a dimensão processual e impermanente do trabalho de pesquisa com a paisagem.

Por fim, reconheço que esta tese é fruto de um percurso atravessado por desafios, mas sobretudo de encontros solidários, de mãos estendidas na caminhada ao lado de quem sabe adicionar amor no caminho na vida dos outros. Minha família ao longo desses anos, entre arquivos, aulas, projetos e crises, sempre me estendeu a mão. Ao meu pai, Romeu, e à minha mãe, Rônia, obrigado por serem meus exemplos de devoção ao trabalho e pelo cotidiano de cuidado com a comunidade que os circunda. Aos meus irmãos, Romeu e Rômulo, obrigado por incentivarem meu caminho. Sem meus pais e irmãos, os desafios certamente teriam sido muito maiores. Agradeço à minha cunhada, Blenda, pelos gestos de carinho no cotidiano. Ao Tiago Cargnin, meu muito obrigado pelas mãos estendidas e sempre prontas para construir comigo um lugar de amor nesses últimos cinco anos.

Compreendi que a paisagem se faz de trajetória, de acúmulos no tempo e do imprevisível. Seja ela como construção simbólica, política, histórica, estética ou existencial,

tudo está ali nela, presente, latente e narrado, ora com pertencimentos, ora com dissensos. E, por isso, não há nada para além da paisagem.

Escutá-la e vivê-la é preciso.

*Logo mais contaremos  
A história de uma viagem empreendida  
Por um explorador e dois explorados.  
Vocês olhem bem para o comportamento deles:  
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho  
Inexplicável, apesar de comum  
Incompreensível, embora sendo a regra.  
Mesmo as ações mínimas, simples em aparência  
Observem-nas com desconfiança! Questionem a necessidade  
Sobretudo do que é habitual!  
Pedimos que por favor não achem  
Natural o que muito se repete!  
Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação  
De arbítrio planejado, de desordem induzida  
De humanidade desumanizada, nada seja dito natural  
Para que nada seja dito imutável*

Bertold Brecht, **A exceção e a regra**, 1930

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Porcentagem das profissões de autores publicados na revista .....      | 43  |
| Figura 2 – <i>Visões da Natureza</i> (Alexander Von Humboldt, 1799-1804) .....    | 56  |
| Figura 3 – <i>Vue d’Olinda</i> (Frans Post, 1662) .....                           | 61  |
| Figura 4 – <i>Selva brasileira</i> (Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1850) .....    | 95  |
| Figura 5 – <i>Floresta brasileira</i> (Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1853) ..... | 96  |
| Figura 6 – Panorama da Glória (Ferrez, c. 1880) .....                             | 116 |
| Figura 7 – <i>Brésil pittoresque</i> (Jean-Victor Frond, 1852) .....              | 124 |

## LISTA DE QUADROS

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Quadro 1 – Edições da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<br>(1937-2019) .....                                   | 24  |
| Quadro 2 – Autores, profissões, revistas e títulos de trabalhos sobre paisagem publicados<br>na Revista do Patrimônio .....       | 35  |
| Quadro 3 – Artigos com debates sobre a tópica romântica e nacionalista da paisagem<br>levantados na Revista do Patrimônio .....   | 52  |
| Quadro 4 – Artigos com debates sobre a paisagem como monumento moderno levantados<br>na Revista do Patrimônio .....               | 103 |
| Quadro 5 – Artigos com debates sobre a paisagem como biodiversidade e recurso global<br>levantados na Revista do Patrimônio ..... | 149 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                              |                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>PREÂMBULO .....</b>                                                                                                                                       | <b>14</b>      |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                                      | <b>19</b>      |
| <b>Temas importantes: o conceito de paisagem, o Decreto-lei nº25 de 1937 e a Revista do Patrimônio .....</b>                                                 | <b>20</b>      |
| <i>O Decreto-lei nº25 de 1937 .....</i>                                                                                                                      | <i>20</i>      |
| <i>A Revista do Patrimônio .....</i>                                                                                                                         | <i>22</i>      |
| <i>Uma prospecção ao conceito de paisagem .....</i>                                                                                                          | <i>26</i>      |
| <b>Estrutura da tese: objetivos e hipótese, metodologia e organização .....</b>                                                                              | <b>34</b>      |
| <i>Objetivos e hipótese .....</i>                                                                                                                            | <i>34</i>      |
| <i>Metodologia de trabalho .....</i>                                                                                                                         | <i>35</i>      |
| <i>Estrutura da tese .....</i>                                                                                                                               | <i>45</i>      |
| <br><b>1 UM PASSADO PRESENTE: A PAISAGEM ROMÂNTICA E NACIONALISTA NA REVISTA DO PATRIMÔNIO .....</b>                                                         | <br><b>51</b>  |
| <b>1.1 A paisagem na construção de um viés romântico de representações do território .....</b>                                                               | <b>53</b>      |
| <b>1.2 A paisagem a serviço do projeto imperial e a influência francesa nas representações da nacionalidade .....</b>                                        | <b>68</b>      |
| <b>1.3 A pintura oitocentista e as bases do Romantismo no Brasil sob influência de Manuel de Araújo Porto-Alegre .....</b>                                   | <b>84</b>      |
| <br><b>2 REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA REVISTA DO PATRIMÔNIO: ENTRE MONUMENTO, MEIO DE VIDA E ESPAÇO URBANO .....</b>                                        | <br><b>101</b> |
| <b>2.1 A consolidação da representação da paisagem romântica nos trópicos e seus primeiros aspectos urbanos e monumentais na Revista do Patrimônio .....</b> | <b>104</b>     |
| <b>2.2 A paisagem como meio de vida e as representações científicas e modernas dos antropólogos na Revista do Patrimônio .....</b>                           | <b>119</b>     |
| <b>2.3 De meio de vida a paisagem urbana: novos princípios globais para a representação da paisagem .....</b>                                                | <b>137</b>     |

|            |                                                                                                           |            |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>3</b>   | <b>A GLOBALIZAÇÃO DA PAISAGEM: DUALISMOS ENTRE HUMANO E NATURAL E NOVOS REGIMES PATRIMONIAIS .....</b>    | <b>148</b> |
| <b>3.1</b> | <b>A emergência internacional e econômica na Revista do Patrimônio e a vez da paisagem cultural .....</b> | <b>152</b> |
| <b>3.2</b> | <b>Tópicos discursivos internacionais da paisagem cultural: tensões entre natureza e cultura .....</b>    | <b>167</b> |
| <b>3.3</b> | <b>A paisagem contemporânea sob ameaça de um futuro de catástrofes .....</b>                              | <b>180</b> |
|            | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                         | <b>190</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                                   | <b>197</b> |
|            | <b>APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM ANDREA DAHER .....</b>                                                     | <b>205</b> |
|            | <b>APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM JEAN MARC BESSE .....</b>                                                  | <b>208</b> |
|            | <b>APÊNDICE 3 – ENTREVISTA COM ISABELLE CURY .....</b>                                                    | <b>225</b> |
|            | <b>APÊNDICE 4 – ENTREVISTA COM JOSÉ TABACOW .....</b>                                                     | <b>228</b> |
|            | <b>APÊNDICE 5 – ENTREVISTA COM ALESSIA DE BIASE .....</b>                                                 | <b>265</b> |

## PREÂMBULO

Certo de que os lugares inspiram conceitos, demandam interpretações e oferecem temas à reflexão, encontrei em São João del-Rei – com suas problemáticas e dinâmicas de uma cidade de porte médio atravessada por um centro histórico tombado desde 1938 – uma fonte decisiva de formação e inquietação durante a graduação. Ali, mais do que um cenário, o espaço urbano patrimonializado se impôs como uma experiência de histórias: um campo no qual a memória coletiva e individual pode ser convocada institucionalmente, onde certos fragmentos do passado podem ser elevados à condição de evidência histórica nacional e onde, simultaneamente, outras camadas de vida, uso e temporalidade são tornadas invisíveis. Nesse cenário urbano, compreendi que a paisagem não é apenas aquilo que se vê ou se representa, mas aquilo que passa a valer social e politicamente, bem como o que está oculto nela mesma; não apenas uma exterioridade contemplável, mas uma forma de organização do sensível, do simbólico e do poder.

O cerne que possibilita a compreensão de um fragmento do passado – individual ou coletivo – como histórico e memorável está na capacidade de memória do que sobrevive: nos restos, nos rastros, nos fragmentos que persistem apesar das tentativas de apagamento e das manipulações do passado feitas pela ação presente em projeção de um futuro desejado. Essa chave interpretativa, segundo a qual a história não é um arquivo neutro, mas uma prática situada do agora, convocada pelas irrupções do acontecimento e por um compromisso ético com o testemunho, a justiça e a abertura de futuros possíveis, permitiu-me nomear um mal-estar que já se anunciava desde os primeiros contatos com o campo do patrimônio. A memória, nesse sentido, não opera apenas como conservação: ela pode afastar o passado, encriptá-lo, transformá-lo em certeza estabilizada e, paradoxalmente, integrar o esquecimento como parte constitutiva do seu próprio funcionamento. É nesse limiar ambíguo que a paisagem, quando mobilizada como categoria patrimonial e histórica, torna-se também um operador de seleção e hierarquização: aquilo que é posto em cena como digno de herança e aquilo que, por uma lógica moderna, é sacrificado para que uma narrativa histórica coerente se estabilize.

Foi por meio de um conflito localizado que essa dinâmica ganhou contornos concretos e incontornáveis. No trabalho final de graduação, ao investigar a Horta Urbana Celina Viegas, situada no centro histórico de São João del-Rei, deparei-me com a força normativa de marcos regulatórios e diretrizes de proteção que nomeavam como “vazios urbanos” e “áreas

permeáveis” parcelas vegetadas que, na prática, eram quintais produtivos, espaços de sociabilidade e de uso popular. Mesmo contribuindo diretamente para a alimentação distribuída a escolas da rede municipal, a horta foi alvo de processos de impedimento e remoção sustentados por categorias patrimoniais que privilegiavam uma noção abstrata de “tradição”, ancorada em representações coloniais e religiosas. Tornou-se evidente, então, que a história oficial, quando convertida em técnica de gestão territorial, pode transformar um espaço vivido em semióforo, como lembra Marilena Chauí: algo retirado do circuito do uso para adquirir função simbólica, celebrando uma unidade imaginada enquanto neutraliza conflitos, silencia práticas sociais e rebaixa a experiência cotidiana à posição de burburinho. A permanência da horta – conquistada após disputas intraestatais e sociais e formalizada por uma estratégia institucional paradoxal – foi, assim, mais do que uma vitória local: revelou que o patrimônio é frequentemente a arena onde se decide o que pode continuar existindo e sob quais formas e quais regimes de visibilidade uma prática social pode ser considerada memorável.

Esse aprendizado se desdobrou, progressivamente, em direção ao planejamento e à compreensão do Estado como produtor de narrativas legítimas sobre a paisagem. A partir de 2015, quando eu já estava no Rio de Janeiro, esse deslocamento coincidiu com o contexto do reconhecimento da cidade como Paisagem Cultural da Humanidade pela UNESCO, com o apoio do IPHAN. Esse processo, embora celebrado internacionalmente, foi atravessado por conflitos significativos relacionados aos perímetros de proteção, à exclusão de comunidades e à produção de uma imagem consensual da cidade. Essas tensões foram centrais na pesquisa de especialização, na qual pude evidenciar como a paisagem cultural do Rio de Janeiro foi construída discursivamente como um território sem conflito, capaz de produzir um enriquecimento simbólico da imagem urbana por meio de cenários e mitologias paisagísticas, ao mesmo tempo em que eclipsava disputas sociais, culturais e territoriais. Ainda que esse trabalho já apontasse os problemas e efeitos da patrimonialização da paisagem na cidade, persistia uma questão de fundo: por que e como se estruturou, no Brasil, uma forma específica de pensamento patrimonial que, reiteradamente, exclui dinâmicas, temporalidades e conflitos do território? Qual a causa desse pensamento patrimonial sobre a paisagem que a desvincula do território e das suas práticas sociais?

Foi nesse contexto que me tornei particularmente atento ao paradoxo formulado por José Reginaldo Gonçalves: a retórica da perda, ao afirmar a destruição como dado inexorável da modernidade, funda a legitimidade social das práticas de preservação, mas o faz

naturalizando processos seletivos que preservam ao preço de excluir. A contribuição de José Reginaldo Gonçalves é decisiva para esse enquadramento psicanalítico da história: ao formular a *retórica da perda*, o autor demonstra como a modernidade patrimonial se funda na naturalização da destruição e na urgência da preservação, produzindo um paradoxo no qual se preserva ao preço de excluir.

De acordo com José Reginaldo Gonçalves, as ações de salvaguarda, resgate e consolidação da memória vêm ao encontro de uma concepção moderna de história, que trata de um processo inexorável de destruição e de entropia, no qual valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, a uma “tradição” ou a uma “identidade” comuns tendem a se perder progressivamente. Ao passo que esse processo de perda progressiva é tomado como um dado, são estruturadas e legitimadas as práticas de colecionismo, restauro, eleição e preservação do que se pretende reconhecer enquanto “patrimônio”. Desse modo, fica patente o paradoxo de que o discurso aparentemente criado para se opor de maneira firme aos processos de destruição é o mesmo que gera respaldo para tal, que legitima a perda como modo operante da sedimentação histórica.

Essa perspectiva patrimonialista mostra que, em movimentos definidos pelo cruzamento de ímpetus de preservação e de destruição, a ação histórica pode por vezes se dar no sacrifício de um senso possível de verdade em favor da preservação, da transmissibilidade e do *telos* urgente de um desejo de herança. Portanto, a causa de uma preservação patrimonial no Brasil que exclui dinâmicas, temporalidades e conflitos do território pode ser parcialmente explicada na pelo próprio *modus operandi* da história nacional, que tenta construir uma verdade unívoca e semiófora ainda que em detrimento de outras representações.

Nesse ponto, a contribuição de Simon Schama em *Paisagem e Memória* oferece uma chave decisiva para se pensar por que a paisagem se tornou um dos dispositivos mais eficazes de inscrição da memória coletiva. Ao demonstrar que a paisagem é, antes de tudo, uma construção cultural, uma obra da mente antes de ser obra da natureza, Schama revela como florestas, montanhas, rios e jardins operam como arquivos simbólicos em que se depositam mitos de origem, traumas históricos e promessas de continuidade. A paisagem, nesse sentido, não apenas guarda a memória: ela a organiza, a dramatiza e a torna sensível, convertendo perdas históricas em narrativas partilháveis. É justamente essa capacidade de transformar o luto em forma – e a forma em fundamento histórico – que explica sua centralidade nos projetos patrimoniais modernos.

Tal como na *retórica da perda* analisada por José Reginaldo Gonçalves, a paisagem oferece uma superfície em que a destruição pode ser lamentada e, ao mesmo tempo, legitimada, permitindo que certos passados sejam redimidos enquanto outros permanecem como restos silenciosos, fora do enquadramento da história oficial. A Serra do Curral em Belo Horizonte, cuja sua beleza é tão salvaguardada quanto a sua destruição, é sintoma moderno dessa superfície moldável a gosto dos conceitos operacionalizados na história. Mas quais conceitos de paisagem criam subsídios para as causas da sua preservação e, ao mesmo tempo, da sua destruição?

No regime patrimonial, esse *locus* da classificação simbólica do real, a paisagem pode ser mobilizada como promessa de totalidade e coesão e simultaneamente regular, de forma desigual, recursos, acessos e direitos; pode apresentar-se como evidência naturalizada, quando é, na realidade, um produto histórico de escolhas, enquadramentos e disputas. A paisagem é o lugar onde a memória se torna visível, o luto se torna político e a história se naturaliza. Nesse sentido, me pareceu urgente pensar os conceitos de paisagem que criam campos férteis, abrem caminhos ou fecham outros que coadunam ou não com diferentes representações para a preservação e a destruição.

A partir dessa perspectiva, a relação entre paisagem, memória e luto ganha uma densidade propriamente política. A perda, para se tornar causa pública, não basta ser sentida; ela precisa ser socialmente trabalhada, narrada, enquadrada e reconhecida. É nesse ponto que se torna fundamental para esta pesquisa compreender como disposições de conceitos sobre a paisagem se transformam em demanda publicizada e convertidos em linguagem pública, em testemunhos, em argumentos e experiências singulares em problemas comuns.

Com o aprofundamento das teorias de Estado e o instrumental crítico das lutas de classificação, passei a compreender o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) não como uma instância homogênea, mas como parte de um organismo estatal atravessado por confrontos entre campos, competências burocráticas e estratégias simbólicas e discursiva operacionalizados pelo seu próprio sistema de publicações, como a Revista do Patrimônio. Foi decisivo reconhecer, com Pierre Bourdieu, que nomeações, discursos e disposições de conceitos emitidos por uma revista articulada ao IPHAN podem ser um campo fértil de análise das causas publicamente narradas sobre a paisagem.

Nesse horizonte, a inquietação que me acompanhava desde São João del-Rei ganhou, através da Revista do Patrimônio, uma formulação mais precisa: quais conceitos de paisagem atravessam a revista e quais disposições sobre o real eles produzem? Esses conceitos retificam

mitos de origem? Eclipsam relações vivas entre humanos e natureza? Ou falam de conflitos socioambientais do presente?

A pandemia da COVID-19, ao inviabilizar o acesso ao Arquivo Central do IPHAN, não suspendeu a pesquisa, mas reorientou sua estratégia e evidenciou a centralidade do discurso sobre a paisagem na própria revista científica da instituição, a Revista do Patrimônio. Ao tomá-la como fonte primária, encontrei nela não apenas um arquivo, mas uma arena: um espaço de estabilização de regimes de visibilidade e de historicidade, no qual a paisagem é narrada, enquadrada, conceitualizada e disputada; onde se articulam heranças oitocentistas, projetos modernistas e paradigmas internacionais; e onde autores expõem, por meio de textos e imagens, os modos pelos quais se produz uma agenda de futuro a partir de passados selecionados em seus presentes.

Este trabalho nasce, portanto, de uma causa que não é apenas temática, mas ética e política: compreender como a paisagem se tornou uma causa e uma categoria central na produção científica oficial da nação e como essa produção opera determinados valores, esquecimentos e usos e potencializa ou neutraliza conflitos. Interessa-me ler a trajetória do conceito de paisagem na Revista do Patrimônio como uma disputa contínua entre regimes narrativos: entre aquilo que se pretende fixar como origem e aquilo que insiste em retornar como resto, ruína ou acontecimento. É a partir dessa tensão – produção de conceitos, paisagem, preservação, perda e poder – que esta tese se inicia e se justifica.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho identifica as noções e representações do conceito de paisagem em artigos da Revista do Patrimônio, a revista científica do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) publicada entre 1937 e 2019, com o objetivo de evidenciar a trajetória de acúmulos teóricos e impregnações e percepções sociais relacionadas a esse conceito no periódico. As fontes primárias do trabalho são 39 artigos identificados a partir da leitura integral de todos os 40 exemplares da revista, os quais abordam o tema em questão, objeto de pesquisa desta tese: as noções e representações do conceito de paisagem emitidas por teóricos e agentes do patrimônio ao longo da história da revista.

O conceito de paisagem envolve estruturas reais, físicas e biológicas da Terra, mas também percepções e representações culturais. Assim, toma-se como hipótese central da pesquisa que há uma trajetória das ideias acerca da paisagem na Revista do Patrimônio, influenciada por autores externos ao IPHAN que estavam distanciados da visão de paisagem registrada no decreto-lei que funda a instituição. Esse percurso é permeado de acúmulos históricos e sociais, o que resultou em percepções simbólicas, epistemológicas e físicas diversas sobre o conceito.

Para explorar as questões necessárias ao desenvolvimento da tese, esta introdução se divide em duas grandes seções. Inicialmente, discutimos alguns conceitos essenciais ao trabalho, como o conceito de paisagem e a Revista do Patrimônio. Em seguida, elucidamos pontos relacionados à estrutura do trabalho, como seus objetivos e metodologia

Para iniciar essa discussão, o primeiro ponto a ser discutido é o conceito de paisagem como construção cultural, que guia a análise da tese. A paisagem sempre ocupou lugar de destaque nas reflexões dos pensadores clássicos da cultura ocidental. Desde a Antiguidade, autores como Virgílio e Aristóteles já debatiam a ideia de paisagem enquanto natureza de um espaço cultivado, domado pela técnica, ou seja, um símbolo da ordem e da civilização (Walter, 2004). No entanto, é a partir da modernidade europeia, sobretudo entre os séculos XVII e XIX, que a paisagem se torna um conceito estético e filosófico estruturante das sensibilidades modernas, ganhando autonomia como categoria de experiência e representação (Besse, 2006).

## **Temas importantes: o conceito de paisagem, o Decreto-lei nº25 de 1937 e a Revista do Patrimônio**

### *O Decreto-lei nº25 de 1937*

As percepções culturais modernas sobre o conceito de paisagem atravessam a história, chegando à Revista do Patrimônio carregadas de influências teóricas, sociais e históricas. Essa lógica de uma história moderna da paisagem influencia diretamente o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que cria o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Revista do Patrimônio. A legislação inclui no escopo da instituição, juntamente com os monumentos históricos e artísticos, a categoria das “paisagens que importe conservar pela sua notável beleza” (Brasil, 1937, p. 1). Ademais, recomenda a conservação de paisagens como bens de interesse público “[...] quer por sua vinculação a fatos da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico, e monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger” (Brasil, 1937, p. 1). Trata-se da primeira normatização oficial em que a paisagem aparece como objeto de proteção estatal no Brasil – já impregnada, como se discutirá adiante, de sentidos de uma história que se pretendia nacionalista.

Como se pode observar, o texto apresenta uma visão abrangente, sob a qual qualquer bem paisagístico poderia ser tombado por ser considerado “excepcional”, “monumental” ou “notável”. Essa visão do decreto é o referencial inicial que informa a Revista do Patrimônio; no entanto, embora o texto estivesse preocupado em conhecer e preservar as paisagens brasileiras consideradas importantes ou detentoras de vínculos com história do Brasil, as definições de paisagem elaboradas em artigos da revista não foram exatamente alinhadas com os princípios e valores do decreto. Em outras palavras, apesar de o decreto ter instituído o SPHAN, bem como suas superintendências regionais espalhadas pelo território brasileiro, e de ter previsto a criação de uma revista científica dedicada a publicações sobre o tema, os discursos, textos e visões sobre a paisagem não eram plenamente convergentes entre revista, instituição e superintendências, com seus diferentes agentes envolvidos.

A diversidade de concepções e as disputas em torno da noção de patrimônio nacional foram exploradas por autoras como Cecília Londres (2005) e Márcia Chuva (2017), as quais evidenciam, respectivamente, os processos e a sociogênese do patrimônio enquanto resultado das disputas entre agentes sociais dotados de diferentes visões de mundo e capitais simbólicos

e sociais. No campo específico da paisagem e sua articulação com a natureza no interior do IPHAN, destacam-se os trabalhos de Danilo Pereira (2022), Rafael Vidal (2020), Rafael Winter Ribeiro (2020) e Cristiane Magalhães (2015), com os quais esta tese dialoga diretamente. Esses estudos convergem ao apontar a existência de disputas conceituais e institucionais em torno do termo “paisagem” – seja ao mostrar como o conceito é mobilizado de forma conflitante nas práticas do instituto (Vidal, 2020), seja ao afirmar que o uso do termo não se traduziu em critérios técnicos consolidados para a ação patrimonial (Ribeiro, 2020). Ainda que a paisagem figure como um traço importante na história cultural brasileira (Magalhães, 2015), ainda permanece, segundo Danilo Pereira (2022), uma confusão conceitual recorrente entre paisagem, natureza e meio ambiente, o que evidencia tensões epistemológicas e operacionais dentro da própria trajetória institucional do IPHAN.

Dito isso, é importante não tratar o conceito de paisagem como um dado estático ou intrínseco ao decreto, à Revista do Patrimônio ou mesmo à institucionalidade do IPHAN. É, de fato, um conceito historicamente construído, atravessado por disputas e reconfigurações que refletem os diferentes contextos sociais, políticos e epistemológicos nos quais foi mobilizado. Faz-se necessário, assim, um trabalho que estude conceitualmente a paisagem, de modo a compreender o desenvolvimento do conceito e os desvios teóricos que causaram determinadas formulações. A trajetória na revista evidencia caminhos diversos de formulação e apropriação, revelando não apenas as inflexões institucionais do órgão ao longo do tempo, mas, sobretudo, as perspectivas e representações singulares dos agentes que nela escreveram – agentes que, ao discorrer sobre a paisagem, também contribuíram para descrevê-la como categoria analítica em permanente transformação. Com essas referências postas, parte-se do pressuposto de que essa transformação da categoria forma uma história, uma trajetória, com narrativas distintas sobre a paisagem; esta, por sua vez, é representada pelas percepções de determinadas realidades sociais às quais se vinculam as narrativas emitidas.

Diante dessas considerações, a opção por analisar o conceito de paisagem a partir da Revista do Patrimônio não se dá por acaso, mas decorre do reconhecimento de seu papel singular como espaço de produção, difusão e disputa de ideias sobre o patrimônio no Brasil. Mais do que um veículo institucional, a revista constitui um verdadeiro laboratório discursivo, no qual se expressam as diferentes concepções de paisagem que acompanharam a formação e a consolidação do IPHAN ao longo de quase um século. Estudar a paisagem através da revista permite, portanto, apreender as variações históricas do conceito em diálogo direto com os contextos políticos, teóricos e culturais que moldaram as políticas de preservação no país.

Além disso, o periódico reúne vozes diversas – de técnicos, intelectuais, artífices e gestores –, o que possibilita compreender como o campo do patrimônio se configurou a partir de múltiplas visões de paisagem, história e patrimônio. Por essa razão, a seção seguinte se dedica a apresentar e explorar em maior detalhe a própria Revista do Patrimônio, suas características editoriais, autores e períodos, situando-a como fonte privilegiada e como estrutura analítica fundamental para o desenvolvimento desta tese.

### *A Revista do Patrimônio*

A Revista do Patrimônio e seu conteúdo sobre paisagem, patrimônio, urbano e cultura, produzido por artífices de diferentes campos da sociedade e do conhecimento, permitiam agenciar a questão principal do seu conteúdo: a criação de uma modernidade histórica e de uma razão patrimonial<sup>1</sup> em uma forma de fácil acesso e de grande distribuição e contato com a sociedade. A grande projeção nacional do periódico, assim como o formato simples de revista, permitia levar à população brasileira letrada a construção de um sentido para o tema abordado, o que era feito por meio de fotos, aquarelas, ensaios, desenhos e textos.

Inicialmente, a Revista do Patrimônio surge e circula ao valor de 8 contos de réis, ao longo dos seus três primeiros anos. Posteriormente, passa a custar 4 contos de réis, até 1941. Não há mais dados sobre a circulação e os valores da revista após essa data e após a fase heroica<sup>2</sup> (Chuva, 2017) sob o comando de Rodrigo Melo Franco. Também não foi identificado o momento em que ela começa a ser publicada digitalmente e gratuitamente. Atualmente, todos os volumes podem ser encontrados em versão digital no site do IPHAN, e volumes impressos podem ser encontrados em sebos, sites de leilões e de antiquários, geralmente a partir de 50 reais. O potencial de uso colecionista da Revista do Patrimônio se deve ao seu

<sup>1</sup> O termo razão patrimonial, cunhado por Dominique Poulot (2009), é utilizado para designar a forma como a sociedade ocidental instituiu sua própria compreensão do que deve ser considerado patrimônio. Trata-se de uma noção recorrente na chamada literatura crítica do patrimônio, que entende o campo patrimonial não como um dado objetivo e universal, mas como uma construção social e histórica orientada por escolhas valorativas específicas. Embora esta tese não se proponha a discutir diretamente os processos de patrimonialização nem os fundamentos teóricos do patrimônio enquanto campo autônomo, ela dialoga com essa literatura ao abordar um conceito específico – o de paisagem – tal como mobilizado nos discursos institucionais da Revista do Patrimônio.

<sup>2</sup> Segundo Márcia Chuva (2017), a chamada “fase heroica” do patrimônio refere-se ao período inicial de institucionalização das políticas de preservação no Brasil, correspondente às primeiras décadas de atuação do SPHAN/IPHAN (a partir de 1937 até 1945). Caracteriza-se pela centralização das decisões, pela figura proeminente dos intelectuais modernistas – especialmente Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa – e por uma concepção monumentalista e exemplar material e arquitetônico de patrimônio, voltada à constituição de uma narrativa identitária nacional. Nessa fase, o patrimônio é entendido como expressão das “raízes civilizatórias” do país, e o trabalho dos técnicos assume um caráter missionário e fundador, o que confere ao período seu tom “heroico”.

formato editorial elaborado, que combina detalhamento e volumetria, e à sua natureza consistente, enciclopédica e ricamente ilustrada em alto padrão gráfico. Essas características conferem à revista um valor material e simbólico, consolidando-a como instrumento de afirmação da questão patrimonial e de difusão das ações do Estado no campo da cultura.

O aspecto enciclopédico da revista no que diz respeito às manifestações culturais, artísticas e históricas do Brasil não variou com as edições. De 1937 a 2019, ano do último volume, a revista se manteve com muito conteúdo e ilustração, tendo variado apenas em termos de editoração e organização interna. Em levantamento realizado para esta tese, observou-se que a editoração variou conforme o quadro a seguir (Quadro 1):

Quadro 1 – Edições da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-2019)

| <b>Ano</b> | <b>Número da Revista</b> | <b>Organizador/Editor</b>       |
|------------|--------------------------|---------------------------------|
| 1937       | Revista nº 1             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1938       | Revista nº 2             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1939       | Revista nº 3             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1940       | Revista nº 4             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1941       | Revista nº 5             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1942       | Revista nº 6             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1943       | Revista nº 7             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1944       | Revista nº 8             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1945       | Revista nº 9             | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1946       | Revista nº 10            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1947       | Revista nº 11            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1955       | Revista nº 12            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1956       | Revista nº 13            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1959       | Revista nº 14            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1961       | Revista nº 15            | Rodrigo Melo Franco de Andrade  |
| 1968       | Revista nº 16            | Renato de Azevedo Duarte Soeiro |
| 1969       | Revista nº 17            | Renato de Azevedo Duarte Soeiro |
| 1978       | Revista nº 18            | Renato de Azevedo Duarte Soeiro |
| 1984       | Revista nº 19            | Não encontrado                  |
| 1984       | Revista nº 20            | Não encontrado                  |
| 1986       | Revista nº 21            | João de Souza Leite             |
| 1987       | Revista nº 22            | José Laurênio de Melo           |
| 1994       | Revista nº 23            | Heloisa Buarque de Hollanda     |
| 1996       | Revista nº 24            | Antonio Augusto Arantes         |
| 1997       | Revista nº 25            | Joel Rufino dos Santos          |
| 1997       | Revista nº 26            | Ítalo Campofiorito              |
| 1998       | Revista nº 27            | Maria Inez Turazzi              |
| 1999       | Revista nº 28            | Elisabeth Travassos             |
| 2001       | Revista nº 29            | Sebastião Uchoa Leite           |
| 2002       | Revista nº 30            | Marta Rossetti Batista          |
| 2005       | Revista nº 31            | Mário Chagas                    |
| 2005       | Revista nº 32            | Manuela Carneiro da Cunha       |
| 2007       | Revista nº 33            | Tania Andrade Lima              |
| 2012       | Revista nº 34            | Márcia Chuva                    |
| 2017       | Revista nº 35            | Andrey Rosenthal Schlee         |
| 2017       | Revista nº 36            | Andrey Rosenthal Schlee         |
| 2018       | Revista nº 37            | Maria Dorotéa de Lima           |
| 2018       | Revista nº 38            | Maria Dorotéa de Lima           |
| 2019       | Revista nº 39            | Marcelo Brito                   |
| 2019       | Revista nº 40            | Marcelo Brito                   |

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

A partir da análise sistemática dos conteúdos e discursos sobre paisagem publicados na Revista do Patrimônio e do seu corpo de editores entre 1937 e 2019, pode-se especular que os perfis editoriais da revista acompanharam inflexões significativas da própria história do pensamento patrimonial no Brasil. Ou seja, as páginas do periódico refletem deslocamentos epistemológicos, institucionais e político-ideológicos em torno do conceito de paisagem, conforme este trabalho postula.

No período inaugural da revista, sob liderança editorial de Rodrigo Melo Franco de Andrade, observa-se um perfil editorial fortemente centralizador, com ênfase em uma visão monumentalista e nacionalista do patrimônio, associada à valorização de paisagens naturais como as dos morros do Rio e das cidades do sudeste como molduras cênicas de marcos históricos. Observa-se neste trabalho que tal abordagem era oriunda da tradição romântica e da lógica modernizadora do Estado Novo, que tratava a paisagem como expressão de um legado cultural unificador, vinculado à identidade nacional. Com o tempo, especialmente a partir das décadas de 1970 e 1980, surgem outras vozes – entre elas as de pesquisadores universitários das ciências sociais, da ecologia e da antropologia – na editoração, as quais introduzem novos olhares sobre os bens paisagísticos, tensionando a herança monumental e acrescentando dimensões simbólicas, ambientais e territoriais. Nesse contexto, o perfil da revista se torna mais plural.

Nas décadas seguintes, especialmente entre os anos 1990 e 2010, é perceptível a internacionalização dos referenciais editoriais, com forte influência da UNESCO, e uma guinada discursiva em direção aos paradigmas da sustentabilidade e da paisagem cultural. Com isso, o editor se torna uma espécie de curador de temas que estejam em sintonia com as pautas e exemplos globais. A partir desse momento, o conteúdo editorial passa a trazer casos nacionais e internacionais ligados especialmente à ideia de paisagem cultural. Após o início dos anos 2010, evidencia-se uma nova mudança, com a presença crescente de temas ligados à crise climática, à paisagem cultural e à valorização de territórios tradicionais e periféricos para a exploração turística considerada sustentável.

A criação da Revista do Patrimônio junto ao Decreto-lei 25/1937 foi crucial para o engajamento crítico e propositivo, bem como para a atribuição de valores patrimoniais a bens culturais, por parte da sociedade civil, científica e política. E a evolução dos perfis editoriais da publicação, embora marcada por descontinuidades e permanências, evidencia que a revista foi, ao longo da sua história, não apenas um repositório de textos sobre paisagem, mas um verdadeiro operador discursivo na construção e transformação do conceito; sua trajetória,

portanto, reflete disputas epistemológicas e simbólicas em torno do que deve ser lembrado, conservado ou esquecido.

Assim, a *Revista do Patrimônio* se revela não apenas como um veículo de divulgação das ações do IPHAN, mas como um instrumento estruturante da própria história das ideias sobre patrimônio no Brasil. Sua longevidade, diversidade temática e consistência editorial conferem-lhe valor documental e interpretativo, tornando-a uma fonte privilegiada para compreender as transformações institucionais, discursivas e conceituais que atravessaram o campo do patrimônio ao longo de quase um século. É justamente esse potencial analítico que fundamenta sua escolha como objeto empírico e teórico desta tese, permitindo observar, nas páginas da revista, as diferentes representações e disputas em torno da paisagem, do urbano e da cultura. Na seção seguinte, o foco se desloca para o exame do conceito de paisagem, tal como se desenvolveu historicamente e em diálogo com as representações identificadas na revista.

#### *Uma prospecção ao conceito de paisagem*

Antes de analisar as representações da paisagem na Revista do Patrimônio, é preciso compreender as bases conceituais e históricas que sustentam o próprio termo. Esta seção propõe, portanto, uma prospecção teórica do conceito de paisagem, reconstruindo os principais marcos da sua formação e das tradições de pensamento que o moldaram entre os séculos XVIII e XXI. O percurso parte da consolidação de uma visão científica e estética da natureza com Alexander von Humboldt, avança pelo Romantismo e sua leitura crítica do capitalismo moderno em autores como John Ruskin e William Morris e chega às abordagens contemporâneas das ciências humanas, com destaque para os estudos de Augustin Berque, Jean-Marc Besse e Philippe Descola.

A análise também busca articular essas vertentes ao contexto brasileiro, especialmente à formação das políticas de preservação do SPHAN/IPHAN e à apropriação do conceito de paisagem no campo do patrimônio cultural. Desse modo, a prospecção que se segue fornece o quadro teórico e epistemológico necessário para compreender a complexidade das representações de paisagem examinadas, posteriormente, na Revista do Patrimônio.

Pensadores como Alexander von Humboldt (1769-1859) foram fundamentais no processo de estabelecimento de uma visão científica e estética da natureza, na qual a paisagem é entendida como totalidade orgânica, observável e descritível. A partir de Humboldt, a

paisagem se tornou um sistema de relações entre elementos físicos e culturais, sendo também reflexo da percepção humana: uma natureza a ser entendida e descrita com ciência (Wulf, 2016). Desse modo, Humboldt antecipa uma abordagem ecológica e interdisciplinar que influencia tanto o pensamento científico quanto as artes do século XIX, bem como o pensamento ecológico global do século XXI. Não por acaso, ele foi sistematicamente lembrado e retomado no século XXI em lançamentos de livros e exposições.

Ao lado de Humboldt, Jean-Jacques Rousseau (1995) inaugura, no texto publicado originalmente em 1782, uma sensibilidade que aproxima a paisagem do sentimento interior e da experiência individual. Para ele, a natureza é o espelho da alma, e a contemplação da paisagem revela o estado moral e emocional do sujeito. Assim, a paisagem deixa de ser apenas objeto exterior e passa a se constituir como cenário de introspecção, liberdade e autenticidade. Esse olhar subjetivo antecipa o Romantismo dos séculos XVIII e XIX e sua valorização da natureza como força sublime, incontrolável e, ao mesmo tempo, regeneradora.

O Romantismo eleva a paisagem à condição de símbolo da nação, da memória e do espírito do povo, conforme já observava John Ruskin (2008) em texto publicado originalmente em 1849. A paisagem torna-se portadora de identidade cultural, sendo representada na literatura, na pintura e nos projetos urbanos como síntese da alma coletiva. Além de John Ruskin, esse pensamento é aprofundado no século XIX por outros autores, como William Morris, e também pintores da época, que, ao valorizarem a paisagem vernacular e o artesanato ligado ao lugar, associam a paisagem a valores éticos e sociais. Ruskin (2008), especificamente, via na preservação da paisagem e da arquitetura histórica uma forma de resistência à destruição ambiental e cultural operada pelo capitalismo moderno e industrial.

A noção de Romantismo adotada nesta tese está ancorada na contribuição de Michael Löwy e Robert Sayre (2021) no livro *Anticapitalismo romântico e natureza*. Nessa obra, os autores analisam o Romantismo não apenas como um movimento estético ou literário, mas como uma sensibilidade histórica profundamente crítica à lógica destrutiva do capitalismo moderno. A partir de figuras emblemáticas como John Ruskin, William Blake, J.M.W. Turner e, mais tarde, Rachel Carson, os autores demonstram que o Romantismo expressa um sentimento de urgência de preservação contra a perda e a dissolução dos vínculos orgânicos entre sociedade e natureza, rompidos pelo avanço da industrialização e do utilitarismo burguês. No caso de John Ruskin, que influencia a teoria patrimonial, a sua crítica ao urbanismo industrial inglês, à arquitetura padronizada e à degradação da paisagem é lida

como expressão típica de um Romantismo que é ao mesmo tempo regressivo e propositivo de um futuro de ética social e estética alternativa.

Com isso em mente, o Romantismo é compreendido aqui na linha de Löwy e Robert Sayre (2021), como um campo de resistência simbólica e política, uma “utopia regressiva” que busca na recuperação de certos valores pré-capitalistas – como a beleza, o trabalho artesanal e o vínculo com a natureza – as bases para imaginar outros modos de habitar o mundo no futuro. Esse retorno a uma ideologia e atividade naturalista evocou, segundo o professor José Augusto Pádua, uma nova sensibilidade e representação da natureza, em função de uma idealização dos trópicos dentro da Europa:

A ciência iluminista começava a falar em “sistemas naturais” interdependentes, na importância de cada espécie para a manutenção do todo natural, na relevância das florestas para a conservação da umidade e da saúde do território. [...] Tais construções científicas se somaram ao nascimento da sensibilidade pré-romântica e romântica, que estimulou uma nova valorização do mundo natural a partir da estética do sublime (Pádua, 2010, p. 84).

Por outro lado, a cultura de valorização dos trópicos nos próprios trópicos também influenciou novas sensibilidades. Ainda segundo o professor, no contexto brasileiro, temos José Bonifácio, que

retomou a leitura histórica dos problemas ambientais ao defender que uma agricultura escravista e tecnologicamente rudimentar acabaria por transformar “o nosso belo Brasil”, em “menos de dois séculos”, nos “paramos e desertos áridos da Líbia” (Pádua, 2010, p. 85).

Essa tradição romântica dos séculos XIX e XX demonstra que, longe de ser um dado natural ou puramente estético, a paisagem constitui uma categoria complexa, situada entre natureza e cultura, memória e poder, técnica e arte. Como expressão histórica e cultural, a paisagem revela tanto as formas como os homens se relacionam com o mundo quanto os modos como o representam, o sentem e o transformam. Neste sentido, visões marxistas do século XX também contribuem para o pensamento sobre a paisagem, em autores como Raymond Williams (2011), que aborda a paisagem como construção ideológica. Williams (2011) analisa a paisagem rural inglesa como produto simbólico das relações de classe, mostrando como ela subjaz os processos históricos de expropriação, trabalho e transformação social. Para o autor, a paisagem é, ao mesmo tempo, uma forma estética e uma expressão material de disputas políticas e sociais.

Ao aproximar a paisagem da crítica à modernidade e à destruição ambiental promovida pela industrialização, o Romantismo também preparou o terreno para o surgimento de uma consciência patrimonial moderna. A valorização da natureza, da história e das formas tradicionais de vida – presentes nas obras de John Ruskin e William Morris discutidos anteriormente – inspirou a criação de movimentos de preservação na Europa do século XIX, que buscaram proteger não apenas monumentos, mas também os ambientes e paisagens que simbolizavam o “espírito” nacional (Sayre; Löwy, 2021). Esse ideário romântico, que associa memória, identidade e paisagem, influenciou diretamente as concepções de patrimônio que seriam transplantadas para o Brasil no início do século XX, especialmente com a formação do SPHAN.

Apesar de uma tradição internacional consistente, o conceito de paisagem se instaura institucionalmente ligado ao patrimônio no Brasil do final dos anos 1930 e durante as décadas de 1940 e 1950, com a consolidação do SPHAN e seu decreto. O serviço não só estabeleceu um marco legal sobre a paisagem pela primeira vez como também se tornou um local de reuniões entre pesquisadores, membros da sociedade civil e pensadores interessados em história, estética, cidades e arquitetura e artes plásticas no Brasil. Os trabalhos publicados na revista do órgão permitem perceber o alcance das suas contribuições. Nas palavras de Nestor Goulart,

para os arquitetos, o impulso mais importante teve origem no antigo SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – criado em fins de 1937. O novo órgão, com sua revista e outras publicações, abriu a possibilidade de um diálogo mais amplo, em escala nacional, sobre a herança cultural do país e de suas principais regiões, não só em termos de arquitetura e urbanismo, como também de história. E, de certa forma, contribuía para a formação de uma primeira visão de conjunto (Reis, 1995, p. 24).

No entanto, essa primeira visão sobre a questão – por mais abrangente e científica que se pretendesse – também implicava escolhas, disposição de discursos e até mesmo silenciamentos. Isso começa já no processo de instituição do SPHAN; conforme evidencia a literatura patrimonial (Chuva, 2017; Ribeiro, 2020), é escolhido um projeto mais genérico, em detrimento do projeto de Mário de Andrade, que contemplava um valor de arte etnográfica e popular, além de questões sobre preservação natural debatidas com Heloísa Alberto Torres, do Museu Nacional (Vidal, 2020).

Tendo sido selecionados determinados bens como representativos da identidade nacional, as ações de preservação e valorização da paisagem passaram a operar sobre um

campo de disputas simbólicas. Isso porque as práticas de planejamento, conservação e patrimonialização da paisagem, ainda que fundamentadas em discursos técnicos, científicos e históricos, carregam, como se discutiu, um conteúdo político: ao se definir a representação de paisagem que representa um valor, também se define, por oposição, o que pode ser desvalorizado e, num extremo, esquecido. Assim, o que aparenta ser uma ação neutra de ordenamento do discurso sobre a paisagem é, na verdade, um ato de poder que estrutura os regimes de visibilidade, de memória e de pertencimento das coletividades envolvidas.

A maneira como os discursos sobre a paisagem são moldados e disseminados reflete as interações sociais e políticas subjacentes à história e aos regimes de compreensão de uma sociedade acerca do seu passado, presente e futuro. É nesse contexto que se deve compreender a proliferação de estudos acadêmicos sobre a paisagem como patrimônio e o crescimento da tendência internacional de valorização dessa perspectiva. A paisagem, enquanto objeto de estudo, é indissociável dessas duas dimensões – simbólica e material –, que compõem sua representação e que são inseparáveis em prol da sua compreensão.

Dessa forma, compreender o modo como a paisagem se tornou objeto de preservação implica também reconhecer a historicidade dessas práticas. Assim como o conceito de paisagem evoluiu ao longo do tempo sob diferentes influências teóricas, as formas de protegê-la e valorizá-la também se transformaram, acompanhando as mudanças de percepção sobre natureza, cultura e território. É nesse sentido que se pode observar, desde os primeiros movimentos de classificação e proteção de áreas naturais na França do século XIX até os atuais debates sobre patrimônio mundial, uma ampliação progressiva da noção de paisagem como bem cultural e coletivo.

Desde os primeiros *classements*<sup>3</sup> na França no século XIX, quando áreas naturais foram protegidas como patrimônio cultural, até os dias atuais, com patrimônios de escalas mundiais, a prática de preservação da paisagem evoluiu em resposta às mudanças ambientais, culturais e sociais. Recentemente, pensadores como Augustin Berque (2023) e Jean-Marc Besse (2006) têm desenvolvido abordagens geográficas e fenomenológicas da paisagem, articulando espaço, percepção e cultura. Berque (2023) propõe a ideia de artificialização e artialização da natureza, sob a perspectiva de que a paisagem só existe se for percebida e representada artisticamente. Jean-Marc Besse (2006), por sua vez, introduz a ideia de

---

<sup>3</sup> O termo *classement* (do francês, “classificação” ou “registro”) designa o ato administrativo de reconhecimento e proteção de um bem como patrimônio nacional na França, instituído a partir da Lei de 31 de dezembro de 1913 sobre os monumentos históricos (Bady *et al.*, 2018). O *classement au titre des monuments historiques* corresponde à inscrição oficial de um bem em uma lista de proteção estatal, garantindo-lhe salvaguarda legal e reconhecimento público de seu valor histórico, artístico ou paisagístico.

paisagem como modo de habitar e de significar o mundo, uma categoria que une sensível, técnico e simbólico.

Também no contexto contemporâneo, pesquisas do campo da antropologia abordam a importância e as consequências da ambientalização dos discursos diante de uma retórica da perda e da degradação, especialmente considerando-se a relação entre paisagem, natureza e história das complexas interações sociais e multiespécies no Antropoceno. Na antropologia, campo do conhecimento que sempre dialogou com o patrimônio (Vidal, 2020), a paisagem tem sido tratada como uma construção simbólica, histórica e relacional, em particular a partir da virada interpretativa e fenomenológica<sup>4</sup>. Os trabalhos de autores como Tim Ingold (2000) e Phillippe Descola (2023) demonstram que a paisagem não é apenas o pano de fundo da ação social, mas um agente ativo na constituição das experiências e cosmologias humanas.

Tim Ingold, especialmente na obra *The Perception of the Environment* (2000), propõe uma abordagem fenomenológica da paisagem, entendida como um “emaranhado de trilhas” (*meshwork*). Os indivíduos, enquanto se movem por essas trilhas e habitam o mundo, também o constroem e significam continuamente. Para Ingold, a paisagem não é um objeto visual acabado, mas um processo de habitação e envolvimento prático: “a paisagem é a memória incorporada de um modo de vida” (Ingold, 2000, p. 189). Essa perspectiva recusa a paisagem enquanto representação externa, em vez disso tratando-a como resultado da imersão sensorial e prática dos sujeitos no ambiente.

Além de Ingold (2000), Phillippe Descola (2023) também oferece uma contribuição importante por sua exploração das ontologias da natureza. Em *Para além de natureza e cultura*, o autor identifica quatro tipos de relação com o mundo: naturalismo, animismo, totemismo e analogismo. Cada uma dessas ontologias envolve a construção de paisagens diferentes, conforme as relações estabelecidas entre humanos e não humanos. A paisagem, nesse sentido, é inseparável do regime de conhecimento e da relação que a produz. Ademais, ao destacar os aspectos culturais de diferentes sociedades, Phillippe Descola (2023) observa que a cultura é resultado do trabalho da humanidade, seja na reflexão intelectual ou no resultado dela, em uma construção concreta em relação à natureza. Assim, compõe-se um *continuum* entre humano e natural. Nessa conceptualização de Descola (2023), é possível afirmar que toda construção concreta do trabalho humano, inclusive no trabalho de narrativa histórica, necessita da captura da natureza, não somente para o fornecimento de insumos

---

<sup>4</sup> A expressão designa a inflexão teórica nas ciências humanas, a partir dos anos 1970, que passou a enfatizar a experiência vivida, a percepção, os agenciamentos e significados atribuídos pelos sujeitos às suas relações com o mundo. Em campos como a antropologia e a arquitetura, essa mudança valorizou a dimensão sensível e simbólica da paisagem, influenciando autores como Tim Ingold e Jean Marc Besse.

materiais, mas também como objeto de reflexão intelectual. Com isso, a paisagem e o ambiente físico natural se constituem como fatos culturais que possuem significados, valores e funções atribuídos pelo homem e se tornam, em determinado momento histórico, os objetos patrimoniais coletivos.

Essas abordagens antropológicas ressaltam que a paisagem não é universal nem neutra: ela é situada, relacional e histórica. É, simultaneamente, resultado e produtora de cosmologias, práticas e políticas de território. Nas palavras de Ingold (2000, p. 213), a paisagem “é feita de linhas, de vidas, de histórias e de movimentos”. Esse enfoque abre caminho para se pensar em termos de paisagens plurais: não apenas aquelas reconhecidas pelas convenções estéticas ou pelas práticas patrimoniais ocidentais, mas também aquelas que existem como expressão da experiência vivida e dos modos de habitar o mundo em distintas culturas.

Nesse panorama estético, teórico e conceitual, a paisagem, enquanto uma representação, constitui-se como chave estratégica de produção de discursos sobre o patrimônio da nação, justamente por articular duas dimensões fundamentais: por um lado, representa uma construção simbólica da história e da identidade coletiva; por outro, refere-se concretamente ao meio físico e ao território. Essa dualidade – ao mesmo tempo sensível e material – torna a paisagem um elemento central nas disputas em torno da memória (Schama, 1996), da cultura e do planejamento territorial. Sua patrimonialização, nesse sentido, não se limita a uma operação técnica ou normativa, mas envolve escolhas políticas e disputas simbólicas sobre o que deve ser lembrado, protegido ou excluído.

Nesse contexto de discussão das tradições de pensamento sobre a paisagem e das políticas de patrimônio, bem como suas aplicações, destaca-se o trabalho de Rafael Winter Ribeiro (2020). Dividido em duas partes, o trabalho aborda, em seu primeiro bloco, um panorama das transformações do conceito de paisagem no Ocidente, sua afirmação como conceito científico e as diferentes abordagens que emergiram para discuti-lo. Na segunda parte, o autor busca entender como essas diferentes abordagens acerca do conceito de paisagem se refletem no seu uso no contexto patrimonial no Brasil. Analisando a presença da paisagem nas políticas de preservação do IPHAN através de tombamentos, Ribeiro (2020) identifica duas tradições principais relacionadas ao conceito: a paisagem como “vista” e a paisagem como “natureza ou relação sociedade-natureza”.

Essa retomada histórica e conceitual demonstra o quanto a paisagem é concebida por dualidades e dicotomias que estão no cerne das transformações do conceito enquanto parte do domínio científico desde fins do século XIX. Para Ribeiro (2020, p. 20),

o ideal romântico da natureza e sua passagem da representação de um dado espaço para significar a própria natureza está relacionada à construção de parques e jardins e, em seguida, às iniciativas de proteção desses espaços e também de áreas “naturais” de excepcional beleza cênica que se adequavam a determinados padrões estéticos. Assim, especialmente no Brasil, mas não apenas, espaços “naturais” ou áreas com elementos da natureza foram incluídos como patrimônio cultural através da utilização da categoria de paisagem. Da mesma forma, áreas construídas maiores e nas quais os aspectos cênico, estético e visual foram valorizados também são trabalhadas a partir da ideia de paisagem e seus correlatos, como o paisagístico. Essas duas concepções parecem ter dominado até aqui a forma mais geral com a qual a paisagem foi capturada como patrimônio cultural.

Ribeiro (2020) pôde evidenciar que a paisagem tem sido usada como “vista” e como “natureza” através dessa investigação baseada principalmente nas informações relacionadas aos tombamentos e, com isso, constatar dualidades, imprecisões e confusões. Assim como isso foi verificável nos tombamentos, uma leitura da paisagem na Revista do Patrimônio também pode contribuir para o entendimento do conceito. O aporte teórico encontrado na revista pode evidenciar outras nuances na compreensão da paisagem.

A partir dessas considerações preliminares, compreende-se a relevância do conceito de paisagem na Revista do Patrimônio como objeto de estudo central desta tese. Pesquisadores brasileiros como Rubino (1991), Chuva (2017), Cristiane Magalhães (2015) e Danilo Pereira (2016) já exploraram o periódico, mas sem tomá-lo como objeto de estudo aprofundado. Nessas pesquisas, a revista aparece principalmente como fonte de processos ligados à instituição. Uma análise que trate o principal periódico do IPHAN como corpo teórico e, simultaneamente, como fonte, ainda não foi realizada. Além disso, o trabalho se embasa também em autores que compreendem a paisagem a partir de uma estruturação histórica e cultural, como Philippe Descola (2023), discutido anteriormente, e historiadores como Simon Schama (1996) e Anne Cauquelin (2007).

Nesse sentido, esta pesquisa identifica aspectos pouco mencionados nas abordagens anteriores sobre a Revista, especialmente no que se refere ao seu *corpus* discursivo sobre a paisagem. Dessa forma, o estudo não privilegia as demais atividades do IPHAN, mas toma a publicação científica como eixo primordial para refletir sobre o patrimônio e o contexto político do campo do debate sobre a paisagem no Brasil.

A decisão metodológica de concentrar a análise no conteúdo da revista – e não diretamente nas ações institucionais do órgão, como se debaterá mais detalhadamente na seção de metodologia – foi tomada a partir das discussões com a banca de qualificação e com a orientação do trabalho, em meio às limitações impostas pelo contexto da pandemia de COVID-19. Esse cenário inviabilizou o acesso direto a acervos e arquivos físicos do IPHAN, direcionando o enfoque para as fontes editoriais disponíveis em formato digital.

Contudo, mais do que uma adaptação circunstancial, essa escolha revelou-se produtiva para o avanço da pesquisa: ao priorizar o campo discursivo da Revista do Patrimônio, o estudo pôde aprofundar-se na dimensão conceitual da paisagem e em sua historicização no pensamento patrimonial brasileiro. Assim, a análise se volta para as continuidades e inflexões do conceito ao longo das décadas, permitindo compreender como a paisagem se consolida como uma categoria central do patrimônio cultural no Brasil.

## **Estrutura da tese: objetivos e hipótese, metodologia e organização**

### *Objetivos e hipótese*

Os objetivos e a hipótese que guiam esta tese são listados a seguir:

#### Objetivo principal:

- Compreender a evolução conceitual das ideias e representações da paisagem ao longo de todos os anos e volumes da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, evidenciando seus usos discursivos e suas articulações com contextos históricos, sociais, institucionais e culturais distintos.

#### Objetivos específicos:

- Analisar criticamente as contribuições de cada artigo e autor(a) para a formulação e transformação do conceito de paisagem no campo do patrimônio cultural brasileiro, situando-os em seus contextos históricos, políticos e institucionais.
- Identificar e sistematizar os temas associados à paisagem nos artigos da Revista – como urbanismo, Romantismo, natureza, território, identidade

nacional, memória, biodiversidade, planejamento, entre outros – e sua relação com os debates patrimoniais.

Postos os objetivos da tese, a seção a seguir discute o percurso escolhido para alcançá-los, apresentando a metodologia de trabalho.

### *Metodologia de trabalho*

O trabalho contou inicialmente com leitura de todos artigos e posterior seleção por palavras-chave do termo “paisagem” na Revista, a partir de uma triagem dos números que tratavam do conceito. O material analisado é fruto dos 87 anos do IPHAN. Foi possível completar a análise de todos os 40 volumes da Revista do Patrimônio publicados pelo instituto; com uma média de 20 artigos em cada volume da revista, o material empírico se compõe de mais de 17.000 páginas. Para a elaboração desta tese, todos exemplares da revista foram tomados como referencial empírico e, ao mesmo tempo, como quadro teórico e conceitual sobre a paisagem no Brasil e *locus* das ideias e representações de paisagem. O Quadro 2, a seguir, compila os resultados desse esforço resultou no quadro a seguir:

Quadro 2 – Autores, profissões, revistas e títulos de trabalhos sobre paisagem publicados na Revista do Patrimônio

| <b>Nome do Autor</b>     | <b>Profissão</b> | <b>Revista</b> | <b>Ano</b> | <b>Título do Trabalho</b>                                                                     |
|--------------------------|------------------|----------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Edgard Roquette Pinto | Antropólogo      | Revista nº 01  | 1937       | <i>Estilização</i>                                                                            |
| 2. Raimundo Lopes        | Antropólogo      | Revista nº 01  | 1937       | <i>A natureza e os monumentos culturais</i>                                                   |
| 3. Gilberto Freyre       | Sociólogo        | Revista nº 01  | 1937       | <i>Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias</i> |

|                                |                                                   |               |      |                                                                                                        |
|--------------------------------|---------------------------------------------------|---------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4. Heloisa Alberto Torres      | Antropóloga do Museu Nacional                     | Revista nº 01 | 1937 | <i>Contribuição para o estudo da proteção ao material etnográfico e arqueológico no Brasil</i>         |
| 5. Raimundo Lopes              | Antropólogo                                       | Revista nº 02 | 1938 | <i>Pesquisa etnológica sobre a pesca Brasileira no Maranhão</i>                                        |
| 6. Hannah Levy                 | Historiadora alemã migrante para o Brasil em 1937 | Revista nº 06 | 1942 | <i>A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos</i>         |
| 7. Michel Benisovich           | Historiador da arte                               | Revista nº 07 | 1943 | <i>Frans Post e Albert Eckhout pintores holandeses do Brasil e as Tapeçarias da Índia dos Gobelins</i> |
| 8. Noronha Santos              | Historiador do IHGB                               | Revista nº 08 | 1944 | <i>O parque da Praça da República – antigo da Aclamação</i>                                            |
| 9. Joaquim de Souza Leão Filho | Advogado e diplomata                              | Revista nº 09 | 1945 | <i>Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae</i>                                                             |
| 10. Gilberto Ferrez            | Historiador Brasileiro e neto de Marc Ferrez      | Revista nº 10 | 1946 | <i>A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843 – 1923)</i>        |
| 11. David James                | Historiador da arte e crítico norte-americano     | Revista nº 12 | 1955 | <i>Um pintor inglês no Brasil – do Primeiro Reinado</i>                                                |
| 12. David James                | Historiador da arte e crítico norte-americano     | Revista nº 13 | 1956 | <i>Rugendas no Brasil: obras inéditas</i>                                                              |

|                                            |                                                                                                |               |      |                                                                                                                                |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13. Alfredo Galvão                         | Historiador da arte                                                                            | Revista nº 13 | 1956 | <i>Almeida Júnior: sua técnica, sua obra</i>                                                                                   |
| 14. Alfredo Galvão                         | Historiador da arte                                                                            | Revista nº 14 | 1959 | <i>Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na academia imperial de belas artes e no meio artístico do Rio de Janeiro</i> |
| 15. Mário Barata                           | Historiador da arte                                                                            | Revista nº 14 | 1959 | <i>Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento da dupla Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, 1816</i>          |
| 16. Alfredo Galvão                         | Historiador da arte                                                                            | Revista nº 16 | 1968 | <i>Felix Emílio Taunay e a Academia de Belas Artes</i>                                                                         |
| 17. Rodrigo Melo Franco de Andrade         | Advogado, jornalista e diretor do SPHAN                                                        | Revista nº 17 | 1969 | <i>Sumário</i>                                                                                                                 |
| 18. Robert C. Smith                        | Historiador da arte                                                                            | Revista nº 17 | 1969 | <i>Arquitetura civil do período colonial</i>                                                                                   |
| 19. Gilberto Ferrez                        | Historiador brasileiro e neto de Marc Ferrez                                                   | Revista nº 17 | 1969 | <i>As primeiras telas paisagísticas da cidade</i>                                                                              |
| 20. Antônio Luiz Dias de Andrade           | Arquiteto, urbanista, diretor regional da SPHAN (São Paulo e Paranaguá) e professor na FAU-USP | Revista nº 19 | 1984 | <i>O Tombamento na preservação de áreas naturais</i>                                                                           |
| 21. Iêda Lúcia de Souza Carneiro da Paixão | Bióloga e mestre em Ecologia                                                                   | Revista nº 19 | 1984 | <i>Pelo conhecimento amplo de nossos ecossistemas</i>                                                                          |

|                                        |                                                                                                            |               |      |                                                                                    |
|----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 22. Ângela Tresinari Bernardes Quintão | Arquiteta no Departamento de Parques Nacionais e Reservas Equivalentes do IBDF – Ministério da Agricultura | Revista nº 19 | 1984 | <i>Patrimônio natural: utilitarismo versus ética ecológica</i>                     |
| 23. Mario Barata                       | Historiador e professor de História da Arte na UFRJ e na UNIRIO                                            | Revista nº 20 | 1984 | <i>Notas sobre Debret nos 150 anos da 'Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil'</i> |
| 24. Aziz Ab'Sáber                      | Geógrafo e professor titular de Geografia da USP                                                           | Revista nº 21 | 1986 | <i>O tombamento da serra do Mar no Estado de São Paulo</i>                         |
| 25. Wim Wenders                        | Cineasta                                                                                                   | Revista nº 23 | 1994 | <i>A paisagem urbana</i>                                                           |
| 26. Andréa Zhouri                      | Antropóloga e professora titular da UFMG                                                                   | Revista nº 24 | 1996 | <i>Amadurecendo o verde: a construção de redes ambientais globais</i>              |
| 27. Antônio Carlos Diegues             | Antropólogo e professor titular da USP                                                                     | Revista nº 24 | 1996 | <i>O mito do paraíso desabitado</i>                                                |
| 28. Sharon Zukin                       | Socióloga e professora de sociologia urbana na Universidade de Nova York                                   | Revista nº 24 | 1996 | <i>Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder</i>                    |
| 29. Félix Guattari                     | Psicanalista e filósofo francês                                                                            | Revista nº 24 | 1996 | <i>Restauração da paisagem urbana</i>                                              |
| 30. Lygia Segala                       | Antropóloga e professora na UFF                                                                            | Revista nº 27 | 1998 | <i>Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco</i>                                |
| 31. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro        | Historiador da Arte na UERJ e professor de História da Arte no Colégio de São Bento                        | Revista nº 29 | 2001 | <i>O Romantismo na pintura brasileira do século 19</i>                             |

|                                          |                                                                                                                                                                                                                                                   |               |      |                                                                                        |
|------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 32. Walter Benjamin                      | Escritor e ensaísta alemão                                                                                                                                                                                                                        | Revista nº 31 | 2005 | <i>Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais</i>           |
| 33. Laurence Bérard e Philippe Marchenay | Pesquisadores da Unité mixte de recherche eco-anthropologie et ethnobiologie (CNRS et Muséum national d'histoire culturelle) e Diretores do polo Ressources des terroirs – Cultures, usages, sociétés, implantado em Bourg-en-Bresse sur Alimento | Revista nº 32 | 2005 | <i>Biodiversidade e indicação geográfica: produções agrícolas e alimentares locais</i> |
| 34. Carla Dias e Antonio Souza Lima      | Antropóloga especialista em antropologia da arte e professora na UFRJ; antropólogo e professor no Museu Nacional da UFRJ, respectivamente                                                                                                         | Revista nº 34 | 2012 | <i>O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional</i>                |
| 35. Lilia Moritz Schwarcz                | Professora titular no Departamento de Antropologia da USP                                                                                                                                                                                         | Revista nº 34 | 2012 | <i>Nacionalidade e patrimônio</i>                                                      |

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |               |      |                                                                                  |
|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|------|----------------------------------------------------------------------------------|
| 36. Silvia Fernández Cacho e Ángel Muñoz Vicente | Bacharel em História e Geografia pela Universidade de Sevilha (Espanha) e chefe do Centro de Documentação e Estudos; filósofo pela Universidade de Sevilha (Espanha) e chefe do Departamento de Proteção do Patrimônio Histórico da Delegação Territorial da Secretaria da Cultura e Patrimônio Histórico da Junta de Andaluzia | Revista nº 39 | 2019 | <i>Paisagem cultural, arqueologia e turismo: Enseada de Bolonia (Espanha)</i>    |
| 37. César Augusto Angel Valencia                 | Profissional de Administração Turística e membro do Conselho da Associação Colombiana de Turismo Responsável (Acotur)                                                                                                                                                                                                           | Revista nº 39 | 2019 | <i>Paisagem Cultural Cafeeira: turismo e revalorização da cultura e natureza</i> |
| 38. Margareth de Castro Afeche Pimenta           | Arquiteta e urbanista pela USP e professora titular da UFSC                                                                                                                                                                                                                                                                     | Revista nº 40 | 2019 | <i>Santa Catarina: entre regiões e paisagens culturais</i>                       |
| 39. Edson Humberto Néspolo                       | Graduado em Geografia pela UCS e presidente da Gramadotur                                                                                                                                                                                                                                                                       | Revista nº 40 | 2019 | <i>Patrimônio cultural e turismo rural em Gramado</i>                            |

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

Após esse recorte temático, operou-se na tese uma análise quantitativa da profissão de profissionais que publicaram na Revista. Essa análise quantitativa permitiu a compreensão dos vínculos institucionais, conceituais e históricos de cada autor, bem como suas posições de emissão de discurso sobre a paisagem na revista. Com isso, observou-se que os autores publicados na Revista do Patrimônio que abordaram a temática da paisagem muitas vezes não eram técnicos do IPHAN; por vezes, estavam até vinculados a outros órgãos, como já apontado por Chuva (2017). Não era algo hegemônico.

Metodologicamente, a análise possibilitou uma operação de abertura do conceito de paisagem, permitindo evidenciar, analisar e cuidar da diversidade de abordagens trazidas por diferentes atores – historiadores da arte, antropólogos, arquitetos, geógrafos, sociólogos, entre outros – que trataram do tema a partir de distintos referenciais. Essa multiplicidade, em vez de diluir o conceito, ampliou o escopo analítico da pesquisa, ao reconhecer que o debate sobre a paisagem, no contexto da Revista do Patrimônio, foi atravessado por perspectivas disciplinares diversas, em vez de ficar restrito a um campo técnico ou institucional específico. Trata-se, portanto, de uma escolha metodológica que reconhece na pluralidade de olhares uma via produtiva para compreender a constituição do pensamento sobre a paisagem no Brasil.

Com tal abertura, deve-se observar que os enunciados do periódico, portanto, podem não corresponder exatamente às práticas internas adotadas pela instituição e às concepções nela predominantes. Daí a necessidade metodológica de estudar e de cruzar o dado empírico levantado na análise da tese sobre a Revista com os de Ribeiro (2020), para compreender o contexto político da publicação – sua editoração, seus membros e conselheiros – e verificar até que ponto ela se apresenta efetivamente como um instrumento de veiculação de um discurso qualificado como “oficial” do IPHAN, conforme a maioria dos estudos postula.

Há, assim, um complemento e um paralelismo entre as duas abordagens: enquanto Ribeiro (2020) enfatiza uma leitura a partir da posição institucional, evidenciando a estrutura organizacional e os modos de atuação do órgão sobre a paisagem, a presente pesquisa propõe uma análise a partir da compreensão da instituição ampliada para a Revista e o corpo social que ela carrega, destacando as zonas de contato, os atravessamentos disciplinares e os autores que, mesmo não pertencendo formalmente ao IPHAN, contribuíram para expandir o campo discursivo da paisagem.

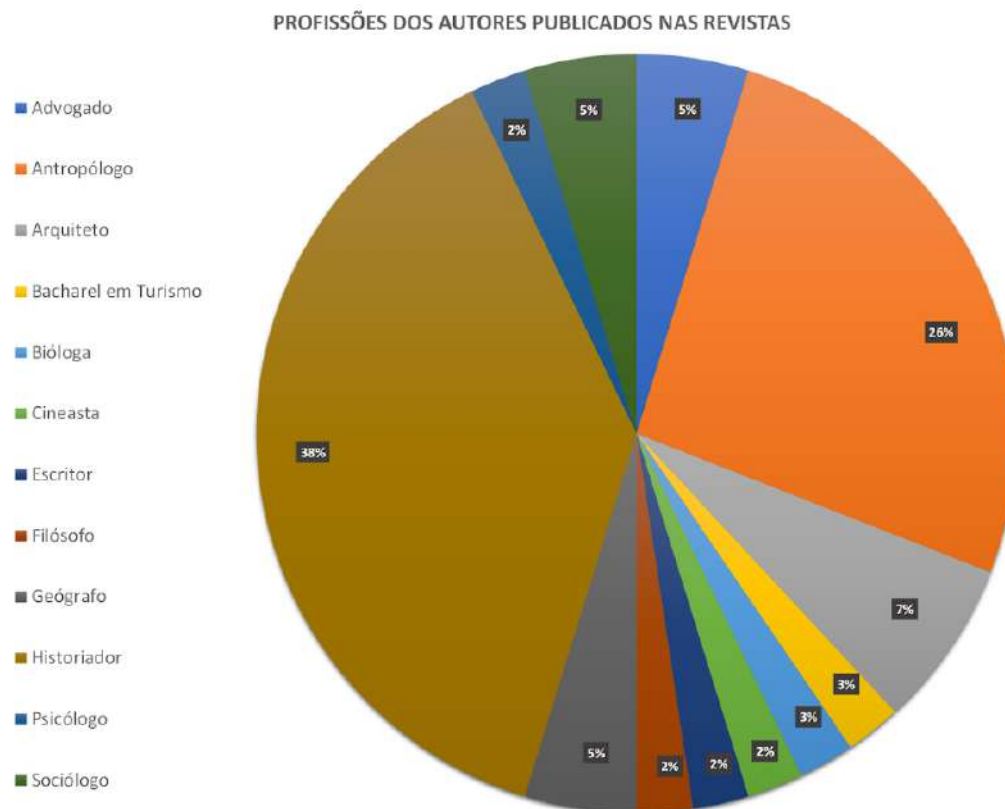
Metodologicamente, adotou-se uma análise da Revista do Patrimônio como um campo ampliado do IPHAN, ou seja, como um *corpus* inserido na estrutura do órgão, mas não situado em seu núcleo duro, regulador e decisório. Diferente das instâncias administrativas

que produzem efeitos diretos sobre o território e as políticas patrimoniais, a revista se constitui como um espaço de mediação simbólica (Bourdieu, 1982), no qual se manifestam visões, debates e experimentações sobre o patrimônio e a paisagem.

Essa leitura dialoga com a compreensão bourdieusiana do campo de Estado como uma arena ampliada pela sociedade civil e política, na qual diferentes agentes – técnicos, intelectuais, artistas, acadêmicos e gestores – disputam legitimidade e poder simbólico na definição dos valores e sentidos (Bourdieu, 2014) do patrimônio. Assim, a revista é tomada não como uma instância de coerção ou de normatização, mas como um lugar de engajamento discursivo, em que se produzem formas de pensamento e de sensibilização social sobre o tema. Ao compreender metodologicamente a revista como um espaço intermediário entre o Estado e o campo intelectual, reconhece-se que ela abriga causas diversas e ampliadas, muitas vezes situadas nas bordas da instituição, onde as fronteiras entre política, cultura e ciência se tornam mais porosas. Essa perspectiva metodológica foi fundamental para deslocar o foco da análise da política institucional para o debate simbólico, evitando reduzir a revista a um reflexo das decisões do IPHAN e permitindo interpretá-la como um espaço de circulação e negociação de sentidos. Ao mesmo tempo em que se cuidou de lembrar das práticas políticas sobre a paisagem em diálogos com Ribeiro (2020), buscou-se sobretudo compreender como o conceito funciona em uma arena discursiva de engajamento e produção de legitimidades – a Revista – em que o patrimônio e a paisagem se constroem como valores sociais e culturais em disputa simbólica.

Dessa forma, a tese busca revelar o caráter híbrido e dialógico da Revista, compreendendo-a como espaço de negociação simbólica entre o discurso institucional e as vozes que tensionam, ampliam e reinterpretam o conceito de paisagem no interior do patrimônio cultural brasileiro. Após a análise quantitativa das profissões (Figura 1) e dos artigos, conduziu-se uma análise qualitativa dos discursos dos autores de cada artigo, com o intuito de compreender a noção de paisagem presente em cada um.

Figura 1 – Porcentagem das profissões de autores publicados na revista



Fonte: elaborado pelo autor (2026).

Essas interpretações foram feitas com base na literatura crítica da paisagem em diferentes campos do conhecimento, principalmente o do patrimônio, com autores-chave como Besse (2006), Cauquelin (2007), Chuva (2017), Ribeiro (2020) e Schwarcz (2008) em diálogo com os próprios artigos. Evidencia-se na tese que a Revista do Patrimônio reunia expressivos debates de artífices provenientes de distintos campos do conhecimento<sup>5</sup> em torno da causa da paisagem, uma verdadeira fonte de escritos e discursos com intenções de apresentar, definir ou propagar ideias e conceitos. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), os agenciamentos são mediadores de uma relação entre forma do conteúdo e forma da

<sup>5</sup> Face à heterogeneidade cada vez maior do mundo social nas sociedades complexas, Pierre Bourdieu (1982) propõe um enquadramento dos grupos relativamente autônomos no cosmo social geral a partir da noção de campo – por exemplo, os assim-chamados campos artístico, político, religioso e estatal, entre outros. Um campo é um microcosmo com práticas, regras, gramáticas sociais, gostos e sistemas de disposições incorporados (o *habitus* próprio ao campo) em constante interação com outros campos do espaço social. Dentro de um mesmo campo, existem diferentes posições de atores – diretamente relacionadas aos capitais culturais e econômicos dos integrantes do campo – e usos estratégicos em prol conservação ou subversão da sua autonomia em relação a outros campos; são, portanto, espaços essencialmente de conflitos. Em particular no campo burocrático do estado, que interessa a este trabalho, as oposições, como se discute adiante, podem assumir formas de conflito como entre “velhos” e “novos”, “ortodoxos” e “heterodoxos”, “modernos” e “tradicionais”, por exemplo.

expressão; ou seja, são regimes de formas físicas, signos, enunciações e significantes que agenciam as relações de produção de sentido.

Sob tal perspectiva, um texto publicado em uma revista oficial tem agência diferente de um texto publicado em outro meio, pois denota uma posição de poder. A Revista do Patrimônio, portanto, atribuiu, desde sua primeira publicação sobre paisagem, certa legitimação científica às definições de valores históricos e artísticos propostas por agentes da preservação patrimonial, consolidando-se como importante *corpus* discursivo sobre as distintas visões sobre o tema. A partir da análise empreendida nesta tese, evidenciam-se três períodos diferentes da Revista, em função da sua diretoria, do momento histórico e do contexto político.

Além da triagem quantitativa e da análise qualitativa, operou-se um cruzamento empírico sobre o tema e o conceito de paisagem através de entrevistas com teóricos e práticos do campo, em entrevistas semiestruturadas com teóricos e práticos do campo, entre eles José Tabacow (online), Andrea Daher (online), Isabelle Cury (no Rio de Janeiro), Jean-Marc Besse (em Paris) e Alessia de Biase (em Paris). As entrevistas tiveram caráter exploratório e reflexivo, buscando compreender como diferentes agentes – acadêmicos, gestores e paisagistas – definem e interpretam o conceito de paisagem no contexto contemporâneo. As perguntas seguiram eixos temáticos previamente definidos a partir do levantamento da Revista do Patrimônio, contemplando a trajetória do conceito de paisagem, casos emblemáticos, paradigmas da contemporaneidade e problemas institucionais para tratar o conceito.

Durante o desenvolvimento dos capítulos, este trabalho contextualiza as ideias dos artigos com o momento da instituição e com os temas que atravessavam os debates da época. Para dar esse “espírito do tempo” dentro da instituição e relacioná-lo com a revista, os trabalhos de Ribeiro (2020) e Danilo Pereira (2016) foram cruciais. Embora a revista tivesse sua temporalidade própria, ligada à editoração de cada momento, ela também estava ligada à temporalidade da instituição. Observa-se uma trajetória mais orgânica e não linear com temas da paisagem que surgem e ressurgem em uma temporalidade própria, diferente da do IPHAN, como já analisou Ribeiro (2020). Com essa constatação preliminar, optou-se por organizar metodologicamente os capítulos por uma divisão temática e não cronológica. O trabalho é dividido, então, em três capítulos, que correspondem aos temas principais identificados nos tópicos e nas representações da paisagem nos artigos da revista.

*Estrutura da tese*

O primeiro capítulo desta tese se ocupa da relação entre a prática da preservação da paisagem e da natureza a partir de uma fundamentação baseada em imagens, quadros, representações pictóricas de cunho nacionalista e romântico conforme historicizado na Revista do Patrimônio. A paisagem é compreendida, nesse contexto, como uma noção oscilante entre sua materialidade territorial e sua dimensão simbólica, sendo mobilizada de formas diversas pelos discursos institucionais, estéticos e científicos.

Partindo das abordagens críticas sobre o conceito de paisagem, o capítulo recusa uma leitura naturalizada da paisagem e enfatiza sua condição discursiva e representacional. O trabalho de Anne Cauquelin (1990) auxilia ao apontar que o ato de preservação está ligado a uma prática tipicamente ocidental de racionalização da natureza via campos intelectuais da ciência. Dessa forma, criam-se imagens e representações do natural em forma de paisagens e discursos cartográficos, antropomórficos e racionalizadores do mundo natural, os quais são imbuídos das construções históricas específicas de cada época.

Assim, o primeiro capítulo cumpre a função de estabelecer o alicerce teórico e as primeiras bases históricas da tese, delineando como a paisagem se constituiu como categoria estética e cultural ocidentais antes de se tornar objeto institucional de Estado. Essa escolha metodológica permite compreender que a paisagem, antes de ser um campo de ação política, foi sobretudo um campo de enunciação simbólica e imaginária, em que se forjaram os discursos fundadores que orientaram, mais tarde, as novas percepções sobre o termo.

Com essas chaves, analisa-se uma base empírica de quinze artigos sobre o conceito de paisagem na Revista, escritos por Hannah Levy (1942), Michel Benisovich (1943), Joaquim de Souza Leão Filho (1945), David James (1955; 1956), Alfredo Galvão (1956; 1959; 1968), Mário Barata (1959; 1984), Robert Smith (1969), Marcus Tadeu Ribeiro (2001), Lilia Schwarcz (2012), Edgard Roquette Pinto (1937) e Gilberto Freyre (1937). A análise evidencia a construção de um imaginário paisagístico nacional, revelando a coexistência de abordagens mais historicizadas (por parte dos historiadores) e outras de cunho sociocultural (por parte dos antropólogos). Os artigos deste capítulo foram escritos predominantemente por historiadores e antropólogos. A análise evidencia que os historiadores contribuíram para criação de uma narrativa oficial baseada em quadros da paisagem que coadunavam com um projeto nacionalista. Já os antropólogos ampliaram a compreensão para uma ideia de paisagem mais voltada para o cientificismo do território. Isso é observado ao mesmo tempo em que o

conceito de paisagem na revista é atravessado por tensões entre tradição e modernidade, ciência e sensibilidade, técnica e estética, bem como pela dualidade entre *physis* e *tékhné*, patente no pensamento moderno ocidental.

O capítulo demonstra, ainda, que as paisagens estudadas na revista não são apenas contempladas, mas ativadas como dispositivos culturais e políticos. Retomam-se o estímulo e as primeiras evidências da representação da natureza enquanto paisagem, advindos das pinturas de holandeses a partir do século XVI. É um ponto marcante para a constituição de um imaginário romântico e iluminista em que a paisagem surgia como equivalente à natureza; no entanto, no Brasil, trata-se de uma natureza de outra ordem, um artifício simbólico, estético e historicizável. Contribuições de Simon Schama (1996) e Michael Löwy e Robert Sayre (2021) sobre a relação entre paisagem e história nacional e sobre o pensamento romântico moderno foram cruzados com o material empírico levantado.

O material empírico proporcionado pela Revista do Patrimônio evidencia o papel de Manuel de Araújo Porto-Alegre na divulgação da paisagem no Brasil. Debate-se, assim, a forma de se olhar a natureza através da paisagem a partir da contribuição de autores da história e da filosofia e de dados históricos, como o trabalho e a obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre, importante socialista romântico que delineia uma perspectiva pictórica da natureza no Brasil desde a formação da Escola de Belas Artes. Fania Fridman (2017) e Lilia Schwarcz (2008) permitem compreender que essa dimensão histórica é fundamental para entender como a paisagem se tornou um dispositivo de mediação entre natureza e nação, operando simultaneamente como forma estética e como narrativa política. Nesse sentido, os trabalhos desses autores foram cruciais para explicitar a historicidade do olhar sobre a natureza, demonstrando como as representações paisagísticas oitocentistas, inspiradas pelo Romantismo europeu, ajudaram a consolidar uma imagem simbólica do território brasileiro que articula identidade, civilização e progresso.

A partir dessa primeira constatação, o segundo capítulo desloca o foco do olhar histórico e pictórico para o plano das práticas institucionais e urbanas, para mostrar como as representações da paisagem, antes restritas ao campo das artes e das ideias, passam a atuar concretamente na conformação do espaço e das políticas públicas. Essa passagem marca a transição entre o regime da imagem e o regime da ação, entre o simbólico e o técnico, o que estrutura a continuidade da tese.

O capítulo dois avança para a temática da paisagem na Revista do Patrimônio como dispositivo de reforma e identidade ou embelezamento urbano, revelando sua centralidade nas

construções simbólicas, técnicas e políticas do território brasileiro no periódico. Se, no capítulo anterior, a paisagem foi compreendida em sua dimensão romântica e representacional, aqui a atenção se volta para a transição dessa leitura artística para um uso como dispositivo de intervenção urbana, expressão institucional e instrumento de patrimonialização. A paisagem deixa de ser apenas um objeto estético e torna-se um campo de ação e disputa, articulado à modernização urbana, à criação de imaginários nacionais e à atuação de órgãos como o SPHAN e o Museu Nacional. Essa transformação acompanha a emergência de novos paradigmas de valorização do patrimônio, vinculados tanto à herança científica do século XIX quanto às novas demandas ambientais, sociais e culturais do pós-guerra.

Dividido em três eixos – paisagem urbanizada, paisagem institucionalizada e paisagem como disputa simbólica contemporânea –, o capítulo analisa doze artigos da Revista do Patrimônio que expressam essa trajetória de transformação. Esses textos, produzidos por Raimundo Lopes, Heloisa Alberto Torres, Gilberto Ferrez, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Wim Wenders, Lygia Segala e Antonio Carlos Diegues, revelam como a paisagem foi sendo ressignificada em relação às reformas urbanas, ao embelezamento das cidades, à fotografia, à memória nacional e, por fim, aos debates globais sobre meio ambiente e sustentabilidade. Fica evidente nesse capítulo o quanto o conceito de paisagem se relaciona com as cartas e recomendações patrimoniais mundiais.

Através da análise empreendida, é possível constatar que, ao longo do século XX, a paisagem se consolidou como elemento estruturante das políticas patrimoniais, mas também como signo de tensões entre tradição e modernidade, natureza e cidade, cultura e técnica. Em sua travessia de diferentes disciplinas – da Antropologia à Arquitetura, das Ciências Naturais às Belas Artes –, a paisagem se revela como campo fértil para compreender os modos como o Brasil foi imaginado, moldado e disputado institucionalmente. Ao final, o capítulo destaca que a virada paradigmática dos anos 1960 e 1970, com marcos como a Carta de Veneza (1964), a Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972) e a Carta de Florença (1981), reconfigurou novamente o papel da paisagem, agora compreendida como sistema ecológico e espaço urbano habitado. Isso, por sua vez, abriu caminho para os debates contemporâneos, tópico do capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, portanto, não rompe com os anteriores, mas os amplia: enquanto o primeiro delineou o campo simbólico e o segundo a institucionalização da paisagem, o terceiro examina seu deslocamento para um campo de disputas globais e éticas. Aqui, o foco

recai sobre as novas formas de engajamento entre sociedade, Estados e órgãos internacionais e biodiversidade, em um cenário marcado pela crise ecológica e pela globalização das políticas patrimoniais.

Dando prosseguimento à discussão iniciada anteriormente, o terceiro capítulo examina a transformação da paisagem em um campo discursivo atravessado por disputas simbólicas, econômicas, ecológicas e políticas no contexto das publicações da Revista do Patrimônio. A partir da década de 1980, observa-se um deslocamento do entendimento da paisagem como expressão cultural e memória nacional para a sua apropriação como recurso estratégico, ativo econômico e instrumento de governança ambiental global. Isso coincide com a interpretação de Henri Acselrad (2008), para quem essa década foi marcada pela reestruturação mundial das políticas e decisões ambientais e ecológicas, graças à desregulação e deslocalização das esferas nacionais de decisões.

Analisa-se como a paisagem cultural emerge como categoria central no debate patrimonial brasileiro entre os anos 1990 e 2010, em um reflexo das influências da UNESCO, da pauta ambiental e da reconfiguração neoliberal do patrimônio. A seção destaca tanto a ampliação do conceito de paisagem quanto as ambiguidades que isso gera, como a turistificação de territórios e a exclusão de saberes tradicionais. Também se problematiza a invisibilização das lutas ambientais negras, quilombolas e indígenas – pouco representadas na revista apesar da sua centralidade na formação dos territórios culturais brasileiros.

A segunda seção evidencia ainda mais essas tensões, ao investigar o surgimento de um regime discursivo fundado na integração entre natureza e cultura. Com base em textos de Andrea Zhouri, de Antônio Luiz Dias de Andrade e Iêda Lúcia de Souza Carneiro da Paixão, Ângela Tresinari Bernardes Quintão, de Aziz Ab'Sáber e de Laurence Bérard e Philippe Marchenay, discute-se a consolidação da paisagem cultural como conceito híbrido e instrumento de gestão ambiental. Ainda que proponha romper dicotomias tradicionais, essa abordagem revela contradições nos modos de patrimonialização, que, em nome da conservação, silenciam práticas sociais e impõem lógicas exógenas de ordenamento territorial.

Os novos contornos desse debate se afirmam sobretudo a partir da década de 1990, com o ingresso de novos atores nacionais e internacionais no campo do patrimônio. Instituições como UNESCO, ONGs globais e agências multilaterais passam a pautar temas como biodiversidade, gestão territorial e desenvolvimento sustentável. A paisagem, enquanto categoria operatória localizada entre patrimônio, planejamento e desenvolvimento, assume

papel central na articulação entre o Estado brasileiro e as agendas internacionais. Isso se dá especialmente no contexto do Plano Nacional de Desenvolvimento (PND): as políticas de patrimônio se tornam importantes geradores de ativos, como evidenciam os diálogos com Fridman (2009, 2010), Silva de Araújo e Daibert (2019) e Sant’Anna (2015). A Revista do Patrimônio reflete essa inflexão ao integrar discursos alinhados à biosfera e aos impactos globais do patrimônio local. A atuação do IPHAN, progressivamente aproximada da agenda da UNESCO, chancela essa guinada: conferências internacionais, selos de reconhecimento e diretrizes patrimoniais passam a orientar práticas de preservação e legitimar narrativas oficiais da natureza e da paisagem. O trabalho de Acselrad (2008) contribuiu para a compreensão desse processo de abertura e regulação dos territórios nacionais em função de escalas de troca internacionais.

A terceira seção conclui o capítulo e a tese com uma reflexão crítica e atualizada sobre o tema, que desloca o foco da valorização patrimonial e identitária para os riscos e ameaças que se impõem no horizonte das catástrofes contemporâneas. Com o apoio dos trabalhos de François Hartog (2014), Michael Löwy e Robert Sayre (2021) e Alessia de Biase (2014), o texto argumenta que a paisagem passa, nesse contexto, a ser compreendida como um território de sensibilidades ameaçadas, cuja permanência depende de reinvenções éticas, subjetivas e políticas. A paisagem se torna, então, um objeto em transição: simultaneamente memória e projeção, recurso e ameaça, instrumento de pertencimento e campo de disputa.

O capítulo também retoma, com o apoio de Ribeiro (2020, p. 30), a Convenção Europeia da Paisagem de 2000 e os teóricos e contornos contemporâneos que contribuíram para o desenvolvimento do entendimento do conceito de paisagem. São discutidos os fatores que contribuíram para isso, entre eles a crise climática global. Ainda que timidamente, esse novo paradigma está levando ao nascimento de um conjunto de princípios e valores emergentes na revista, os quais estão presentes nas partes interessadas que trabalham para a patrimonialização da paisagem. A aplicação dessa nova sensibilidade recai também sobre uma iminente revalorização do planejamento regional e urbano, de modo que a intervenção e a gestão da paisagem vêm sendo reinterpretadas como parte de um movimento de consolidação de uma nova ética voltada aos direitos relacionados à paisagem. Tal perspectiva, como observa Jean-Marc Besse em entrevista concedida a esta tese, sugere que a paisagem tem deixado de ser apenas um objeto de tutela técnica para ser reconhecida como um espaço de exercício de direitos culturais, ambientais e coletivos.

Nas considerações finais, debatem-se os resultados da pesquisa e caminhos possíveis para seu desdobramento. Como esperado, o estudo revelou que a noção de paisagem operou como um campo de mediações entre arte, ciência e política, capaz de expressar, na Revista do Patrimônio, os modos de construção simbólica do território e da natureza no Brasil. Contudo, a análise identificou uma densidade de perspectivas e representações de paisagem que foram progressivamente acumuladas por discursos voltados às urgências do presente e à necessidade de respostas pragmáticas diante das crescentes dinâmicas patrimoniais e sociais. Conclui-se que, em um primeiro momento, predominava na Revista do Patrimônio uma abordagem de paisagem fortemente influenciada por concepções românticas herdadas dos séculos anteriores, marcadas por ideais de harmonia com a natureza e valorização de um passado idealizado. Essa idealização atravessa a revista e convive com outras perspectivas de discursos mais voltados às pressões urbanas e ambientais. Em paralelo, averiguou-se que os novos contornos deste debate urbano se afirmam principalmente a partir da década de 1990, com o ingresso de novos atores nacionais e internacionais no campo do patrimônio, que começam a pautar temas como biodiversidade, gestão territorial e desenvolvimento sustentável.

A prática de representação da paisagem não se dá de maneira homogênea por todo o percurso da Revista do Patrimônio: alguns debates são influenciados de formas singulares por um modo de vida urbano em ascensão, outros por causas indigenistas, outros por motivações artísticas e estéticas – e todos se influenciam entre si. Desse modo, o percurso da tese – dos mitos românticos fundadores à crítica contemporânea da paisagem cultural – evidencia que o conceito de paisagem, longe de ser estático, funciona como um operador histórico e epistemológico capaz de refletir os deslocamentos dos campos do patrimônio e suas dinâmicas sociais ligadas ao conceito de paisagem no Brasil. É nesse entrelaçamento heterogêneo que a paisagem emerge como um espaço de disputas simbólicas e de engajamento social, constituindo o eixo de leitura que organiza e atravessa os capítulos desta tese.

## **1 UM PASSADO PRESENTE: A PAISAGEM ROMÂNTICA E NACIONALISTA NA REVISTA DO PATRIMÔNIO**

Este capítulo dá início às problematizações da tese acerca da representação e da construção cultural da paisagem na Revista do Patrimônio, explorando o que se entende aqui como uma dimensão e representação romântica do conceito. Com a análise dos artigos e a contribuição dos autores Jean Marc Besse (2006), Anne Cauquelin (2007) e Augustin Berque (2023), compreende-se que as caracterizações da paisagem identificadas no periódico se localizam em um domínio entre território físico e território simbólico. Trabalha-se com 15 artigos: desses, 13 são de historiadores ou historiadores da arte, quais sejam: Hannah Levy (1942), Michel Benisovich (1943), Joaquim de Souza Leão Filho (1945), David James (1955; 1956), Alfredo Galvão (1956; 1959; 1968), Mário Barata (1959; 1984), Robert Smith (1969), Marcus Tadeu Ribeiro (2001) e Lilia Schwarcz (2012); os outros dois são de um antropólogo e um sociólogo, respectivamente: Edgard Roquette Pinto (1937) e Gilberto Freyre (1937). O Quadro 3, abaixo, sintetiza os artigos explorados no capítulo:

Quadro 3 – Artigos com debates sobre a tópica romântica e nacionalista da paisagem levantados na Revista do Patrimônio

|                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Hannah Levy. <i>A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos</i> . Revista do Patrimônio nº 6, 1942.                                     |
| 2. Michel Benisovich. <i>Frans Post e Albert Eckhout: pintores holandeses do Brasil e as tapeçarias da Índia dos Gobelins</i> . Revista do Patrimônio nº 7, 1943.                      |
| 3. Joaquim de Souza Leão Filho. <i>Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae</i> . Revista do Patrimônio nº 9, 1945.                                                                         |
| 4. David James. <i>Rugendas no Brasil: obras inéditas</i> . Revista do Patrimônio nº 13, 1956.                                                                                         |
| 5. David James. <i>Um pintor inglês no Brasil – do Primeiro Reinado</i> . Revista do Patrimônio nº 12, 1955.                                                                           |
| 6. Alfredo Galvão. <i>Almeida Júnior: sua técnica, sua obra</i> . Revista do Patrimônio nº 13, 1956.                                                                                   |
| 7. Alfredo Galvão. <i>Felix Emílio Taunay e a Academia de Belas Artes</i> . Revista do Patrimônio nº 16, 1968.                                                                         |
| 8. Alfredo Galvão. <i>Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro</i> . Revista do Patrimônio nº 14, 1959. |
| 9. Mário Barata. <i>Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento da dupla Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, 1816</i> . Revista do Patrimônio nº 14, 1959.            |
| 10. Mário Barata. <i>Notas sobre Debret nos 150 anos da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”</i> . Revista do Patrimônio nº 20, 1984.                                              |
| 11. Robert C. Smith. <i>Arquitetura civil do período colonial</i> . Revista do Patrimônio nº 17, 1969.                                                                                 |
| 12. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. <i>O Romantismo na pintura brasileira do século 19</i> . Revista do Patrimônio nº 29, 2001.                                                           |
| 13. Lilia Schwarcz. <i>Nacionalidade e patrimônio</i> . Revista do Patrimônio nº 34, 2012.                                                                                             |
| 14. Edgard Roquette-Pinto. <i>Estilização</i> . Revista do Patrimônio nº 1, 1937.                                                                                                      |
| 15. Gilberto Freyre. <i>Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias</i> . Revista do Patrimônio nº 1, 1937.                                 |

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

O capítulo se divide em três seções. Na seção 1.1, retomam-se conceitos teóricos e filosóficos acerca da natureza, com foco na sua relação com a noção ocidental da paisagem e

na Revista do Patrimônio, um conhecimento necessário para conduzir adequadamente a análise. Na seção 1.2, identificam-se os momentos-chave para a transposição da noção de paisagem para um contexto de institucionalização e disputa simbólica, desde as primeiras expedições científicas e representações pictóricas tão louvadas na Revista do Patrimônio. Aborda-se, também, como esse movimento se reflete no contexto brasileiro sob a influência de missões estrangeiras, notadamente a Missão Francesa no Brasil, a interlocução com a pintura e o projeto imperial. Na seção 1.3, é colocada em evidência a presença do ideário romântico a partir de Manuel de Araújo Porto-Alegre e suas passagens na Revista.

A análise empreendida no capítulo demonstra que os discursos sobre a paisagem incorporam elementos científicos, afetivos, estéticos e políticos, o que faz deste um campo privilegiado para se pensarem as formas de apropriação e de representação do território no Brasil. Por vezes, essas visões se voltam a um passado idílico, mas, em outras, se vinculam a uma reformulação da imagem do Brasil para um projeto futuro. Ambos os movimentos estão ligados a uma perspectiva romântica que atravessa os trabalhos da revista e dialoga com autores que se dedicaram a discutir a política pública patrimonial no contexto da paisagem.

### **1.1 A paisagem na construção de um viés romântico de representações do território**

Esta seção examina como o modelo romântico com influências neoclássicas de representação do território, transitando entre filosofia, arte e ciência, operou como instrumento de construção da paisagem nacional no Brasil. Para isso, analisa-se a relação entre paisagem e natureza sob a interpretação filosófica de *physis* e *tékhné*, conforme acepção de Aristóteles (2002), e seus desdobramentos na visão moderna e ocidental acerca do pensamento paisagístico, a partir de Anne Cauquelin (2007). Essa discussão e revisão teórica é importante para explicitar como a incorporação das ideias de paisagem como técnica de produção artística entraram no Brasil e nos discursos patrimoniais acionados pelos artigos da Revista do Patrimônio.

Para Jean-Marc Besse (2003), a representação paisagística toca o próprio objeto da filosofia, ou seja, a contemplação da ordem do mundo; ela se faz por um impulso classificador e racionalizador tributário ao Iluminismo, bem como ao Neoclassicismo. A partir de Besse (2003) compreendem-se essas correntes como momentos de inflexão na forma de estruturar, classificar e narrar a história humana e seus signos de civilização diante do movimento do mundo não humano que também compõem a paisagem. Antes de se debaterem

tais inflexões do pensamento sobre a paisagem, deve-se retomar a acepção fundacional e o conceito clássicos de natureza, que influenciam a compreensão da paisagem no ocidente<sup>6</sup>.

Para o entendimento humano ocidental, grosso modo, o conceito de natureza é, de fato, próximo do de paisagem, o que leva a uma ambiguidade entre eles, a qual, por sua vez, passou por várias metamorfoses ao longo da história. De um lado, a ideia de natureza serve como uma espécie de eixo conceitual que dá sentido ao entendimento da sociedade sobre o universo. Ela fundamenta a construção conceitual da experiência de que existe coerência ontológica no mundo onde a humanidade habita. Por sua vez, a imagem do ser humano e da história humana se construiu, em grande medida, em relação à natureza: arte *versus* natureza, ordem social *versus* natureza, técnica *versus* natureza, espírito *versus* natureza etc. Em outras palavras, trata-se de um conjunto de oposições que procuram demarcar, por diferenciação ou identificação, a especificidade do fenômeno humano frente à natureza – seja afirmando uma oposição e ruptura radical entre ambos, seja entendendo o humano como uma qualificação especial no contexto natural, seja classificando a natureza em cunho histórico, biológico, material ou paisagístico.

Em definição clássica de Aristóteles (2002), o conceito de *physis* trata da relação entre movimento e coisa; em síntese, as coisas possuiriam, em si mesmas, um puro princípio do seu movimento. Ou seja, ele define *physis* como aquilo que possui em si o princípio do movimento. Essa concepção aristotélica de *physis* foi associada à de natureza como essência autônoma e geradora de um movimento inato e influenciou profundamente a filosofia ocidental. Assim, a natureza foi compreendida como algo que possui um movimento essencial e externo ao homem, uma vez que, sendo *physis*, remete à relação de algo que o homem ocidental vê como essencial e exterior a ele. Ao longo do tempo, o conceito de natureza sofreu metamorfoses, sendo ora pensado como essência, ora como oposição à arte, à técnica e à civilização. Essa ambiguidade persiste na noção moderna de paisagem, entendida como mediação entre a *physis* e a *tékhné* – entre o mundo em si e o mundo transformado pelas ações humanas.

---

<sup>6</sup> Tornou-se comum iniciar trabalhos sobre a paisagem com uma referência à “nova onda da análise das paisagens” e à sua característica de conceito “guarda-chuva”, que se confunde com o de natureza. De fato, há uma profusão de estudos sobre a paisagem em diversos campos do conhecimento, e muitos deles apresentam essa amálgama entre os termos. Nesse contexto, geógrafos como Rafael Winter (2020) trabalham com cuidado as distinções entre eles, enquanto historiadores como Anne Cauquelin (2007) tentam mostrar como “paisagem” se transformou em um análogo de “natureza”. Para fins deste trabalho, interessa focar em como a paisagem se torna uma representação da natureza, e não fazer uma retrospectiva conceitual da relação entre os conceitos. A investigação aprofundada da relação entre os conceitos ultrapassaria o escopo desta pesquisa.

Essa concepção filosófica da natureza como princípio de movimento interno será reinterpretada, nos séculos XVIII e XIX, pelas lentes do Neoclassicismo e, quase paralelamente no Romantismo, será reinventada como representação estética e política do mundo, sendo progressivamente substituída pela paisagem. Não é por acaso que, sobretudo a partir do final dos séculos XVII e XVIII, período compreendido como Neoclassicismo, nasce o embrião de uma prática do renascimento científico de saber universalizante e enciclopedista, estruturada em torno de sintetizar noções sobre fluxos, redes e sistemas do mundo natural. Com isso, a própria leitura e percepção cultural da natureza são transformadas, convertidas em “paisagem”. A “era da paisagem” tem seu auge entre 1600 e 1900 (Walter, 2004), e se mantém presente em vários campos até a Segunda Guerra Mundial. Suas manifestações são múltiplas, mas o que importa aqui são seus investimentos simbólicos e sua mobilização por parte de diferentes atores sociais. A paisagem serviu e ainda serve para afirmar um papel social e para fazer valer esse papel.

O pensamento de Johann Joachim Winckelmann entre 1750 e 1770, após a publicação do seu livro *História da Arte Antiga*, é crucial nesse contexto, pois estrutura a leitura histórica da arte em uma sequência evolutiva que privilegia a Antiguidade Clássica como ápice formal e espiritual da humanidade. Sua visão influenciou diretamente a formação dos acervos, a educação artística e os modelos acadêmicos adotados inclusive no Brasil imperial, como se verá adiante. Sua estética do ideal clássico guiou a conversão da natureza em arte e da paisagem em um dispositivo de civilização. Juntamente com Winckelmann, Alexander von Humboldt, entre 1799 e 1804, quando esteve na América, desempenhou papel decisivo na mediação entre ciência, arte e política. Sua proposta de organização empírica e sensível da natureza tropical foi um modelo para viajantes, artistas e instituições científicas europeias e latino-americanas. Humboldt não apenas descreveu, mas também enalteceu a exuberância como sinal de potencial civilizatório.

Patente dessa consciência que perpassa tempo e espaço físico natural são as formações de coleções botânicas de naturalistas iluministas já no século XVIII. Humboldt foi apenas um em uma série de naturalistas que passaram a colecionar fragmentos botânicos e geológicos, por exemplo, em suas expedições e viagens. Esses pesquisadores se colocaram em busca de uma síntese global dos sentidos e da consciência da natureza. Suas coleções naturalistas marcaram o início de uma prática planejadora e colecionista do mundo natural que influenciaria toda a estrutura de organização de museus e instituições de preservação do século XIX. Talvez o caso mais emblemático, o livro de Humboldt intitulado *Essai politique*

*sur le royaume de la Nouvelle Espagne*, publicado no início do século XIX, descreve o novo continente e sugere um estabelecimento científico para os conhecimentos sobre plantas, minas, jardins, pintura e escultura.

É esse ponto que faz a obra de Humboldt, conforme sintetiza a Figura 2, interessa aos artistas neoclássicos: a sensibilização para uma abordagem exploratória da natureza e suas novas narrativas sobre a nação como um projeto de governo, enquanto um projeto cultural.

Figura 2 – *Visões da Natureza* (Alexander Von Humboldt, 1799-1804)



Fonte: Royal Botanic Gardens, Kew (RU).

A partir desse momento, os aspectos não humanos do mundo, destacados de sua condição primitiva e associados à linguagem e à semântica de um regime historicista, ganham estatuto de arte e ícone nacionais. Nesse quadro, relações entre o natural e a técnica – a *physis* e a *tékhné*, nos termos de Aristóteles – se tornam mais complexas. um corpo que contém em si o movimento inato, considerado “natural”, também passa a ser um motivo linguístico fundamentado na história e um artifício de trabalho sobre a própria condição física do território.

Jean-Marc Besse trabalha o conceito de *physis* como uma categoria fundamental para compreender a paisagem enquanto fenômeno ontológico, sensível e ético. Seu pensamento aparece especialmente em obras como *Le goût du monde: Exercices de paysage* (2009), em que ele resgata e atualiza a noção grega de *physis* para além da natureza exterior como mero objeto de contemplação ou recurso, relacionado-o com a *tékhné*. Se, para Aristóteles (2002), a *physis* é o movimento intrínseco a uma matéria, para Besse (2009), ela pode ser entendida também como uma potência de manifestação – um processo de desvelamento. Nesse sentido,

*physis* não seria a natureza no sentido moderno e objetificado, mas aquilo que se mostra e se retira: “[...] é aquilo que brota, que faz surgir o mundo, que faz aparecer um mundo” (Besse, 2009, p. 87, tradução do autor). A paisagem, sob essa perspectiva, é entendida como uma interface entre o vir a ser natural e o gesto humano, uma maneira de dar forma ao mundo que suscita uma interpretação técnica, ligada à *tékhné*.

O ser humano, costuma dizer o professor José Augusto Pádua, vive nessa interface entre matéria e não matéria, entre substância física e linguagem, entre “dois oceanos que se interpenetram”. Um é o da *physis*, matéria, corpos com movimentos em si, com uma história biológica (a da corporeidade humana). O outro, o da *tékhné*, é o da linguagem, do mundo simbólico e das representações, que são também inescapáveis. Não há como sair do oceano da *physis* sem sair do oceano da *tékhné* também. Mais uma vez, retorna-se, portanto, ao dualismo que entrelaça as construções sobre a paisagem. E observa-se que, ao longo do tempo e desse dualismo, o conceito de paisagem foi tratado com diferentes ênfases.

Com isso em mente, pode-se dizer que, na organização neoclássica dos sistemas, há uma tecnosfera e uma linguagem simbólica humana em interação com essa natureza, o que cria enquadramentos e paisagens. Desde Aristóteles (2002), o observador humano preservou, em alguma medida, essa ideia dualista de que tudo que é matéria não humana é *physis* e tudo que é matéria da linguagem ou da técnica é *tékhné*. Do ponto de vista humano, tudo o que os seres humanos construíram veio a partir da *physis*; a *tékhné* está ligada à técnica, ao arquivo e à linguagem.

O Neoclassicismo, portanto, não é apenas um estilo estético, artístico e arquitetônico com determinadas regras, mas sim um movimento que muda tacitamente a relação entre objeto cultural e sua fruição com o espectador. O objeto cultural passa a ser visto não como bem de valor de uso, mas como ícone poderoso. Essa é uma das principais inflexões neoclássicas, uma mudança de pensamento. Relacionando o historicismo criado no modelo de pensamento neoclássico com as mudanças econômicas e sociais e com os desenvolvimentos subsequentes, Benévolo (2016, p. 29) afirma: “[...] o historicismo parece também uma abertura para o futuro, uma vez que consentiu, exatamente em virtude de sua qualidade de abstrato, em adaptar a linguagem tradicional, até o ponto em que foi possível”.

Dentro desse dualismo neoclássico, a maneira como a ideia de paisagem foi construída ao longo do tempo e a sua transformação como conceito científico se devem, em grande parte, ao Neoclassicismo de Winckelmann e Humboldt, como se discutiu. Por isso, é seguro afirmar que o dualismo que impera na classificação neoclássica também influencia a paisagem. Rafael

Winter Ribeiro (2020) nos lembra que a paisagem, na esteira neoclássica de Humboldt, é compreendida como imagem da natureza. Ela apresenta diferentes papéis: é, ao mesmo tempo, idealista, científica e ligada à observação e ao olhar, mas também carrega uma perspectiva realista.

Ao mesmo tempo, aponta Paulo Cesar da Costa Gomes (2017), iniciava-se nos trópicos a construção de uma visão acerca da natureza que a tornaria material o suficiente para a construção de imaginários e narrativas históricos sobre o Brasil. Para o autor, a imagem do território é, nesse contexto, transformada em um quadro, no qual a paisagem tropical do Brasil era representada como exótica, exuberante e misteriosa, povoada por indígenas, africanos e uma fauna imponente. Essa imagem se constituía a partir de uma suposta materialidade presente, que, uma vez transformada em técnica, reforçava o valor simbólico e civilizatório da paisagem sob a ótica europeia.

Isto converge com a asserção de Rafael Winter Ribeiro (2020) em seu estudo sobre o conceito de paisagem nas políticas de preservação do IPHAN. O autor observa que a instituição acaba sendo influenciada pela ideia de pitoresco que surge na discussão sobre a paisagem no final do século XVIII. Portanto, a associação da paisagem pitoresca “[...] e excêntrica ao belo e à contemplação está ligada a essa tradição que nunca foi totalmente rompida” (Ribeiro, 2020, p. 7). Ele ainda evidencia que essa visão “[...] dirigiu mesmo as primeiras ações de preservação a partir da ideia de paisagem e hoje ainda pode ser facilmente encontrada” (Ribeiro, 2020, p. 7). Os artigos da Revista do Patrimônio também são influenciados por tal visão. Neles, também é possível notar uma representação de excentricidade associada à paisagem.

Discutidas essas questões acerca de um discurso celebratório de uma imagem do território a gosto do recorte de um quadro geográfico, pode-se avançar para a discussão dos artigos propriamente. Observa-se a presença de um discurso científico ligado ao território e à paisagem já nos primeiros artigos selecionados. Para tratar dessa tópica que atravessa a Revista do Patrimônio, pode-se destacar do material empírico da tese o artigo de Joaquim de Souza Leão Filho, publicado na Revista de número 09, em 1945. Intitulado *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, o texto discute a coleção de mesmo nome.

O texto apresenta uma análise detalhada da coleção iconográfica e científica reunida por ordem de João Maurício de Nassau durante seu governo no Brasil holandês, organizada sob o título *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*<sup>7</sup>. Uma das primeiras e mais ricas

---

<sup>7</sup> O *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* é uma coleção notável de ilustrações produzidas durante o período do Brasil holandês (1630-1654). Essa obra reúne representações detalhadas da flora, da fauna e dos habitantes do

representações naturalistas e etnográficas do Novo Mundo, ela foi celebrada na Revista do Patrimônio como um marco na formação das ciências naturais modernas, sobretudo a botânica, a zoologia e a etnografia. Apesar de tal obra ser fruto de uma campanha científica sistemática organizada por Nassau, em que “as primeiras paisagens americanas pintadas *in loco*” e desempenhavam um papel central na “decisiva contribuição para o conhecimento das ciências naturais na América” (Souza Leão, 1945, p. 137), o modo de ver a paisagem também se torna um artifício, uma técnica.

Na discussão conduzida no artigo, o autor estabelece uma ponte anacrônica entre a empreitada de Humboldt, os pintores e naturalistas como Frans Post e Albert Eckhout, os cientistas Guilherme Piso e George Marcgraf e a valorização patrimonial de meados do século XX. Ele destaca que “palmeiras, bananeiras e helicônias, com seus traços característicos, bem assim os pássaros de brilhantes plumas e os quadrúpedes peculiares ao Novo Mundo com que êstes sábios e artistas regalaram os olhos ávidos de seus contemporâneos, representam um tesouro”<sup>8</sup> que Humboldt considerava sem paralelo (Leão, 1945, p. 137).

O *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, concebido sob o patrocínio de Maurício de Nassau, expressa com rigor essa visão: ao reunir espécimes e cenas naturais em composições visuais de valor científico e estético, ele não apenas antecipava a objetividade paisagística do Neoclassicismo, mas também ampliava os horizontes do colecionismo europeu, convertendo o trópico em palco de um Renascimento projetado fora da Europa.

Ao retratar a natureza brasileira com precisão e imponentia, o *Theatrum* fornece dados científicos e constitui um instrumento de poder simbólico para a criação de um nacionalismo – através dos contornos políticos e classificatórios atribuídos à natureza e à paisagem. Esse estilo historiográfico de Joachim Winckelmann (1717-1768), como ressalta Lilia Schwarcz (2008), seria adotado como modelo estético do ensino oficial brasileiro, além de fundamentar as bases da própria criação da Academia Imperial de Belas Artes. Muito embora a história do Neoclassicismo no Brasil tenha tido vida curta na pintura e na escultura (Schwarcz, 2008), dando lugar rapidamente ao Romantismo, o estilo se manteria parte da formação estética de sucessivas gerações de todos os interessados em arte no país, principalmente arquitetos.

---

Brasil, oferecendo uma visão abrangente da biodiversidade e das paisagens naturais da época. As ilustrações são atribuídas principalmente aos artistas holandeses Albert Eckhout e Frans Post, que documentaram meticulosamente espécies nativas e exóticas encontradas no território brasileiro. Entre as imagens, destacam-se representações de plantas como o girassol (*Helianthus annuus*) e a pimenta-da-África (*Xylopia aethiopica*), que evidenciam a introdução precoce dessas espécies no Brasil. Essas ilustrações não apenas servem como registros botânicos, como também refletem as interações culturais e científicas entre europeus e povos indígenas.

<sup>8</sup> Neste texto utiliza-se a grafia original à época de publicação dos artigos e documentos.

Outro artigo da revista que celebra o papel das gravuras e pinturas de Frans Post como fontes iconográficas fundamentais para a reconstituição da paisagem edificada e natural do século XVII é *Arquitetura civil do período colonial*, de Robert C. Smith, publicado em 1969. A partir de Post, o autor revela o tipo de arquitetura vigente e os modos de inserção do construído na paisagem tropical. Ele aponta, por exemplo, que “as pinturas de Post estão cheias de casas pequenas, cujo sólido arcabouço de tóras de madeiras tropicais amarradas com cipó e timbu sustenta paredes constituídas por tramas de galhos” (Smith, 1969, p. 30), destacando, assim, uma forma de arquitetura profundamente adaptada ao meio e a expressão direta de uma paisagem cultural em formação. Smith (1969) reforça, ainda, a importância da documentação visual de Post, ao afirmar que essas imagens permitem observar “vistas do interior e das cidades” e que, mesmo feitas posteriormente na Europa, “constituem rica documentação” da paisagem e arquitetura rurais hoje desaparecidas (p. 54). Essa associação entre representação artística e constituição da memória paisagística reforça a ideia de que, já no século XVII, havia uma consciência – ainda que estética e política – da especificidade da paisagem brasileira.

Em outro trabalho publicado pela Revista do Patrimônio em 1942, *A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos*, de Hannah Levy, também é possível perceber a influência do imaginário dos viajantes chegando à produção modernista do início do século XX. A autora enfatiza o valor documental e interpretativo das representações visuais do período colonial e do início do século XIX para o conhecimento do passado urbano e arquitetônico. Além disso, observa que essas imagens, especialmente as pinturas de artistas europeus como Franz Post, Charles Landseer e Debret, foram fontes relevantes para se moldar uma compreensão da paisagem e a topografia do Brasil colonial. Um exemplo emblemático aparece quando Levy (1942) afirma que “os fundos arquitetônicos, tão frequentes nos antigos retratos de benfeitores das diversas irmandades, nos podem ensinar muita coisa sobre a topografia e o aspecto do antigo Rio de Janeiro; fundos característicos de paisagens nos permitem, às vezes, tirar conclusões sobre viagens efetuadas pelos artistas” (p. 13). Levy (1942) cita, ademais, o caso da reconstrução da Igreja de Nossa Senhora da Graça, em Olinda, em que a pintura de Franz Post (Figura 3) serviu como instrumento de confirmação da continuidade material entre a antiga e a nova edificação. Lúcio Costa considerou o quadro uma evidência documental da estrutura original, que havia sido destruída parcialmente em 1631 pelos holandeses. Essa situação demonstra de maneira bastante clara o

quanto a imagem pictórica contribui para a leitura da paisagem histórica como um fundamento visual.

Figura 3 – *Vue d’Olinda* (Frans Post, 1662)



Fonte: Rijksmuseum Amsterdam.

A paisagem aparece, no texto de Levy (1942), como uma construção artística e histórica que revela tanto aspectos naturais quanto culturais e sociais. A autora argumenta que Franz Post, entre 1637 e 1664, tentava traduzir “com as côres de sua palheta flamenga a luz, a gente, a vegetação e certos aspectos da indústria incipiente” (Levy, 1942, p. 86); com isso, ele capturava em suas obras uma paisagem que unia o tropical e o colonial, o exótico e o monumental. Essas primeiras representações do Brasil, em conjunto com a iconografia de Eckhout e Wagner, constroem um “Brasil primevo”, nas palavras da autora, cuja visualidade estaria enraizada nas intenções artísticas moldadas por um príncipe neerlandês que prolonga o Renascimento nas brenhas intertropicais: Maurício de Nassau.

Têm-se aí duas questões importantes à problemática, construídas sobre as interações entre paisagem, história e discursos patrimoniais na contemporaneidade, as quais aparecem muito fortemente nos artigos da Revista do Patrimônio: de um lado, o fio de uma prática de preservação e colecionismo que remete à própria concepção do tempo histórico linear na

modernidade; de outro, uma prática de controle e mediações de sentidos para a natureza que serão aplicados e experimentados nas experiências de urbanização. Nesse contexto, são dois genuínos exercícios práticos de planejamento: no primeiro caso, planejar o tempo histórico, fundar uma origem; no segundo, organizar o saber sobre os elementos naturais, bem como sua classificação e institucionalização. Dentro da lógica do saber universalizante, neoclássico e enciclopédista, isso faz com que as noções sobre fluxos, redes e sistemas do mundo natural sejam sintetizadas, e a própria leitura e percepção da paisagem sejam transformadas – no caso brasileiro, de modo a serem alinhadas a um projeto político-ideológico de representações do nacionalismo.

As representações visuais e classificações científicas da paisagem brasileira formaram uma matriz estética e epistemológica que atravessaria séculos, sendo retomadas nas práticas institucionais do patrimônio. A paisagem passa a ser considerada um símbolo do nacional, reconfigurado pela imprensa, pelos museus e pelas políticas de tombamento como signo de uma identidade estável, estética e atemporal.

Observa-se que os conceitos de paisagem debatidos na Revista do Patrimônio de fato reforçam um imaginário pictórico herdado das sensibilidades do século XIX, alinhado às matrizes do pensamento patrimonial em voga no início do século XX, conforme sugere Ribeiro (2020). Contudo, o periódico não se limita a reproduzir uma estética contemplativa: ele também veicula uma representação da paisagem como meio de descoberta, invenção e enraizamento simbólico do Brasil. Trata-se de uma paisagem que opera como dispositivo de “mito fundador” – um espaço de origem – sobre o qual se projetam sentidos de nação, identidade e pertencimento. Nessa direção, é possível reconhecer o que Marilena Chauí (2000) identifica como a função dos mitos fundadores: oferecer à coletividade uma narrativa de unidade e continuidade que naturaliza construções simbólicas como se fossem dados históricos ou geográficos. Assim, a paisagem torna-se não apenas um bem a preservar, mas também um artefato discursivo de legitimação nacional, encarnando o duplo papel de cenário da memória e instrumento político de coesão imaginária.

Para Chauí (2000), esse poder de criar uma narrativa posta como natural e factível da realidade, embora seja uma construção simbólica do real baseada em articulações discursivas sobre o “histórico”, aponta para a “[...] forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos” (p. 7). A noção de mito fundador, conforme discutido pela autora (2000), destaca o papel ambivalente e paradoxal de certos elementos culturais na sociedade ao longo do tempo. Para ela, um mito se refere a um referencial que

pode tanto guiar um percurso quanto cegar a visão de outros caminhos históricos, a depender do contexto e da maneira como é utilizado.

É perceptível que, já no início da trajetória institucional da Revista do Patrimônio, os discursos sobre a paisagem emergem com uma roupagem de dado objetivo e universalizado para a nação; mas, ao mesmo tempo, remetem a construções simbólicas que atuam como verdadeiros mitos – portadores de significados históricos, políticos e afetivos. Nesse sentido, questionar os processos que transformaram a paisagem em verdades culturais e “mitos de origem”, legitimados pelas falas científicas da revista e reiterados pelas práticas patrimoniais, conforme lembra Ribeiro (2020), implica encarar essas imagens não como reflexos da realidade, mas como efeitos de operações retóricas e disputas de sentido.

O artigo do historiador da arte Michel Benisovich, publicado na Revista do Patrimônio em 1943 com o título *Frans Post e Albert Eckhout, pintores holandeses do Brasil e as “Tapeçarias da Índias” dos Gobelins*, constitui outra análise da contribuição dos pintores Frans Post e Albert Eckhout para a representação artística do Brasil durante o governo de Maurício de Nassau e sua posterior apropriação nas tapeçarias dos Gobelins, encomendadas pelo rei Luís XIV da França. Através da investigação do envio de quadros originais para a produção de tapeçarias de grande escala, Benisovich (1943) destaca a construção de uma iconografia do Brasil que combinava elementos do exótico, do natural e do social.

É central para o artigo de Benisovich a concepção de paisagem como representação cultural complexa, que envolve natureza, urbanidade e modos de vida. O autor constata a predominância dessa visão na carta enviada por Nassau ao Secretário de Estado francês, Simon Arnaud de Pomponne, na qual afirma que os quadros remetem a “todo o Brasil em retrato, a saber a nação e os habitantes do país, o quadrúpedes, as aves, os peixes, as frutas e as ervas, tudo em tamanho natural, e bem assim a situação do mesmo país, cidades e fortalezas” (Benisovich, 1943, p. 36). A paisagem aparece aqui como síntese visual da diversidade brasileira: não um fundo natural, e sim um quadro totalizante e classificatório das representações da época.

É importante destacar que, embora o artigo de Benisovich (1943) traga contribuições valiosas para o campo da história da arte (como a identificação de que os fundos paisagísticos das tapeçarias derivam diretamente das obras de Frans Post), o texto não problematiza a construção social do pintor ou da tapeçaria enquanto artefatos culturais. Em diversos momentos, o autor parece cair na armadilha (oriunda do Neoclassicismo histórico) do assim-chamado “fato-paisagem recortado”: uma seleção de elementos naturalizados do

cotidiano são empregados de modo a se criar uma representação visual coesa e identificável – no caso, uma imagem da paisagem brasileira alinhada ao imaginário europeu, mas esvaziada de seus conflitos e mediações históricas.

A paisagem, tal como aparece na revista a partir desses artigos, é um dado sensível análogo à natureza tecnificada, bem como um meio de enunciação em que diferentes atores produzem regimes de visibilidade entre o belo, a arte, os cientificismos e o artefato político sobre o território. Observa-se que essas discussões sobre a paisagem são celebradas em textos produzidos em pleno XX, o que evidencia a prática de preservação ligada à beleza (Ribeiro, 2020) e o caráter das “paisagens exuberantes” como representação de um mito fundador do país. Essa representação do Brasil tropical exuberante ganhou espaço privilegiado ao longo do tempo, atravessando a história do país, ainda que seja anacrônica. Aí está o poder da sua representação mitológica. Na falta de passados triunfais e valiosos aos olhos dos artistas da escola neoclássica, a grandiosidade da nação imperial combinou com a imagem da natureza trabalhada desde Humboldt. A única maneira de conciliar tão altos valores com a realidade que os artistas encontraram aqui foi através da objetivação da natureza enquanto paisagem, reforçada na revista e sobrevivida no imaginário nacional.

Esse processo de objetificação da natureza, operado sob influência do Neoclassicismo europeu, não estava isolado da ânsia científica da época, que também se alinhava com a ideia da natureza tropical como representação e instrumento de poder. O olhar estrangeiro sobre o território brasileiro já havia sido sistematicamente construído desde o período colonial, por meio de expedições naturalistas e coleções visuais que associavam a exuberância natural à ideia de um território exótico, fértil e disponível para a ordenação ocidental.

Os artigos da Revista do Patrimônio, ao resgatar o Neoclassicismo, revelam que a paisagem permaneceu como operador simbólico fundamental na formação da identidade nacional. O texto *Rugendas no Brasil: obras inéditas*, de David James, publicado em 1956, é exemplo claro dessa configuração que permanece no periódico ao longo do século XX. Ele apresenta e analisa pela primeira vez em tradução brasileira um conjunto inédito de obras e anotações de Johann Moritz Rugendas. Nessa empreitada, revela novas imagens e descrições do Brasil oitocentista que reforçam a importância do artista no registro visual e textual da paisagem brasileira, especialmente durante sua estadia no país entre 1821 e 1825. Além de a publicação incluir uma das raras imagens de São João del-Rei, desenhada em 1824, consolidando-se como documento visual de inestimável valor para os estudos da paisagem histórica da cidade brasileira, nas descrições a paisagem é concebida não apenas como

cenário, mas como forma viva, integrada à cultura e ao trabalho. O autor recupera anotações de Rugendas sobre casas, palmeiras, palmitos e alimentação, evidenciando sua atenção aos elementos botânicos e ao uso que as populações locais faziam desses recursos. A discussão, além de revelar um olhar estrangeiro sensível, que busca apreender a realidade brasileira para além do exotismo, também parece reforçar o vínculo entre paisagem e identidade cultural forjada em um passado idealizado na pintura.

Também é importante analisar como essas acepções atravessaram o tempo e foram lembradas e resgatadas por artigos da Revista do Patrimônio que buscavam uma dimensão nacional da paisagem. Nesse sentido, tem-se o trabalho *Nacionalidade e patrimônio*, da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, publicado em 2012. A autora problematiza o modo como a imagem patrimonial foi construída a partir de narrativas seletivas, nas quais a história e a arte europeias (especialmente de matriz neoclássica) eram tomadas como referências civilizatórias e legitimadoras. Além disso, Schwartz (2012) também explicita que esse processo silencia ou marginaliza outras matrizes culturais sensíveis de pertencimento ao território, reforçando o papel do Estado e das suas instituições, como o IPHAN, na fabricação de consensos visuais e identitários. A própria noção de paisagem patrimonial aparece, aqui, atravessada por esse duplo movimento: por um lado, manifesta-se como representação da continuidade histórica e da identidade nacional; por outro, como filtro ideológico que opera seleções e exclusões a partir de um modelo estético e político centralizado.

Dito isso, deve-se reter que o pensamento linear e cronológico de Winckelmann inaugura uma leitura do tempo: embora se volte para as obras dos antigos, também propõe tomá-las como modelos de origem precisos, a serem referenciados nos trabalhos do presente e estruturados em vias de sucesso e valorização futuros. Isso os coloca em uma linearidade historiográfica em relação ao início fundador. Ocorre uma apropriação do pensamento cultural, porque os modelos “clássicos e belos” passam a ser reconhecidos e ditados por todas as expressões materiais, em especial os modelos de Estado, dos quais o IPHAN e a Revista do Patrimônio fazem parte.

O natural, tal como foi interpretado e classificado no imaginário neoclássico – do qual Winckelmann foi precursor – serviu de base para a construção de um modelo histórico linear que, mais tarde, seria endossado e operacionalizado pela própria Revista do Patrimônio. Viu-se, após análise dos artigos, que a paisagem, elaborada discursivamente, se consolida imgeticamente por meio da pintura acadêmica. E que esta representação é celebrada pela revista, adquirindo um estatuto de verdade técnica, científica e histórica. Após a discussão dos

artigos, é possível perceber que a Revista do Patrimônio representa uma paisagem que começa a ser lida não como representação, mas como reflexo do real – uma construção simbólica que ecoa amplamente nos circuitos escolares e na imprensa, contribuindo para sedimentar uma imagem oficial do Brasil, pautada por valores eurocentrados de beleza, ordem e harmonia.

Neste ponto, conclui-se que a paisagem na Revista opera como máscara ideológica; ao mesmo tempo que contribui para a formulação de uma identidade nacional visual, ela também silencia os conflitos que sustentaram essa mesma formação histórica. Tal uso político da paisagem – como espetáculo de beleza e símbolo de fertilidade, ciência e ordem – revela sua instrumentalização nas práticas e agências do poder. Essa paisagem idealizada está vinculada a uma determinada “estetização da memória”, nos termos de Schwarcz (2012). Ao discutir os critérios das primeiras políticas de tombamento no Brasil, a autora verifica que havia uma tendência a valorizar mais os elementos excepcionais, isolados e visualmente impactantes – como igrejas barrocas, centros históricos “limpos” ou monumentos artísticos – do que as práticas sociais e culturais que os sustentavam.

Essa dissociação entre forma e experiência reforça uma crítica já presente em parte da literatura crítica do patrimônio, como em Schwarcz (2012) e Cauquelin (2002): a de que o olhar patrimonial tende a privilegiar uma imagem do passado que seja facilmente reconhecível e espetacularizável, em detrimento dos processos históricos e das camadas culturais vividas. Para Cauquelin (2002), a imagem sintética e técnica da compreensão humana sobre o natural cria a percepção de que valores atribuídos têm estatuto de verdade, a ponto de a imagem (*tékhné*) se transformar no próprio registro natureza. É dessa forma simbólica, da qual os discursos sobre paisagem na Revista do Patrimônio são estruturantes, que se constrói o dado “natureza” apenas pela enunciação de uma de suas partes, a paisagem. Isso chega a tal ponto que a paisagem se torna a própria condição de percepção do natural, ou seja, “a imagem artificial, construída com muita experiência prática singular e por legislação a *posteriori*, é naturalizada” (Cauquelin, 1990, p. 8, tradução do autor).

O surgimento dessa perspectiva de paisagem não apenas transformou a arte, como também inaugurou uma nova forma de relação com o mundo visível. No caso da paisagem, enquanto as iconografias anteriores se apresentavam como representações simbólicas ou estilizadas da natureza, a perspectiva introduz um efeito de naturalização da imagem. A paisagem, então, deixa de ser apenas uma construção pictórica e passa a se confundir com a própria natureza. Essa simulação de fidelidade ao real, proporcionada pela técnica

perspectivista, confere à representação paisagística um estatuto de veracidade que antes ela não possuía – é nesse momento que a paisagem começa a ser percebida como espelho do mundo natural.

Vale observar, também, que o advento da pintura de paisagem que propiciou o uso da natureza como simulacro e que influencia as discussões na Revista do Patrimônio também coincide com a ebulição do Romantismo. Pôde-se constatar que a consciência histórica e física da paisagem, iniciada em Humboldt, aprofundou-se no século XIX, com o Romantismo substituindo o Neoclassicismo e reelaborando a antiga relação aristotélica entre *physis* e *tékhné*, agora sob a ótica da sensibilidade nacional. Essa reestruturação constitui uma nova consciência que reverbera nos modos de civilização humana, em especial na cidade e no modo de vida urbano. O lugar da natureza é reposicionado no debate cultural, político e urbano, como os artigos da Revista do Patrimônio permitem observar, e inaugura-se uma tradição de representação da paisagem não mais apenas como cenário pictórico, mas como artifício técnico, instrumento de embelezamento e emblema de identidade nacional. Os textos publicados na revista também reforçam o papel das artes e da pintura de paisagem, o que abre interpretações para suas relações com a cidade e a urbanização.

Assim, a revista e, sobretudo, os artigos selecionados nesta seção tornam-se um *corpus* privilegiado para se observar como esse repertório romântico, forjado na sensibilidade oitocentista, persiste nas interpretações da paisagem brasileira ao longo do século XX, sendo aos poucos instrumentalizado por práticas de planejamento, preservação e patrimonialização do espaço urbano. Posteriormente, isso faz com que a cidade chegue a produzir a sua própria “natureza”, através de parques planejados, áreas preservadas e até mesmo esgotos e lagos assoreados. Em diálogo com Fridman (2010), nota-se o artifício do colonizador / urbanizador no período imperial intensifica as lentes sobre as quais se percebem as condições físicas do mundo, notadamente a cidade.

Essa dimensão da paisagem como veículo para a transformação urbana articulada na revista será explorada mais a fundo no Capítulo 2. Antes de debatê-la, deve-se observar, na próxima seção, uma nova veia ligada ao Romantismo nos debates da paisagem, uma certa naturalização da técnica, ou seja, o artifício passa a ser a própria produção da natureza, suplantando a própria natureza ligada à *physis*. Nessa veia, natureza, paisagem, cotidiano e força de trabalho seriam novamente representados, mas, desta vez, entrelaçados e tacitamente reformulados pelas novas representações da pintura acadêmica. É em busca das novas imagens da cultura nacional que, naquele momento, tratou-se de transformar a natureza como

símbolo nacional, atribuindo a ela novos aspectos e articulando-a à grandeza dos projetos nacionais. As transformações na representação da natureza como objeto cultural da nação são privilegiadas nesta tese. Para tanto, observar-se-á que pintores neoclássicos, influenciados pela Colônia Lebreton e articulados aos órgãos oficiais do império, constituem-se como verdadeiros agentes autorizados a forjar as novas imagens culturais do Brasil imperial, as quais foram reproduzidas e debatidas sistematicamente na Revista do Patrimônio.

## **1.2 A paisagem a serviço do projeto imperial e a influência francesa nas representações da nacionalidade**

Esta seção debate a consolidação de uma tópica romântica na história da paisagem no Brasil e sua reverberação e permanência na Revista do Patrimônio. Para tanto, analisam-se os artigos do periódico e os impactos da chegada e produção estética, política e científica da Missão Francesa no Brasil sob os signos de nacionalidade, dentre os quais a paisagem. Nessa empreitada, observa-se a consolidação de uma representação da paisagem tropical brasileira com os artigos de Edgard Roquette Pinto (1937), Gilberto Freyre (1937), Mário Barata (1959), Alfredo Galvão (1968) e Hannah Levy (1942). Em seguida, evidencia-se a partir dos artigos de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (2001) e Lilia Schwarcz (2012) como essa representação se alicerçava sob signos românticos que atravessavam a história nacional e influenciavam as representações e discussões sobre o conceito de paisagem no periódico.

No bojo das inovações trazidas pela instalação da corte no Brasil e todo o novo repertório reformista que a acompanhava através das figuras de cientistas e artistas e as novas imagens da natureza nos trópicos, destacaram-se as de origem francesa. Os “francesismos”, como ficaram conhecidos os artistas e os novos hábitos e protocolos culturais na corte portuguesa, desencadearam diversas intervenções na cidade, de projetos pontuais a reformulações infraestruturais, da atenuação de problemas sanitários e ao embelezamento das cidades através de jardins e passeios (Fridman, 2009). Embora a transformação do Rio de Janeiro em Corte Real tenha sido marcada por esse reformismo urbano de grande impacto – a ponto de ser reconhecido como “urbanismo imperial” (Fridman, 2009), impulsionado pelas diretrizes da Colônia Lebreton<sup>9</sup> –, o êxito desse projeto exigia mais do que intervenções

---

<sup>9</sup> A chamada Colônia Lebreton foi formada por um grupo de artistas e artífices franceses que chegou ao Rio de Janeiro em março de 1816. Liderado por Joachim Lebreton (1760-1819), o grupo incluía nomes como Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Auguste-Marie Taunay e Charles-Simon Pradier, entre outros. A vinda desses artistas – cuja iniciativa não tem consenso entre os historiadores – resultou na criação, por decreto de D. João VI, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, embrião da futura Academia Imperial de Belas Artes, que só funcionaria plenamente em 1826. A Colônia Lebreton foi decisiva

físicas na cidade. Era necessário também um reformismo moral: a construção simbólica de um novo imaginário capaz de superar o passado colonial e civilizar o Novo Mundo, por meio da reformulação dos hábitos provincianos e da substituição de visões consideradas arcaicas ou “primitivas” por uma sensibilidade afinada com os ideais modernos e imperiais de progresso.

Um dado importante a se destacar é que esses artistas e cientistas franceses traziam como bagagem o que era considerado o ápice do movimento da arte neoclássica europeia: o modelo que buscava na Antiguidade os lastros de glórias perdidas e os modelos de virtude. Além disso, carregavam consigo a rigidez da estrutura acadêmica francesa, conhecida por dar rigor às artes e centralizá-las como fortes imagens culturais. Esses indivíduos, portanto, foram aqueles que disseminaram e cristalizaram no Brasil o Neoclassicismo – o qual, por sua vez, passados alguns anos, seria uma corrente expressivamente institucionalizada na corte. A Academia Real de Belas Artes (AIBA) viria a influenciar artistas, artesãos e políticos brasileiros a priorizarem o estilo neoclássico em edifícios públicos, como se fosse o verdadeiro estilo e empreendimento da Coroa.

Para Lilia Schwarcz (2008), artistas como Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay ajudaram a forjar uma identidade visual brasileira, com sua mescla de influências iluministas e neoclássicas com a exuberância tropical. Assim, essa prática de embelezamento urbano e artístico imperial que surgiu a partir da interação cultural com a França e o subsequente Neoclassicismo se entrelaçaram com o Iluminismo, abrindo caminho para as práticas de classificação e utilização da paisagem brasileira como imagens simbólicas da nação. Isso, então, refletiu-se nos modos de produção do urbano e na formação das cidades, sobretudo na reformulação do seu ambiente com princípios neoclássicos e no controle da paisagem para a valorização monumental nos moldes franceses. Basta lembrar os trabalhos de reformas urbanas, como o Largo do Paço e o Campo de Santana, planejadas por Grandjean de Montigny, artífice da Missão Francesa, bem como seus jardins para o Passeio Público do Rio de Janeiro, que almejava representar uma natureza concomitantemente selvagem e idílica, à disposição dos prazeres do seu desbravador.

Kirsten Schultz (2008) destaca que, para que o Rio de Janeiro pudesse se transformar na sede da corte portuguesa, era preciso responder àquilo que a autora chamou de “a questão de todas as questões” (p. 168, tradução do autor): reformular rapidamente a forma urbana, os

---

para a introdução do Neoclassicismo e do modelo acadêmico francês no Brasil. Grandjean de Montigny renovou o vocabulário arquitetônico e formou uma geração de arquitetos locais; Taunay trouxe o ensino da pintura de paisagem, ainda que tenha se isolado na Tijuca; e Debret teve papel central na estruturação pedagógica e institucional da Academia, formando os primeiros pintores brasileiros com treinamento acadêmico e organizando as primeiras exposições de arte no país.

hábitos e a imagem da cidade colonial para convertê-la em capital de um império moderno. Esse processo exigiu um esforço estético consciente, voltado à substituição simbólica do passado colonial por uma imagem civilizada e europeizada, mesmo que isso implicasse apagamentos autoritários. Como observam Paulo Santos (1968) e Gilberto Freyre (2003), a cidade colonial era formada por fragmentos desconexos, com espaços eclesiásticos, traçados renascentistas, influências mouriscas e construções realizadas por saberes negros e indígenas. Frente a essa heterogeneidade, impôs-se uma ordem civilizatória de caráter policial e monárquico, que também se projetava como uma nova ordem cultural voltada à criação de repertórios visuais para a capital do império no Brasil.

Esse projeto cultural de “limpeza simbólica” dos traços coloniais foi articulado à necessidade de se produzirem imagens que traduzissem a grandeza da nova sede imperial. Para tanto, mobilizou-se a pintura oficial como instrumento de Estado: um meio eficaz de representar reis e rainhas, monumentos e paisagens tropicais segundo valores acadêmicos e europeus. A construção de uma memória nacional começava a passar, assim, pela produção de imagens que consagravam a natureza exuberante e apagavam as tensões sociais do país recém-emancipado.

A respeito dos trabalhos engajados sobre o tema na Revista do Patrimônio, ficaram marcadas duas contribuições específicas, de Edgard Roquette-Pinto e Gilberto Freyre. Ambos consideravam ser importante, em termos oficiais, a questão da preservação natural e da paisagem. A partir dessa concepção, os autores retomam as caracterizações “gloriosas” da natureza e da paisagem brasileiras desde as expedições artísticas do século XVI, para então relacioná-las com aspectos etnográficos e biológicos ao invés de apenas aspectos artísticos - uma abordagem inédita.

Roquette-Pinto, no artigo intitulado *Estilização*, publicado na primeira edição da Revista do Patrimônio em 1937, rememora com “[...] profunda emoção as primeiras fases do movimento que bem pode ser datada da hora em que Euclides da Cunha revelou a alma do Brasil aos seus patrícios em 1902, estilizando as feições específicas do nosso sistema natural” (Roquette-Pinto, 1937, p. 65). As feições a que o autor se refere são as de atributos regionais da vida e estilos brasileiros que, em sua visão, deveriam ser consideradas o exemplo de “nacional”, pois “a natureza aqui fornece mais cartas de cidadania do que os respeitáveis decretos de autoridade pública. Esses documentos são sempre autênticos e imperecíveis” (Roquette Pinto, 1937, p. 66).

Gilberto Freyre também adota uma perspectiva identitária que remete à natureza e à paisagem colonial no artigo intitulado *Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias*, igualmente presente na primeira edição da Revista do Patrimônio. Segundo a visão de Freyre, os jardins são espaços localizados entre gostos e utilitarismos, entre cultura e natureza. Suas afirmações evidenciam uma tópica discursiva sobre assimilações culturais entre diversas culturas, bem como um entendimento de natureza domesticada nos jardins. Isso demonstra a presença de uma abordagem antropológica da natureza já nos primeiros anos da Revista, como se observa pelo trecho a seguir:

Por outro lado, não deixou de haver sobre a arte culta e popular de Portugal, com uma sugestão da natureza brasileira. E não só sugestão dessa natureza em seu estado crú como influência de uma paisagem e de um meio social coloridos fortemente pela escravidão e pela miscigenação. Nos jardins – os bons jardins portugueses – onde mais uma planta brasileira se tornou elemento valiosíssimo de côr ou de forma artística nova na Europa (Freyre, 1937, p. 42).

A associação entre paisagem, jardins e natureza, de um lado, e cultura, do outro, prevalece no discurso, o que mostra a continuidade dos usos culturais da paisagem nos projetos nacionais desde a Missão Francesa. No entanto, apesar de Freyre (1937) e Roquette-Pinto (1937) tratarem muitos jardins coloniais brasileiros como algo de sentido útil e estético, seus textos também expressam uma articulação discursiva dissidente na revista, que compreendia a paisagem como referência antropológica, como se debaterá mais a fundo no Capítulo 2. Para Freyre (1937), esses eram espaços de sociabilidade, realização de missas e festividades, de modo a se tornarem também um espaço de trocas de espécies vegetais e de saberes culturais. Esses jardins coloniais representados por Freyre pelos quintais denotavam aspectos da cultura oficial luso-brasileira que se forjava desde a colônia e serviriam de base para as representações da missão artística francesa, com pintores e cientistas.

Os produtos artísticos do período Imperial no Brasil expressavam um impulso civilizador que se desdobrava também no campo do urbanismo, o que revela como arte e organização urbana operam conjuntamente na construção de uma nova imagem da nação. Nesse contexto, a Colônia Lebreton é um exemplo claro dessa articulação. Seus membros – como Grandjean de Montigny – atuavam simultaneamente como arquitetos, pintores e urbanistas, forjando, em sintonia com a Academia Real de Belas Artes e o Estado, uma representação oficial do Brasil imperial.

Como observa Rafael Winter Ribeiro (2020), o dicionário Larousse de 1875 – relativamente contemporâneo à Colônia Lebreton – define a paisagem como uma vista campestre considerada do ponto de vista de suas qualidades pictóricas. Essa concepção desnuda uma sensibilidade estética em transformação: é também no século XIX que se consolida um deslocamento de sentido, quando a paisagem passa a ser associada a espaços naturais românticos, idílicos, e a uma relação mais íntima com uma natureza idealizada pelo próprio Romantismo. Desse modo, no Brasil oitocentista, a paisagem adquiriu contornos românticos nos trópicos, fortalecidos pela chegada da Colônia Lebreton e pelo intercâmbio com a tradição pitoresca e neoclássica do século XVIII. A multiplicação de parques e jardins que simulavam esse ideal de natureza – e de uma vida em comunhão com ela – difundiu tais valores entre os grupos burgueses e letrados, cada vez mais ávidos por passeios, *promenades* e perspectivas idílicas.

Para Cauquelin (2007), o nascimento da paisagem no sentido moderno decorre de uma investigação pictórica, isto é, de uma exploração em geometria, física e matemática aplicadas à pintura, com o objetivo de representar os diferentes aspectos do que se encontra em uma vista panorâmica. A paisagem, portanto, nasce sob a influência do cálculo da “boa perspectiva”. Com o tempo, passa não apenas a representar, mas também a “dizer” e, sobretudo, a ser a própria natureza – resultado de uma aplicação “burguesa” dos princípios da perspectiva e do termo “paisagismo”, entendido como arte de melhoramento e ordenamento do espaço. Sob essa ótica, pode-se afirmar que a paisagem representada no império brasileiro assumia simultaneamente o papel de símbolo estético e máscara ideológica: uma forma discursiva central para a formação de uma cultura oficial nos trópicos. A pintura acadêmica, assim, converteu-se em instrumento político e pedagógico, transformando a paisagem tropical em emblema de civilização e ocultando, sob sua superfície idealizada, os fundamentos escravistas e coloniais do território.

Com a chegada da Missão Francesa ao Brasil, em 1816, mais que reconfigurar o espaço urbano, o intuito era reformular a imagem da cidade e da natureza, de modo a convertê-las em signos da grandeza imperial. A arte oficial, nesse contexto, operava como dispositivo de conhecimento e de poder, promovendo uma narrativa visual do território nacional compatível com os ideais burgueses e monárquicos. Além das transformações urbanas, a representação da natureza passa a ter lugar privilegiado no projeto cultural de Estado através da pintura de paisagem, com a qual foram operados discursos de identidade, nacionalidade e origem do Brasil.

Nesse horizonte neoclássico, emergia também uma reflexão sobre o ato de classificar as imagens nacionais e sobre o impacto simbólico dessa classificação na sociedade brasileira. A Missão Francesa trouxe consigo os ideais iluministas que almejavam resgatar a “grandiosidade” e a “pureza” da arte greco-romana. Sob essa influência, novas imagens do Brasil foram criadas, sistematizadas e usadas como ferramentas de construção de identidade e poder. Entretanto, esse Neoclassicismo, enraizado no contexto tropical, assumiu cada vez mais traços românticos e utópicos, particularmente nas representações da paisagem e da natureza – como se discutirá adiante, a partir dos artigos da Revista do Patrimônio.

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que o projeto pedagógico ao qual a Missão Francesa era vinculada transcendia o simples ensino das belas artes, configurando-se como parte de um programa civilizador que vinculava estética, técnica e economia. O artigo do historiador Mário Barata intitulado *Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento da dupla Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, 1816*, publicado na Revista do Patrimônio em 1959, ressalta que Lebreton tenta criar um modelo moderno de ensino artístico, inspirado em práticas acadêmicas francesas, mas adaptado à realidade brasileira. De acordo com Mário Barata, Lebreton afirma, no manuscrito original: “Se a academia do México foi estabelecida em escala maior do que aquela que terá a do Brasil [...] a segunda escola, proposta por mim [...] fará caminhar a indústria nacional” (Barata, 1959, p. 300). Nesse trecho, Lebreton não só destaca a função prática da escola, como também enfatiza sua dimensão estratégica para o desenvolvimento do país – especialmente através da representação e valorização da paisagem.

Dessa forma, o ideário acadêmico de Lebreton projetava no Brasil uma modernidade ilustrada, na qual o olhar artístico seria também uma forma de intervenção sobre o território e de legitimação de um projeto político de nação. Mais especificamente quanto ao conceito de paisagem no texto de Barata, ele aparece de forma explícita no texto como uma categoria artística que, embora considerada “menor” frente à pintura histórica, é reconhecida por Lebreton como especialmente relevante em um país como o Brasil. Lebreton afirma: “Esta arte se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza” (Barata, 1959, p. 287). A paisagem, nesse contexto, é considerada, então, uma rica fonte de temas e um campo de atuação promissor para os artistas brasileiros, o “país ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas” (Barata, 1959, p. 287).

Ele defende que a pintura de gênero, em especial a paisagem e a representação do mundo natural, seria estimulada não só pelo gosto do público, mas também por seu valor científico e educativo: “Os que pintarem plantas, flores, animais, poderão ser dispensados [do estudo de figura humana], mas os de flores deverão estudar noções de botânica” (Barata, 1959, p. 289). Essa proposta revela uma concepção de paisagem articulada com as ciências naturais, que insere a representação da natureza na construção de saberes interdisciplinares e na valorização dos recursos naturais como elementos culturais e políticos. A valorização do estudo do “reino vegetal do Brasil”, por meio da pintura, também está associada à influência de Alexander von Humboldt sobre Lebreton, como debatido na seção anterior e como reconhece o próprio Mário Barata no mesmo artigo: “Realmente, as indicações dadas pelo texto comprovam a influência de Humboldt sobre Lebreton, no tocante à criação de uma escola de Artes” (Barata, 1959, p. 285). Essa influência humboldtiana é visível na proposta de uma arte que seja fidedigna à natureza e que contribua para seu conhecimento científico, como debatido anteriormente.

Lebreton defende, ainda, que os alunos da Escola De Belas Artes, recém-fundada no Brasil, passassem por um processo pedagógico específico, adaptado às exigências locais, para desenvolverem a pintura de paisagem: “é natural que devam começar o seu ensino de um modo elementar e gradativo” (Barata, 1959, p. 289). Ele propõe um currículo que combine fundamentos técnicos com conhecimento da natureza brasileira, em um diálogo entre botânica, zoologia e pintura. Esse ponto reforça uma concepção de paisagem como dispositivo de leitura territorial e cultural, que associa arte e ciência na formação da identidade nacional. Isso fica ainda mais claro quando, em um outro artigo de 1959, também publicado na Revista do Patrimônio, ele afirma que o objetivo da aula de paisagem deve ser “criar retratistas desta nossa fecunda, bela e variada natureza para a tornar conhecida em todo o orbe por meio de fiéis transeuntes” (Galvão, 1959, p. 50). Essa visão é compartilhada por outros intelectuais da época, como Manuel de Araújo Porto-Alegre, que mais tarde defenderá o ensino de paisagem como expressão da natureza e da cultura brasileiras. Retomar-se-á essas questões na última parte do capítulo.

Desse modo, percebe-se que o pensamento de Lebreton inaugura um campo de tensões que ultrapassa o domínio pedagógico e alcança o imaginário artístico do século XIX. Ao propor uma formação voltada à observação e à tradução pictórica da natureza local, ele lança as bases para uma tradição que seria reinterpretada pelas gerações seguintes de artistas e intelectuais. Assim, a paisagem deixa de ser apenas um exercício técnico de representação e

passa a constituir-se como linguagem de expressão nacional, artifício por meio do qual se projetam valores estéticos, científicos e simbólicos. É justamente nesse ponto de contato – entre o ensino acadêmico e a invenção de uma sensibilidade romântica tropical – que se insere a análise de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (2001). Esse autor mostra que a paisagem, ainda que marginalizada nos cânones acadêmicos, mostra-se no Brasil imperial um território privilegiado de construção de sentido e identidade.

No artigo *O Romantismo na pintura brasileira do século XIX*, publicado em 2001 na Revista do Patrimônio, Marcus Tadeu Daniel Ribeiro demonstra que, mesmo considerada uma forma artística inferior e vista com desconfiança pelos acadêmicos da Escola de Belas Artes, a pintura de paisagem já despontava no Brasil como um campo fértil, em razão de suas potencialidades simbólicas e de sua capacidade de mediar arte, natureza e identidade nacional. O autor recorre a uma citação de Lebreton, segundo a qual “em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros” (Ribeiro, 2001, p. 201). Ao retomar essa formulação, Ribeiro estabelece um elo direto entre a pedagogia de Lebreton e a formação de uma sensibilidade artística voltada à exaltação do território tropical. Essa paisagem exuberante e não domesticada passava, então, a ser lida como um espaço de origem mítica – um Brasil anterior à civilização europeia, onde se projetava a utopia do “paraíso perdido”.

A partir dessa leitura, o mesmo artigo de Ribeiro (2001) amplia a compreensão do papel da paisagem, colocando-a como instrumento de construção simbólica da identidade nacional e meio de tradução das ambições estéticas e políticas do Império. Essa centralidade decorre, em grande medida, da atuação de Lebreton, cuja chefia na Missão Artística Francesa lhe conferiu poderes para definir os temas, os métodos e os meios de produção artística da Escola de Belas Artes. Em documento encaminhado ao Conde da Barca em 12 de junho de 1816, Lebreton propõe a composição do corpo docente e indica a necessidade de escolher “assuntos de interesse nacional”. São lançadas, assim, as bases para a consolidação do gênero paisagístico no Brasil (Ribeiro, 2001): a passagem se converte em uma ferramenta de Estado, capaz de articular arte e política na formulação de uma imagem idealizada da nação.

Essa dimensão política da paisagem, presente desde os primeiros programas da Missão Francesa, encontra ressonância nas concepções estéticas e filosóficas do Romantismo brasileiro. Como lembra Carlos Terra (2000), os projetos de jardins dos séculos XVIII e XIX – com seus lagos artificiais, caminhos sinuosos e bosques cuidadosamente compostos – encenavam uma “natureza livre” que traduzia o ideal romântico de harmonia e de retorno à

pureza original. Autores como Löwy e Sayre (2021) atualizam essa leitura; eles compreendem o Romantismo não só como um movimento artístico, mas também como um modo de percepção da crise moderna, que busca formas alternativas de existência e de sensibilidade diante da entropia do mundo capitalista. Nesse contexto, a paisagem cumpre no Brasil uma função ideológica de primeira ordem: é por meio dela que o Império brasileiro projeta a imagem de uma terra pura, selvagem e edênica, destinada a justificar a missão “civilizatória” da monarquia. Como afirma Carlos Terra (2000), a paisagem é a representação atemporal da terra brasileira, pois a retrata no estado inculto, selvagem, anterior à ocupação do colonizador. Essa construção simbólica, herdeira do olhar europeu desde o Renascimento, converte a natureza em alegoria da origem nacional e legitima o projeto político de domínio sobre o território. Tal narrativa romântica transbordou para a literatura, a arquitetura e o urbanismo e, na própria Revista do Patrimônio, moldou as formas de percepção e de representação do Brasil, tanto no imaginário interno quanto na visão externa do país.

A representação da paisagem no projeto cultural de Estado ganhou, portanto, uma nova atribuição nesse momento histórico da chegada da corte, da Missão Francesa e da criação da Academia de Belas Artes: uma certa naturalização da técnica. Ou seja, a técnica da pintura passa a ser a própria produção da natureza, suplantando a natureza em si em seu estado primitivo. Assim, pode-se dizer que se, de um lado, o artifício da historização da paisagem através da pintura tem a missão de promover e valorizar os sistemas naturais, de outro, ele contribui para a perpetuação de uma forma artificial de natureza, a da forma simbólica universalizada pela e através da história paisagística.

Algo exemplar dessa relação ocorre com o exercício de artistas como Félix Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre no paisagismo urbano e na pintura naturalista em consolidação no Brasil nas primeiras décadas do século XIX. Através do trabalho desses artistas, o Neoclassicismo no Brasil se tornou não apenas um movimento estilístico, mas parte de um esforço mais amplo de classificação e utilização de imagens para promover uma narrativa nacional, que inaugurou uma origem para a nação em um ajuste da sua forma de olhar a si mesma em termos culturais, simbólicos e materiais. Por meio da arte e da arquitetura, o governo imperial e a elite intelectual buscavam criar uma imagem romantizada do Brasil, inspirada nos valores iluministas de ordem, racionalidade e progresso (Vidal, 2022).

A já mencionada Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826, teve papel central na promoção do “Neoclassicismo adaptado aos trópicos” para a formação de uma identidade visual nacional romântica. Enquanto veículo expressivo, o gênero paisagem foi

fortemente resgatado pela academia. Isso é reforçado por Marcus Tadeu Daniel Ribeiro no artigo crítico intitulado *O Romantismo na pintura brasileira do século 19*, publicado em 2001 na Revista do Patrimônio. O autor afirma que “os neoclassicistas minimizavam a interpretação da paisagem entre os grandes gêneros artísticos pelo que ela tinha de rebelde, informe e desvinculada da ideia de um mundo idealizado” (Ribeiro, 2001, p. 201). A pintura de paisagem, então, emerge no Brasil como um elemento central de diferenciação estilística, alinhando-se ao Romantismo pela valorização do subjetivo, do pitoresco e da natureza exuberante. Um dos sintomas dessa valorização romântica foi o ensino artístico, que manteve traços acadêmicos românticos. Pode-se observar isso na obra de muitos brasileiros graduados na academia, como Manuel de Araújo Porto-Alegre ou Bernardelli, que conservaram a composição romântica na arte neoclássica.

Portanto, pode-se dizer que o Neoclassicismo brasileiro é impregnado do Romantismo e o ressignifica sob novos artifícios, o que permitiu que a paisagem se afirmasse como espaço de renovação. Daí que a pintura da paisagem tem tanta importância para a história nacional brasileira moldada no Romantismo. A representação da paisagem como classificadora da natureza no Brasil atravessa o tempo e influencia a criação de outros órgãos que visavam a construir uma nacionalidade para o país, como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), o Museu Histórico Nacional, a Inspetoria de Monumentos Nacionais e o SPHAN. Não por acaso, a Revista do Patrimônio publica, entre 1937 e 2019, diversas edições que celebram, debatem, divulgam e definem as imagens nacionais nessa visão romântica, marcada pela idealização do passado e pela valorização do pitoresco e do exótico.

Os artigos dos historiadores e historiadores da arte na Revista do Patrimônio, como Hannah Levy (1942), Michel Benisovich (1943), Joaquim de Souza Leão Filho (1945), David James (1955), Alfredo Galvão (1956; 1959; 1968), Mário Barata (1959), Robert Smith (1959), Marcus Tadeu Ribeiro (2001) e Lilia Schwarcz (2012), celebram, cada um a seu modo, essa relação. Isso deixa claro o papel da chegada da Missão Francesa e da criação da Academia de Belas Artes como marcos históricos da produção de interpretações sobre o país. Foi inaugurado àquela época um paradigma historiográfico que atravessaria a história nacional e a história do pensamento da paisagem.

Essas leituras, reunidas ao longo de décadas na Revista do Patrimônio, formam um corpo interpretativo que situa a Missão Francesa e a Academia de Belas Artes como núcleos fundadores de uma sensibilidade estética e intelectual voltada à paisagem. Nesse horizonte historiográfico, o estudo de Alfredo Galvão sobre Félix Emílio Taunay intitulado *Félix Émile*

*Taunay e a Academia de Belas Artes*, publicado na Revista do Patrimônio número 16 em 1968, ocupa lugar central, pois dá concretude institucional e pedagógica a esse processo de formação de um olhar nacional. O artigo se dedica a reconstruir a trajetória institucional de Félix Emile Taunay (1795-1881), herdeiro do legado artístico de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay e figura central da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro durante o Império. Embora o texto tenha caráter majoritariamente descritivo, voltado à atuação administrativa, pedagógica e técnica de Taunay na academia, emergem dele importantes contribuições para o entendimento da construção histórica de ideias de paisagem no contexto artístico e urbano do Brasil oitocentista.

De maneira geral, Félix Taunay representa um elo decisivo entre a herança acadêmica francesa introduzida pela Missão de 1816 e a consolidação de uma estética paisagística propriamente imperial no Brasil. Sua atuação, como mostra Alfredo Galvão (1968), marca a passagem da paisagem enquanto gênero pictórico para a paisagem como valor cultural e instrumento de civilização. Ao suceder seu pai na cadeira de pintura de paisagem da Academia Imperial, Félix Taunay ajuda a perpetuar um modelo europeu de representação, mas também o adapta ao contexto tropical, via sua integração às políticas de urbanização, ao ensino artístico e à iconografia do poder (Schwarcz, 2008).

Desde o início da sua atuação na Academia, Félix Taunay se destacou como um continuador da tradição paisagística francesa consolidada por seu pai, Nicolas Taunay. Este, integrante da Missão Francesa de 1816, foi o primeiro a ocupar a cadeira de pintura de paisagem e estabeleceu as bases do gênero como campo legítimo no ensino acadêmico de belas artes. Como observa Alfredo Galvão (1968, p. 137), Nicolas Taunay cuidava da cadeira de paisagem como membro da Missão Francesa articulado à Academia, o que reforça que, desde então, a paisagem passou a ser ensinada de forma sistemática como disciplina ligada à representação da natureza e à valorização simbólica e cultural do território brasileiro.

A paisagem, nesse contexto, transcende a mera representação pictórica e se integra aos projetos de reforma urbana e de embelezamento da cidade, ações com as quais Taunay esteve diretamente envolvido. Um exemplo disso se encontra na defesa da aquisição integral de um terreno para a construção de uma praça em frente à Academia. Segundo ele, a localização deveria ser “embelezada por meio de árvores e plantas, acessório mui próprio de uma Academia pela analogia de origem do nome” (Galvão, 1968, p. 167). A menção à “analogia de origem do nome” revela a herança clássica do termo “academia”, remetendo ao jardim de Platão e à associação tradicional entre arte, filosofia e natureza. A preocupação com a

proteção e manutenção da vegetação urbana também aparece em um ofício de 1839, no qual Félix Taunay solicita policiamento para evitar danos às árvores recém-plantadas em frente ao prédio da Academia: “tenho a honra de rogar a V. Ex<sup>a</sup> [...] que [...] a sentinela do portão da mesma Academia não consinta que se ofenda a mencionada plantação” (Galvão, 1968, p.169). Tal cuidado com a vegetação urbana demonstra a sensibilidade estética e simbólica com a paisagem como parte constitutiva do espaço público e do aparato de educação visual e moral da população.

Além do espaço físico, a paisagem é compreendida por Taunay também como elemento da identidade imperial. Como afirma Galvão (1968), os retratos imperiais pintados por ele, como os de meio corpo de “S. M. O Imperador o Senhor” Dom Pedro Segundo, também carregam um pano de fundo paisagístico simbólico, que inscreve o monarca no território nacional e o associa à paisagem tropical brasileira como cenário político e simbólico do poder. Nesse sentido, sua importância reside justamente na articulação entre arte, cidade e nação: a paisagem deixa de ser apenas tema pictórico e torna-se linguagem institucional do Império, presente tanto nas praças e jardins públicos quanto nos retratos oficiais de Dom Pedro II. Com Taunay, a paisagem assume uma função simbólica e pedagógica, e isso revela o quanto o Estado imperial buscava, pela arte, domesticar a natureza e traduzir o território em imagem de identidade e progresso.

Assim, o texto de Galvão permite observar que, no pensamento e na prática de Félix Taunay, a paisagem não é uma categoria puramente pictórica, mas antes uma construção estética, cívica e política. Seja na formação acadêmica dos artistas, seja na concepção de praças e vias públicas, seja na retratística oficial, a paisagem é entendida como expressão da identidade nacional e como instrumento de civilização, progresso e história de uma nação. Tal instrumentalização da paisagem revela um deslocamento para seu status de operador histórico e político. Essa leitura encontra ressonância na própria Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em que o valor da paisagem como bem histórico e interesse nacional adquire centralidade. A partir da análise das publicações da revista, constata-se que os historiadores foram os principais responsáveis por consolidar a perspectiva em questão: representam mais de 90% dos autores que trataram do tema da paisagem ao longo de toda a história da publicação, bem como foram os agentes mais ativos no periódico entre as décadas de 1930 e 1960. Essa predominância historiográfica foi fundamental para reforçar determinados recortes e valores associados à paisagem, através de uma espécie de seleção do que seria considerado “histórico” dentro do campo patrimonial.

Essa operação de valorização seletiva é analisada criticamente por Andrea Daher (2002) no artigo intitulado *Objeto cultural e bem patrimonial: representações e práticas*. Publicado na Revista do Patrimônio número 34, ele propõe uma reflexão sobre os “regimes históricos patrimoniais”. Segundo a autora, os discursos de patrimonialização operam como modalidades de apropriação do “histórico” por grupos, instituições e sujeitos que atuam como intérpretes e receptores da história – muitas vezes produzindo uma essencialização do passado. No caso da Revista do Patrimônio, observa-se que, mesmo com contribuições relevantes, a atuação dos historiadores ainda opera majoritariamente sob um paradigma que pressupõe uma “qualidade eterna” dos bens culturais, como se eles carregassem uma essência fundadora, anterior à história e válida universalmente.

Tal abordagem, ainda segundo Daher (2002) – e reforçada na entrevista concedida para esta tese (Apêndice 1) – revela a persistência de uma herança iluminista e romântica, em que a história é concebida como algo dotado de valores intrínsecos e imutáveis e cuja missão seria apenas revelá-los e preservá-los. A causa e o engajamento da preservação da paisagem como prática patrimonial no IPHAN também são influenciados pelas publicações dos historiadores na Revista do Patrimônio, que operam sob um paradigma da “qualidade eterna” desse conceito, uma suposta essência fundadora que preencheria o vazio da história feita no presente. Novamente de acordo com Daher (2002; 2023), essa seria uma herança do antigo paradigma iluminista e romântico de que haveria uma qualidade inabalável dos elementos da história<sup>10</sup>.

Portanto, ao se analisarem a prática pictórica de Taunay, a atuação historiográfica na revista e a crítica historiográfica de Daher (2002), evidencia-se que a noção de paisagem no campo do patrimônio brasileiro foi, e ainda é, um campo de disputas narrativas e simbólicas. Mais do que uma simples representação visual da natureza, ora pelo visual, ora pelo monumento, a paisagem é um artefato cultural carregado de sentidos, memórias e interesses, e sua institucionalização se deu, em grande medida, pelas mãos dos historiadores, que atuaram também entre os campos da arte e da política de Estado. Com sua reprodução de ofícios, memorandos e relatórios redigidos por Taunay, o artigo de Galvão (1968) revela a complexa relação existente entre arte, natureza, cidade e política no Brasil do século XIX – uma relação que permanece central para a compreensão do patrimônio paisagístico hoje.

Por fim, o texto de Galvão mostra que a contribuição de Taunay não se restringe à sua pintura, mas se estende ao campo da gestão cultural e da pedagogia artística. Sua

---

<sup>10</sup> Essa herança iluminista e romântica será retomada na próxima seção.

aposentadoria em 1851 pode ser considerada o ponto final de uma era marcada pela inserção da paisagem no coração do projeto civilizatório e artístico do Império. Depois disso, tem-se a ascensão de Manuel de Araújo Porto-Alegre à direção da Academia, figura que daria novos contornos ao pensamento paisagístico brasileiro em diálogo com as ideias românticas e nacionalistas da época. Entre a geração de Taunay e a de Araújo Porto-Alegre, estabelece-se uma certa continuidade e transformação que passa diretamente pela herança da Missão Francesa. Formado no ambiente acadêmico estruturado por esses artistas e professores europeus, Araújo absorveu os fundamentos neoclássicos e a disciplina pedagógica instaurada por Debret e Taunay, ao mesmo tempo em que reelaborou esse legado à luz dos ideais românticos e nacionalistas emergentes no Brasil imperial.

A Missão Francesa, inicialmente idealizada para promover um projeto civilizador, acaba por se integrar ao imaginário romântico como um movimento simultânea e paradoxalmente regressivo e utópico. Era regressivo pois idealizava uma suposta harmonia perdida com a natureza passada; mas também era progressivo, porque o estudo da paisagem adquiria, assim, idealizado, uma nova relevância vinculada a essa ideia de nacionalismos e louvores da nação. Como coloca Schwarcz (2009, p. 27), é por esse paradoxo que “[...] a viagem romântica era remédio, mas também veneno. Remédio, pois redimiria a nostalgia de época; veneno, na medida em que levava a alterações radicais. O fato é que o gênero da paisagem ganhava novo alento [...]”.

É justamente essa raiz romântica que marca fortemente a maneira como o Brasil foi imaginado e representado: preso em uma posição ambígua entre o sonho de um passado harmônico – perdido e mitificado – e a promessa sempre adiada de um futuro utópico que nunca se realiza. Uma imagem romantizada sustentava o presente como se fosse uma ponte para o futuro, mas era reflexo de um tempo simulado e perdido. As imagens nacionais, cuidadosamente classificadas e utilizadas como instrumentos de poder e propaganda, contribuíram para a construção de uma identidade nacional ancorada em mitos do passado e idealizações da natureza na projeção de um futuro utópico. No entanto, essa narrativa romântica também obscureceu as complexidades e contradições da sociedade brasileira, pois reforçou estereótipos e marginalizou certas vozes e experiências, como reforça Ribeiro (2001, p. 210):

A paisagem não foi tanto um traço do diletantismo e do interesse pelos temas bucólicos por parte dos artistas, apesar daqueles que se deixaram tocar pelo apelo cenográfico de nossa terra, mas constituiu-se sobretudo num elemento identificador do país, passando às vezes a ser do interesse direto do estado

brasileiro, como é o caso do ministro Francisco de Assis Coelho, que, em relatório de 14 de maio de 1840, sugeria que se criassem filiais da Academia Imperial de Belas-Artes em diversas províncias do país, para que, em tempo hábil, tivéssemos “belas vistas de nossa terra reproduzidas em quadros”.

A arte romântica brasileira seguiu de perto os caminhos traçados pela literatura, extraíndo dela temas, alegorias e símbolos, como apontam Ribeiro (2001) e Andrea Daher (2023) em sua entrevista para esta tese (Apêndice 1). Em diálogo esses autores, pode-se dizer que, já na esteira do mito do “bom selvagem” e sob o olhar cristão e imperial, a literatura romântica havia construído um arquétipo do indígena heroico, com a exaltação da sua coragem, nobreza moral e autenticidade sentimental – uma figura compatível com os ideais da nacionalidade em gestação. Esse modelo, reiterado em autores como Gonçalves Dias, serviu de matriz para as representações visuais da pintura acadêmica oitocentista. No entanto, como observa Ribeiro (2001), essa valorização seletiva do indígena contrasta com a ausência de uma imagem heroica para o negro; a presença deste, apesar de fundamental na base econômica e social do sistema escravocrata, foi silenciada ou marginalizada sistematicamente no projeto iconográfico da nação. Assim, enquanto o índio é reconvertido em símbolo nacional no Romantismo, para retratar uma espécie de harmonia com a natureza aos olhos do colonizador, o negro permanece à margem, excluído do panteão alegórico da brasilidade.

Ainda na entrevista concedida para este trabalho, Daher (2023) empreende uma análise crítica ao lembrar que “[...] o IPHAN, especificamente, é um caso exemplar porque inventa seus próprios objetos e instrumentos (como a Revista). Mas, no campo da historiografia, recorre a referências prontas, que vêm desde o IHGB, muitas vezes repetindo lugares-comuns sem problematização”. A professora também afirma que é notável o quanto a matriz de percepção sobre paisagem e natureza no século XIX – que parte de Ferdinand Denis, por exemplo, com suas *Scènes de la nature* (1824) – impacta toda uma sensibilidade romântica que será absorvida por Gonçalves de Magalhães e outros até a modernidade. Para ela, essa origem fundacional romântica continua no modernismo que funda o órgão de preservação e mantém seus próprios usos do Romantismo.

Assim, seguindo a pista aberta por Daher sobre a figura de Ferdinand Denis, é importante destacar sua relação com a Missão Artística Francesa e com os principais pintores e retratistas da paisagem que chegaram ao Brasil no século XIX, que revela a permanência e o papel central das representações da paisagem nesse período fundacional da construção simbólica do território nacional. Apesar de Ferdinand Denis não ser autor na Revista do Patrimônio, sua importância é crucial. Conforme lembra Daher, ele se tornou um dos

principais divulgadores da história, da cultura e da paisagem brasileira na França oitocentista. Formou-se como bibliotecário e orientalista em Paris e utilizou fontes secundárias – crônicas, livros de viagem, registros históricos, obras literárias, mapas e iconografias – para estudar o Brasil. Ele tinha como interlocutores os viajantes, missionários, naturalistas e artistas que frequentavam o país, notadamente os membros da Missão Artística Francesa no Brasil.

Em diálogo com artistas da Missão Artística Francesa e outros viajantes naturalistas, Denis elaborou internacionalmente uma representação da paisagem brasileira que conjugava exotismo, idealização tropical e referências eruditas, o que levou para os trópicos uma compreensão de valor de arte que muda tacitamente a sensibilização para a paisagem no Brasil. Essa operação intelectual, embora indireta, teve impactos duradouros no imaginário ocidental sobre o Brasil, especialmente no que diz respeito à paisagem enquanto expressão privilegiada de identidade nacional. Sua obra, ainda que ausente diretamente da Revista do Patrimônio, reverbera indiretamente no modo como os discursos patrimoniais se organizaram depois, mantendo vivo o elo entre paisagem, representação e projeto de nação.

Esse imaginário se reflete no manuscrito de Lebreton de 12 de junho de 1816 publicado na Revista do Patrimônio. Por isso, cabe aqui retomá-lo como uma pista para compreender a representação da paisagem na publicação. Nele, o papel central da chamada Missão Artística Francesa, responsável por idealizar a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios no Brasil, embrião da futura Academia Imperial de Belas Artes, constitui uma das peças fundamentais no estabelecimento dos princípios que nortearam a organização institucional do ensino artístico no Brasil imperial, especialmente no que diz respeito à introdução e valorização da pintura de paisagem. É fato que a Academia Imperial de Belas Artes desempenhou papel decisivo na consolidação de uma estética nacional pautada pelos princípios do Romantismo brasileiro, em particular no que tange à construção visual da paisagem nacional. Desde os primórdios da tradição inaugurada por Nicolas-Antoine Taunay até os artistas formados no Brasil oitocentista, como Félix Taunay, Victor Meireles, Manuel de Araújo Porto-Alegre e Pedro Américo, observa-se a adoção de um olhar idealizado e monumental sobre a natureza tropical.

Essa tradição acadêmica, influenciada pelo pensamento romântico e pelas convenções do sublime e do pitoresco, moldou uma percepção da paisagem brasileira como cenário grandioso, harmonioso e propício à exaltação de valores nacionais. Se a paisagem deixa de ser mero fundo para se tornar protagonista na construção simbólica do território, convertendo-se em metáfora visual da grandeza já nos pintores imperiais da Missão Francesa, é com os

pintores formados no Brasil pela Academia Imperial de Belas Artes que a representação romântica da paisagem ganha ainda mais proeminência e se fixa como mito nacional.

Esse enquadramento acadêmico da paisagem pelos pintores brasileiros – simultaneamente técnico, simbólico e ideológico – consolidou um repertório de imagens que exaltavam a exuberância natural do país como expressão de identidade, de revoltas, de movimentos sociais e de civilização; por outro lado, eram eclipsados as tensões sociais, os conflitos territoriais e as contradições do Brasil escravista. Em artigos da Revista do Patrimônio, é recorrente a presença de articulações retóricas entre identidade, paisagem, nação e memória. E nesses artigos foi a figura do pintor, poeta, urbanista e político Manuel de Araújo Porto-Alegre que conduziu uma representação da paisagem como uma imagem verdadeira, a imagem da paisagem como fato cultural, que suplanta a própria natureza.

### **1.3 A pintura oitocentista e as bases do Romantismo no Brasil sob influência de Manuel de Araújo Porto-Alegre**

Dentre as imagens de paisagem que formaram a compreensão de cultura e de paisagem no Brasil, as que derivaram das pinturas de panoramas das cidades e dos aspectos geográficos do território marcaram uma nova forma de percepção da natureza. Esta seção retorna ao impacto e ao papel das pinturas na formação da nova ordem de percepção do território nacional, colocando em evidência a relevância da corte e dos artistas como Manuel de Araújo Porto-Alegre nas novas representações e fundamentos da imagem do Brasil.

Existe ampla literatura sobre tal virada cultural movida pelas instituições de Estado que surgiram à época, como o Jardim Botânico, a Academia Real da Marinha e a de Belas Artes, a Imprensa Régia e a Biblioteca Real. Autores como Marco Morel (2005), Lilia Schwarcz (2008) e Fania Fridman (2009) analisaram o impacto da Missão Francesa, da Colônia Lebreton e dos seus respectivos artífices na reformulação da cultura, das cidades e dos hábitos sociais nos trópicos. Contudo, essa bibliografia privilegia as transformações físicas e não as culturais, ocorridas em função do espírito de progresso e mudança que adentrou o país a partir da presença de cientistas como Saint-Hilaire, de cronistas como Ferdinand Denis e de artistas acadêmicos como Jean-Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay e Grandjean de Montigny.

Dentre as propostas de desenvolvimento moral e cultural na transição do Brasil colônia para capital do império, as práticas de planejamento que caracterizaram o “urbanismo

imperial” envolviam expansões da cidade, destruição de casas e alargamento de ruas, entre outras soluções que almejavam marcar uma nova imagem da capital para receber a corte (Fridman, 2009). Todo esse movimento se deu de forma alinhada aos princípios neoclássicos de harmonia, racionalidade e universalidade das formas, com inspiração na Antiguidade. Assim, muitos dos franceses que aportaram no Brasil pareciam querer redescobrir um local já habitado há muito tempo e reinventar a imagem da cidade e da sua cultura. Para tanto, foram fomentadas práticas de arrumação urbana e de desenho de praças e ruas, algo possibilitado pelas reformas urbanas empreendidas por personagens importantes do planejamento urbano imperial, como o engenheiro e marechal de campo Henrique Beaurepaire Rohan, mentor do plano máximo do período imperial, o Relatório de Obras Públicas de 1843.

Em artigo intitulado *Socialismo romântico e a cidade do Rio de Janeiro*, dedicado a agentes socialistas românticos nas práticas de planejamento no período imperial, Fania Fridman (2017) argumenta que, para além dos planos e reverberações, novas percepções e projetos de cidade estavam em disputa no Rio de Janeiro Imperial. Ela demonstra os ideários dos socialistas românticos para as causas sociais e românticas em paralelo e em disputa com causas de cunho exclusivamente técnico do urbanismo. Evidencia-se a seguir que foram esses ideais românticos brasileiros, personificados na figura de Manuel de Araújo Porto-Alegre, que, em busca de progresso e mudanças e com seus ímpetos colonizadores, mudaram a imagem da colônia, mas também se deixaram contaminar pelo desejo de transformar a paisagem, a vida e as questões sociais do Brasil recém-transformado em capital do império.

A trajetória intelectual e artística de Manuel de Araújo Porto-Alegre pode ser compreendida como expressão de um Romantismo tropical, que vincula elementos do projeto nacional a sensibilidades modernas, nostálgicas e utópicas. Ciente da expressividade do socialismo romântico no Rio de Janeiro, Fridman (2017) aponta para inúmeros nomes que publicaram artigos, cartas públicas, *charges* e caricaturas críticas e contestadoras da ordem social da cidade. Entre os socialistas românticos apontados pela autora, um personagem importante por sua articulação política como vereador entre 1848 e 1853, por suas inúmeras habilidades profissionais e por sua dedicação à reformulação da imagem do ambiente e da natureza na colônia foi o próprio Manuel de Araújo Porto-Alegre:

Aluno de Debret na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, seguiu com ele para Paris em 1831, onde permaneceu até 1837 quando entrou em contato com o movimento romântico. Conhecido como “homem-tudo” – pintor, arquiteto, paisagista, cenógrafo, caricaturista, jornalista, poeta, dramaturgo, ensaísta e político –, fez parte da primeira geração romântica

brasileira cujo objetivo também era a de fundar simbolicamente a nacionalidade (Fridman, 2017, p. 28).

Com isso em mente, é importante ressaltar que Manuel de Araújo Porto-Alegre foi importante artífice da história nacional, foi diretor da Academia de Belas Artes e trabalhou pela salvaguarda de obras artísticas nacionais muito antes de a prática de preservação se tornar um serviço de Estado. Além disso, publicou diversos artigos sobre a pintura carioca, dentre eles o *Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio efectivo o sr. Manuel de Araújo Porto-Alegre*, disponibilizado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1841.

A análise de Fridman (2017) é fundamental para compreender que, no Brasil imperial, múltiplas concepções de cidade coexistiram e foram objeto de disputa. Embora a historiografia urbana costume destacar a consolidação de um urbanismo de base técnico-científica como dominante a partir do século XIX, o trabalho da autora amplia essa perspectiva, pois revela a presença de projetos reformadores muito politizados, ligados a ideais sociais e humanistas. Esses projetos, inspirados pelo socialismo romântico, propunham transformações urbanas que extrapolavam o campo técnico, incluindo pautas como a reforma dos hábitos citadinos, a melhoria das condições de vida e, em alguns casos, até mesmo a proposta de abolição da escravidão – como demonstram as iniciativas desses agentes engajados na redefinição da cidade e do seu papel civilizatório no contexto do império.

A importância de Manuel de Araújo Porto-Alegre também se constata pela Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre, que hoje integra o acervo do IPHAN, transferida para o órgão em 1991 (Processo nº 01468.000007/91-08). A coleção abrange o período entre 12 de agosto de 1816 e 26 de abril de 1950, contando com documentos em português, francês, espanhol e inglês que testemunham a ampla atuação intelectual e artística de Araújo Porto-Alegre e de seu círculo. Entre eles, estão anotações do próprio Porto-Alegre sobre os fatos que se desenrolaram desde o dia em que o Imperador lhe falou pela primeira vez sobre a reforma da Academia, a 4 de agosto de 1853, até seu pedido de exoneração da alta função de diretor, em 3 de outubro de 1857.

Com a devida autorização do Rodrigo M. F. de Andrade, então diretor do órgão de preservação, a Revista do Patrimônio transcreve em 1959 essas anotações em formato de homenagem feita por Alfredo Galvão com o título *Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na academia imperial de belas artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. No texto, Galvão (1959) elucida muitas questões sobre a atuação de Porto-Alegre nesses três anos

de muita atividade e grandes esperanças de prestar ao Brasil os serviços que desejava. As anotações revelam um momento de cúspide do pensamento artístico e institucional de Manuel de Araújo Porto-Alegre, no qual se delineiam ideias que mais tarde influenciariam os fundamentos do campo patrimonial brasileiro e, indiretamente, a própria criação do IPHAN. Ao registrar, entre 1853 e 1857, os debates e decisões em torno da reforma da Academia Imperial de Belas Artes, Porto-Alegre expressa uma visão moderna sobre arte, ensino e nação – uma concepção que articula estética, política e formação cultural como instrumentos de civilização.

Cabe ressaltar que Manuel de Araújo Porto-Alegre não manteve relação direta com o IPHAN, uma vez que viveu no século XIX, muito antes da criação da instituição. Entretanto, o fato de que seu acervo pessoal foi incorporado, organizado e preservado pelo Instituto mostra o reconhecimento da sua relevância histórica e intelectual. Ainda, suas publicações na Revista do Patrimônio – como será discutido adiante – reforçam o vínculo simbólico e conceitual entre sua obra e a formação do pensamento patrimonial brasileiro. Assim, tanto o conjunto documental sob a guarda do IPHAN quanto seus textos publicados configuram um importante *corpus* para a compreensão da história da arte, da arquitetura e da cultura no Brasil oitocentista.

Conforme aponta Galvão (1959), na ocasião do artigo comemorativo, Porto-Alegre representaria no império brasileiro o papel que Charles Le Brun<sup>11</sup> desempenhou na França de Luís XIV. Como homem da corte, gozava de influência e utilizava seu espaço para questionar aspectos sociais e políticos do Brasil imperial os símbolos nacionalistas e a questão da terra, com base em acepções nacionalistas e românticas, como se constata no trecho a seguir:

As nossas construções urbanas estão em harmonia com o nosso clima e vida doméstica? Mudarão elas na sua disposição interior depois da extinção da escravatura, e no caso contrário quais serão as introduções úteis que se devem adotar desde já para que se tornem mais belas, cômodas e sanitárias? E o que convém ao legislador decretar para este fim?

19.º – Se o imposto da décima fosse substituído pelo das portas e janelas, o que sucederia à architectura urbana?

20.º – O que tem mais concorrido para o atraso da arquitetura, as leis do nosso país, a educação dos nossos homens de Estado, ou a falta do gosto nos particulares?

[...]

---

<sup>11</sup> Charles Le Brun foi um pintor francês, fisionomista, teórico da arte e diretor de várias escolas de arte de seu tempo. Sendo o pintor da corte de Luís XIV, que o declarou "o maior artista francês de todos os tempos", ele foi uma figura dominante na arte francesa do século XVII e, portanto, influenciador dos artistas que compuseram a Missão Francesa no Brasil.

27.º – Sendo o Brasil um país agrícola, não convirá ao jovem arquiteto um estudo sério sobre a arquitetura rural aplicada ao fabrico e custeio das nossas fazendas, e a maneira de melhor colocá-las e tornar alegres, cômodas e saudáveis todas as suas fábricas e habitações? (Galvão, 1959, p. 59)

A partir da leitura de Galvão (1959), percebe-se que as reflexões de Manuel de Araújo Porto-Alegre representam um momento de transformação intelectual e estética na formação da arte e da arquitetura no Brasil, em que o Romantismo ganha contornos políticos e pedagógicos. Sua crítica à arquitetura colonial e à dependência de modelos europeus traduzia o desejo de fundar uma estética nacional, enraizada na observação da paisagem e na valorização do território como fonte de conhecimento e identidade. Com sua proposta de uma arquitetura adaptada ao clima, à vida doméstica e às transformações sociais do país – sobretudo diante da iminente abolição da escravidão –, Porto-Alegre inscreve a paisagem e o ambiente no cerne do debate civilizatório. Essa postura, que une arte, técnica e moral romântica, parece expressar também o pensamento modernizador e nacionalista que mais tarde inspiraria o texto de Galvão (1959) na Revista, em que se vê uma concepção de patrimônio vinculada à paisagem e à identidade coletiva.

A relação de Porto-Alegre com o Romantismo no Brasil é inegável; contudo, para além de um estilo ou fase artística, o Romantismo pode ser entendido – conforme propõem Michael Löwy e Robert Sayre (2021) – como um “modo de sentir”, marcado por tensões entre as promessas do progresso moderno e o anseio por reconexão com uma ordem natural ou cultural percebida como perdida e que atravessa tempos históricos. Nesse sentido, em *Anticapitalismo romântico e natureza*, Robert Sayre e Michael Löwy (2021) apontam que, para além do que se considera como “período e estilo romântico literário” do final do século XVIII e início do século XIX, o Romantismo é uma cosmovisão, ou seja, uma visão cultural “[...] contra a civilização industrial e capitalista moderna [...] e se estende desde Rousseau – uma figura fundadora particularmente importante – até o presente, ou seja, da segunda metade do século XVIII até o início do século XXI” (Sayre; Löwy, 2021, p. 8). O amplo estudo dos autores interessa aqui no contexto da compreensão do Romantismo como uma forma de pensamento cultural. Trata-se de uma “mentalidade fundamental” que, em diálogo com as contribuições de Fridman (2017) sobre os desdobramentos dessa cosmovisão no Brasil, permite explorar mais a fundo, no seu conjunto de aspirações, ideias e representações que indivíduos, políticos e intelectuais ligados ao movimento romântico produziram no período estudado, os quais fundaram uma mentalidade.

Sob esse viés, a publicação da Revista do Patrimônio dedicada a Porto-Alegre na década de 1960 não apenas resgata sua figura histórica, mas reitera esse sentimento romântico como chave interpretativa da paisagem. A paisagem é então mobilizada como categoria ambivalente, capaz de mediar os antagonismos entre civilização e natureza, progresso e memória, técnica e sensibilidade. Através de Porto-Alegre, a Revista inscreve a paisagem no centro do debate patrimonial como forma de conciliação entre história nacional e experiência estética, retomando o Romantismo como dispositivo cultural que ainda reverbera nos imaginários de preservação.

Por exemplo, Porto-Alegre, em suas anotações publicadas pela Revista através do artigo de Galvão (1959), critica diretamente a reprodução de modelos europeus como forma dominante de ensino e defende o estudo da natureza tropical como ponto de partida legítimo para a formação artística brasileira. Enquanto um expoente de uma reconciliação romântica com as bases de um nacionalismo, ele denuncia que, ao copiar exemplos estrangeiros, os alunos brasileiros poderiam acabar “habitados a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua” (Galvão, 1959, p. 51). A natureza brasileira, com sua flora exuberante e diversidade climática, exigiria, portanto, uma linguagem própria, capaz de capturar seu caráter singular; ou seja, elementos próprios do país deveriam ser absorvidos pelos artífices formados na Academia do Brasil, de modo a adaptar a perspectiva romântica da Missão Francesa à realidade local.

Para Sayre e Löwy (2021), o ideário romântico se formulava por uma percepção da natureza em constante interação com o homem. Ainda que muitas vezes idealizada, essa perspectiva sobre o natural trazia formulações ligadas ao impacto da ação humana sobre o meio. Essa matriz discursiva, que coloca em foco os socialistas românticos do Brasil, pode ser apreendida a partir de Fridman (2017), que ressalta a preocupação dos românticos com a higiene, ou seja, com um ambiente salubre, livre de lixo, esgoto e dejetos. Sobre a situação do ambiente da cidade do Rio, a publicação de um romântico trazida por Fridman (2017) associa a prática de despejo do esgoto com a imagem da corte: “[...] despejo noturno [...] na verdade um tal uso desacredita a nobreza desta corte que aliás se acha em tantos apuros, quer dizer, civilizada e desenvolvida até certo ponto?” (A Marmota na Corte, 2/10/1849, p. 1 *apud* Fridman, 2017, p. 28).

Sob estas constatações, pode-se compreender que as anotações e discursos de Porto-Alegre marcam a passagem entre o Romantismo e a emergência de um pensamento institucional romântico sobre cultura e território, cuja reverberação se reconhece nas páginas

da Revista do Patrimônio. Ao recuperar essas reflexões de Porto-Alegre, Galvão (1959) não apenas reconstitui um episódio histórico, mas faz ecoar em seu próprio tempo o ideal de arte e nação formulado pelo pintor, evidenciando como as concepções de paisagem, natureza e civilização de Araújo continuam a estruturar o pensamento patrimonial e estético que orienta o debate na Revista do Patrimônio.

O Romantismo enquanto crítica cultural se inspirou em valores culturais, religiosos e pré-capitalistas e na nostalgia de um “Paraíso perdido”, normalmente ligado a um ideal de passado nostálgico consagrado em plena harmonia entre homem e natureza e seus produtos (Sayre; Löwy, 2021). No Brasil, com a formação de cooperativas de trabalhadores, a expressiva expansão das cidades e a degradação da natureza, os ideários românticos tomaram, como relata Fridman (2017), certa feição socialista, pois contestavam a escravidão e reivindicavam a demarcação de terras indígenas, o controle das doenças por remédios homeopáticos e uma relação melhor com o ambiente. Fridman (2017, p. 32) também relata as medidas de Manuel de Araújo submetidas à Câmara durante sua gestão como vereador: a criação de uma caderneta para a “classe de criados” e de uma escola para “ensino e aperfeiçoamento dos artesãos e artífices que se ocupam de alvenaria, carpintaria e cantaria”, com noções de “arte de plantear um terreno ou um edifício” e atenção “à salubridade da cidade”.

Quando coloca em evidência a atuação de Araújo Porto-Alegre como artista, intelectual e reformador, Galvão (1959) antecipa a leitura posterior de Fridman (2017), que o reconhece como figura central no diálogo entre o ideário romântico e o projeto político e urbano do Império. As anotações resgatadas por Galvão (1959) revelam um pensamento em que arte, técnica e política se entrelaçam, apontando para uma concepção de cidade e de paisagem que ultrapassa o campo estético e se inscreve como ação civilizatória. Nesse sentido, as reformas defendidas por Porto-Alegre fazem mais que refletir o espírito romântico de regeneração moral e social; elas também abrem caminho para a sensibilidade moderna e patrimonial que a Revista do Patrimônio viria a debater no século XX.

Isso permite inferir não somente que os projetos de Porto-Alegre como vereador da cidade do Rio de Janeiro buscavam a transformação física e cultural da capital, mas também suas práticas cotidianas de construção de discursos e imagens serviam ao seu projeto de reformulação da imagem nacional. Sendo ele um importante agente da cosmovisão socialista romântica, interessa aqui observar que, além das cartas e planos desenvolvidos durante sua gestão como vereador, o socialista romântico “homem-tudo” (Fridman, 2017) também pintou,

na mesma época, quadros que compõem a obra neoclássica artística ligada a temas da paisagem romântica e do cotidiano. Fridman (2017) detalha cuidadosamente as asserções dos planos de Manuel de Araújo. Os ideais de “melhoramento”, “urgência de transformação”, “plano”, “aperfeiçoamento” e “harmonia”, entre outras tópicas racionalizantes, são expressivos da prática do então vereador ligado ao Romantismo.

Essa relação de continuidade entre o pensamento e a prática de Manuel de Araújo Porto-Alegre e o movimento romântico é decisiva para compreender como o Romantismo se infiltra e se materializa nas formas artísticas e culturais do Brasil oitocentista e adiante. Ao articular o ideário de reforma urbana, a pedagogia das belas artes e a representação da natureza, Porto-Alegre atua como um mediador singular entre o Romantismo europeu e sua tradução tropical e política, fundando um projeto de civilização em que a arte da pintura e a paisagem tornam-se expressões de identidade nacional. Sua obra pintada revela uma visão em que estética e civismo se entrelaçam, e na qual o “homem-tudo” (Fridman, 2017) busca ordenar o território, educar o olhar e regenerar o espírito público por meio da imagem capturada. Argumenta-se aqui que é nessa confluência entre pintura, urbanismo e ideal patriótico que se delineia a passagem do Romantismo ao pensamento patrimonial moderno, cuja consolidação pela Revista do Patrimônio retoma e perpetua o gesto fundacional de representar o Brasil como paisagem e como valor em suas publicações.

Estudos da história da arte, como os de Lilia Schwarcz (2008) e François Walter (2004), tornam evidente o quanto a pintura e a representação do território desempenharam papel decisivo na formulação das imagens nacionais e na construção simbólica da paisagem brasileira e europeia, respectivamente. A partir desses trabalhos, investiga-se o vínculo entre esse projeto romântico, formulado pelas pinturas de artistas como Manuel de Araújo Porto-Alegre, e as instituições modernas de preservação, nas quais suas ideias encontram eco e continuidade. Essa perspectiva permite compreender que o Romantismo não se limita a um movimento estético do século XIX, mas se prolonga nas práticas e discursos patrimoniais que consolidaram, no século XX, uma forma de ver e valorizar o Brasil por meio de sua paisagem.

Por isso, cabe aqui ressaltar a própria produção pictórica de Manuel de Araújo Porto-Alegre, pois ela sintetiza visualmente as tensões entre estética e política que permeiam seu pensamento. Suas telas, ao mesmo tempo didáticas e alegóricas, traduzem o ideal civilizador do Romantismo e a intenção pedagógica de formar um olhar nacional sobre o território. Nelas, a paisagem não é mero cenário, mas sim expressão simbólica da história, da natureza e da identidade coletiva, o que revela uma antecipação do uso da imagem como

instrumento de consagração patrimonial nas décadas seguintes. Para entender isso melhor, é preciso explorar a relação de Porto-Alegre com a Missão Francesa e as suas contribuições sobre a pintura de paisagem na Academia.

Enquanto os franceses trouxeram a corrente e o ímpeto glorioso da arte nacional, fato histórico detalhadamente explorado por Schwarz (2008), foram os artistas e artífices nacionais, influenciados pelo Neoclassicismo, que deram o tom, o tema e o material para a construção das obras de arte. Viu-se anteriormente que o Neoclassicismo se introduzia no país através da corrente francesa, mas, na falta de conhecimento do território, de técnicos e de profissionais, era reelaborado por artistas nacionais e pelos auxiliares escravizados. Em especial na pintura de paisagem, gênero artístico menos valorizado, a decisão sobre o que representar e pelo que começar a construir a narrativa nacional seria tomada pelos profissionais neoclássicos brasileiros influenciados pela Missão Francesa e formados na Academia. Era a novidade dos trópicos: uma mata poderia valer como um belo monumento (Schwarcz, 2008).

Desde sua atuação como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Porto-Alegre valorizou uma abordagem pedagógica fundamentada na observação direta do mundo físico. Galvão (1959, p. 50) transcreve suas reflexões dirigidas ao professor da aula de paisagem, flores e animais: “É óbvio o fim do Governo Imperial na manutenção de uma aula de paisagem, flores e animais: criar retratistas desta nossa fecunda, bela e variada natureza para a tornar conhecida em todo o orbe por meio de fiéis transuntos”. Neste trecho, percebe-se que a paisagem não é apenas um gênero artístico, mas uma ferramenta de construção do imaginário nacional.

A paisagem, para Porto-Alegre, também é uma ciência. O artista-paisagista deve ser capaz de reconhecer características regionais das plantas e terrenos. Ele escreve:

Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia, e mesmo de meteorologia, nunca poderá perceber a diferença que existe entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas [...] nem as plantas que convêm situar nestes lugares (Galvão, 1959, p. 53).

Assim, o domínio técnico-científico é condição para a fidelidade representativa do território nacional. É pela pintura que a natureza se transforma em paisagem e se revelam construções sociais acerca do “selvagem”, do “campo romântico” e da flora desconhecida. Fridman (2010) sustenta que a relação entre civilização e território na colônia e no império se deu através da urbanização, o que a autora chama de “substituição de sua natureza (da

vegetação até a presença indígena) por uma outra, que foi um ‘artifício’ feito à imagem e semelhança dos interesses do dominador [...]” (Fridman, 2010, p. 15). Ou seja, trata-se da produção e do planejamento de uma natureza que pudesse se tornar um díptico articulado, via a superação do que existia ali, por um lado, e, por outro, via a instauração de uma nova consciência de “ambiente natural”. A ideia é que essa segunda natureza, produto e imagem do colonizador, fosse sobretudo uma técnica civilizatória, que forjasse uma outra concepção de “natural”, de modo a apagar os vínculos com a natureza primária, anterior à colonização.

Essa segunda natureza, produto e imagem do colonizador, configura-se como técnica civilizatória e instrumento ideológico de apagamento dos vínculos com a natureza primária, anterior à colonização. A reflexão proposta permite compreender, na historiografia ligada à história cultural, como surgem análises sobre as consequências ambientais do agir humano e sobre a forma como o ambiente natural condiciona e, ao mesmo tempo, é transformado pelas ações sociais e técnicas. Nesse sentido, a “segunda natureza” – transformada em paisagem – passa a influenciar a configuração dos assentamentos humanos, a consolidação dos espaços urbanos e as representações simbólicas do território. A leitura desse processo, estendida ao contexto artístico brasileiro, reforça que pintores como Manuel de Araújo Porto-Alegre reinterpretaram os princípios neoclássicos e românticos em um contexto de formação de uma sensibilidade nacional e de emergência de uma filosofia que vincula *physis* e *tékhné*, natureza e técnica, no gesto mesmo de representar e construir o país. Para visualizar ainda mais essas questões, é preciso averiguar o percurso de múltipla atuação profissional de Manuel de Araújo Porto-Alegre, além de resgatar elementos da sua memória, constantemente refundada na Revista do Patrimônio através de dossiês, artigos e imagens publicadas.

Ribeiro (2020) comenta que, até 1960, o que coincide com a publicação sobre Manuel de Araújo Porto-Alegre na Revista do Patrimônio, a paisagem nas políticas de preservação era vista como valor de apreciação estética de uma vista. As ações eram quase sempre pautadas nas tradições oriundas do paisagismo, com uma concepção de paisagem como panorama ou como ambiência de bens arquitetônicos de interesse patrimonial. É importante ressaltar que esse valor de vista era alinhado com o aspecto romântico da paisagem reforçado na revista, do qual Porto-Alegre era estruturante. Isso evidencia um alinhamento temático, especialmente considerando que a maior parte dos agentes que assumiram o trabalho de identificação e proteção do patrimônio no Brasil nos primeiros anos eram arquitetos oriundos das Escolas de Belas Artes, instituição influenciada e influenciadora de Porto-Alegre. Como coloca Ribeiro (2020, p. 23), é perceptível que “[...] a concepção de paisagem como vista e seu caráter de

apreciação estética estivesse bastante presente”, influenciada por tais princípios românticos debatidos desde a inauguração da revista em 1937.

Dois dos quadros de Manuel de Araújo Porto-Alegre foram reproduzidos e analisados na Revista do Patrimônio em publicações dedicadas à sua vida e à sua produção artística: *Selva brasileira* (1850) e *Floresta brasileira* (1853). Essas obras, que hoje pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes, são estudadas aqui à luz da literatura iconoclasta, voltada à análise discursiva que considera as representações de época como empreendimentos ajustados às práticas e ideais de seus artífices. Essa visão leva em consideração, portanto, instrumentos, objetos e textos como documentos históricos. Conforme sugere Anne Cauquelin (2007), a iconologia é encarada, nessa perspectiva, como uma representação cultural voltada à narrativa de projetos e imaginários empreendidos por Porto-Alegre durante seu período como vereador. As datas atribuídas às obras coincidem com o período em que o pintor foi também vereador do Rio de Janeiro, momento importante para este trabalho.

Esses quadros de Manuel de Araújo Porto-Alegre mostram o quanto ele se colocou a serviço da criação de narrativas interessadas a seus projetos políticos para a nação, posto que foram encomendas da própria Academia. Nas telas de Manuel de Araújo Porto-Alegre, era a elevação da natureza à sublimação que acolhia a corte, fundava o nacional e seu avesso; criava uma imagem da natureza mediadora das relações sociais, plausível à recente experiência de construção do urbano no Brasil. A natureza, a paisagem e o cotidiano provinciano continuaram a ser representados, mas seus significados, agora inseridos nos âmbitos de governo, seriam tacitamente reformulados.

Ao propor que a paisagem tropical fosse tema de ensino e de formação artística, Porto-Alegre inseriu a natureza como protagonista no imaginário da nação, antecipando debates que apenas décadas mais tarde ganhariam lugar nas políticas públicas sobre patrimônio e paisagem cultural. Em consonância com sua proposta, a fundação da cadeira de “Paisagem, flores e animais” na AIBA aparece como medida pedagógica e ideológica estratégica, pois “a falta absoluta que temos de exemplares americanos em suas formas deve ser suprida pela formação de novos olhares atentos ao natural” (Galvão, 1959, p. 51). Essa proposta, embora ainda presa ao viés naturalista, apontava para a construção de uma iconografia nacional da paisagem.

Em *Selva brasileira* (1850; Figura 4), há uma figuração exemplar da contemplação voltada para a paisagem externa, natural. O que chama a atenção nessa “selva” de Araújo Porto-Alegre é o exercício de sintetizar a luz e a sombra, o contraste entre os elementos do

mundo natural tropical, de modo a enquadrá-lo nessa síntese denominada “selva”. A *physis* é forjada dentro um novo entendimento do exercício e do artifício da pintura, qual seja, a própria *téchne* de Manuel Porto-Alegre, que transfigura formas naturais em representações humanas, de certo modo espectrais. O elemento natural é, assim, alegorizado, o que faz a “selva” perder o seu caráter primeiro de natureza e se converter em imagem-síntese da compreensão humana sobre a selva brasileira.

Figura 4 – *Selva brasileira* (Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1850)



Fonte: Acervo Museu Júlio de Castilhos.

O nascimento conjunto da leitura do meio natural, da pintura e da expressão pictórica da paisagem se transformou no que Anne Cauquelin (2007) chamou de “fato-pintura natural”. Para Cauquelin (2007), a imagem-síntese da compreensão humana sobre o natural, posta em uma pintura, cria um consenso de que a imagem atribuída àquilo que é representado tem um estatuto de verdade, a ponto de a imagem da pintura (técnica) se tornar o próprio registro da natureza.

Nesse sentido, segundo a autora, nenhum elemento retratado nos quadros românticos restava como pormenor; tudo ganhava valor simbólico e poderia ser lido como tal. Uma presença humana, geralmente um colonizador em reduzida escala, sinalizava a grandeza da natureza e, ao mesmo tempo, a necessidade de sua conquista, assim como a atmosfera brumosa elevava o medo do selvagem a um estado sublime e sóbrio. A sobriedade das formas era, porém, a característica dominante do retrato romântico, e nele se representava a natureza com base em sua elevação moral. Destacava-se sempre o caráter do monumental, como forma de elevação das virtudes morais da civilização imperial.

Já na obra *Floresta brasileira* (1853; Figura 5), Porto-Alegre parece elevar a natureza a uma “lenda antiga”. Com a atmosfera misteriosa, o pintor dá à natureza uma aura poética, quase etérea. Toda a paisagem é misteriosa, envolvida pela bruma, e parece uma alusão à nacionalidade que se criava nos trópicos. A natureza é que surgia como símbolo possível de identidade, uma vez que o trabalho era associado à escravidão. O período colonial e a dependência econômica da Grã-Bretanha também não poderiam ser elevados à narrativa histórica. Deve-se acrescentar que esse trabalho de Manuel de Araújo Porto-Alegre foi amplamente divulgado no início do século XX com as empreitadas de criação de uma identidade moderna brasileira. Além do próprio quadro se tornar patrimônio nacional, estampou uma série de livros de história, arte e cultura brasileiras. O “fato-pintura natural”, conforme os termos de Anne Cauquelin (2007), confirma-se aqui: tamanha foi a reprodução da imagem que ela foi tirada do seu circuito de origem como figuração e representação para tomar um estatuto de verdade, análogo ao mundo físico e natural do país.

Figura 5 – *Floresta brasileira* (Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1853)



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Com a ideia de “elevant” o caráter moral da tela, Manuel de Araújo Porto-Alegre opta por apresentar a floresta com dimensões aumentadas. No centro, há minúsculas duas figuras humanas, colonizadores em atuação na dominação do selvagem. A diversidade da mata quase finda os recursos técnicos das pinceladas do artista, de modo a obrigá-lo a resolver o volume da natureza com grandes volumes redondos. Essa exuberância e a força dos volumes de mata representam uma visão romantizada da paisagem de floresta brasileira, construída em ateliê e especialmente em idealizações de uma força natural pujante, lembrada por Porto-Alegre no projeto de urbanização constante e de cristalização da vida burguesa nas cidades.

Em contraposição à vida burguesa e urbana, forjada pela civilização, surgia na obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre a natureza intocada pelos homens. Aí estava a construção paradoxal da invenção da natureza nacional e romântica que fundamenta a história do gênero no Brasil: ao mesmo tempo em que a imagem da natureza selvagem, intocada e monumental era construída, também deveria ser superada e consumida pelo modo burguês de vida em emergência à época. O modelo discursivo nas imagens produzidas por artífices da cultura imperial refletia, como típico paradoxo romântico, sempre os opostos: a existência do real idealizado na representação e a projeção de um futuro utópico.

Apesar de ocupar funções estratégicas no aparato estatal imperial, Manuel de Araújo Porto-Alegre demonstrava um apreço singular pelas paisagens naturais e pelos espaços públicos arborizados, que via como símbolos remanescentes de uma vida em harmonia com a natureza. Sua atuação na segunda metade do século XIX, marcada por um ideário romântico e pedagógico na AIBA, foi marcada pela defesa da importância da arborização urbana, da

criação de jardins públicos e da implementação de áreas de convivência e passeio como instrumentos civilizatórios. Para Porto-Alegre, tais espaços não apenas embelezavam a cidade, mas promoviam uma elevação moral e estética do povo, constituindo-se como dispositivos de educação do olhar e de regeneração social, em consonância com os ideais neoclássicos e românticos que orientavam o urbanismo oitocentista.

Os aspectos utópicos do pensamento de Manuel de Araújo Porto-Alegre se expressam com nitidez em sua concepção de paisagem como veículo de construção simbólica da nação. Para ele, essa era uma linguagem capaz de formar a memória e a identidade do país, por meio da representação fiel dos “sítios monumentais”. Essa fidelidade não se limitava à verossimilhança técnica, mas implicava o compromisso ético de evitar os abusos como “fazer pássaros maiores do que os homens, e homens maiores do que as montanhas” (Galvão, 1959, p. 64), o que demonstra sua preocupação com a sobriedade e a dignidade da representação dos mitos nacionais. A utopia de Porto-Alegre se revela em uma visão de arte nacional capaz de ser, ao mesmo tempo, educativa, patriótica e sensível ao espírito do lugar – uma arte que mediaría a experiência do real e a idealização de um futuro nacional desejado.

Com isso em mente, não se trata de identificar uma origem ou essência do Romantismo no discurso da paisagem em Manuel de Araújo Porto-Alegre, como se esse modelo fosse natural ou atemporal, mas de compreender como esse ideário se constitui historicamente em meio a disputas simbólicas e institucionais. Inspirada na leitura de Daher (2023), a proposta aqui é de realizar uma crítica das camadas históricas e das impregnações culturais que conformaram essas representações, para demonstrar como o Romantismo, em vez de um ponto de partida, opera como um campo de sentidos em transformação – um operador simbólico cuja potência precisa ser historicizada. Conforme aponta a autora,

a intenção não é substituir uma teleologia por outra, mas desfazer naturalizações. Dizer que “não houve Barroco”, por exemplo, não é negar sua existência, mas apontar que ele não era nomeado assim na época – trata-se de uma categoria romântica posterior que monumentaliza a diferença histórica. O mesmo vale para “natureza”: não é uma evidência, mas um operador simbólico cuja potência precisa ser historicizada (Daher, 2023, p. 151).

Colocar esse ideal romântico-utópico de Porto-Alegre em diálogo com uma leitura crítica e desconstrutiva da história dos conceitos abre caminhos para compreender como paisagem e natureza se tornaram elementos centrais na formação de um regime estético-patrimonial-romântico na Revista do Patrimônio. Esse ideal se articula diretamente com os fundamentos do socialismo romântico que atravessavam a atuação dele como artista,

educador e agente político. A valorização da natureza tropical brasileira como patrimônio estético e simbólico era parte do seu projeto de emancipação cultural, e sua crítica à Missão Francesa evidenciava o compromisso com uma arte que emergisse do próprio território. Isso fica muito claro quando ele exalta o quadro de Félix Taunay, que representa “a redução das matas a carvão”, e o aponta como exemplar, devido à fidelidade ao “caráter da nossa natureza” (Galvão, 1959, p. 52). Nessa preferência por uma representação que dialogasse com a realidade ecológica e econômica brasileira, Porto-Alegre reivindicava uma arte que fosse expressão do povo, da terra, de um proto-ambientalismo que se fundava na época e de um projeto coletivo de modernização e soberania, valores centrais do Romantismo social em sua vertente utópica.

As telas de Porto-Alegre trazem essa dicotomia, de recorrer ao passado idealizado e utópico para a construção, no presente, de símbolos que se pretendem eternos. Essa utopia é entendida aqui como um paradoxo fundador do modo cultural romântico com que se encara a natureza brasileira e que mostra as bases do modo de pensar e representar a natureza nas instituições de cultura e identidade nacionais ligadas direta e indiretamente a esse período, como o IHGB e o IPHAN. Embora Manuel de Araújo Porto-Alegre tenha pedido exoneração em 3 de outubro de 1857, sua arte, seu trabalho e sua vida atravessaram o tempo e influenciaram o imaginário paisagístico nas produções das instituições de preservação no Brasil.

A influência de Manuel de Araújo Porto-Alegre no imaginário nacional se verifica pelas citações diretas feitas a ele na Revista do Patrimônio, além da presença das suas próprias obras como ilustrações na revista e em dossiês sobre o patrimônio nacional. É possível perceber, a partir da sua obra e do seu pensamento, que sua visão da paisagem repercutiu simbolicamente nas práticas institucionais do patrimônio no Brasil, em especial na concepção de paisagem como categoria cultural que viria a predominar na revista. Porto-Alegre compreendia a paisagem como mediação entre experiência e símbolo, insistindo na representação fiel dos “sítios monumentais”, mas advertindo contra distorções imagéticas, como discutido. Essa preocupação com a verossimilhança e a dignidade da paisagem, enquanto testemunho visual da nação, ressurgiria depois em discussões sobre a paisagem como documento histórico e vetor de identidade, central nos discursos do IPHAN a partir da década de 1930, o que será explorado no Capítulo 2.

Essa manifestação utópica e romântica, segundo Sayre e Löwy (2021), muitas vezes se inspira em formas regressivas, ligadas a um retorno imaginário ao passado. Ao mesmo tempo,

apresenta contornos revolucionários que apontam para uma utopia futura através de um desvio do passado. Esse desvio, como sugerem os autores, são formas paradoxais do Romantismo, que, para se opor criticamente ao presente, criam sua antítese em um passado forjado. Esse passado justifica a ação de contestação romântica no presente e dá sustentação à prática de um futuro também idealizado, ainda que ambos, futuro e passado, sejam representações carregadas de valores do presente.

A paisagem, nesse contexto, transcende a mera representação pictórica e passa a ser integrada aos projetos de reforma urbana e de embelezamento da cidade, ações com as quais Manuel de Araújo Porto-Alegre, Félix Taunay e outros membros da AIBA estiveram diretamente envolvidos. Essa sensibilidade aponta para um entendimento da paisagem como operador simbólico do urbanismo imperial, no qual o embelezamento da cidade estava indissociavelmente ligado à domesticação da natureza e à conformação de uma nova ordem visual para a vida urbana. Ao incorporar a vegetação como elemento disciplinador do olhar e da conduta, inscreve-se a paisagem no centro do planejamento urbano como ferramenta de pedagogia coletiva, instrumento de mediação entre o projeto técnico de cidade e os afetos nacionais em formação.

A construção do urbano imperial, bem como de suas imagens culturais e representações, teve sua feição romântica articulada à imagem cultural do império: mais afrancesada em fachada, mas selvagem em sua estrutura e técnica de construção. Os espaços mais limpos se multiplicaram, assim como os menos favorecidos se marginalizavam. A floresta ficou selvagem, e simultaneamente surgiam jardins idílicos e aprazíveis aos gostos imperiais e burgueses.

Na esteira das lembranças de Humboldt pela Missão Francesa e seus discípulos brasileiros, como Manuel de Araújo Porto-Alegre, viu-se que a representação da natureza no projeto cultural neoclássico de Estado ganhou assim sua nova imagem: a de uma natureza nacional mitológica e fundadora, com a qual as operações pictóricas e urbanas deveriam trabalhar. Consolidou-se no período imperial, momento histórico muito influenciado pelo Neoclassicismo, uma certa naturalização da técnica, ou seja, o artifício pintura passou a ser a própria produção da natureza. Algo exemplar dessa relação, que se evidenciou neste texto, ocorreu com o exercício da pintura de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ainda que contraditoriamente, seu trabalho, incentivado pelo Estado imperial, valeu-se também da pintura como meio de expressão de suas visões culturais e como prática de planejamento

urbano. Além disso, suas imagens, enquanto representações oficiais, inspiraram e estiveram análogas à criação de jardins urbanos.

O Romantismo da pintura de Manuel de Araújo Porto-Alegre, portanto, uma vez associado aos circuitos neoclássicos do período imperial, não foi apenas de um estilo, mas um movimento que mudou tacitamente a relação entre objeto cultural e sua fruição com o espectador. A natureza, como retratada na pintura de Porto-Alegre, não é um simples bem, mas antes um objeto cultural, um ícone poderoso. Nela se revelam as lentes e agendas culturais sobre o território brasileiro e suas reverberações nos projetos urbanos.

## **2 REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA REVISTA DO PATRIMÔNIO: ENTRE MONUMENTO, MEIO DE VIDA E ESPAÇO URBANO**

Os textos e debates do capítulo anterior colocaram em evidência os diálogos entre as representações da paisagem e o cenário cultural e histórico do Romantismo europeu reinterpretado no território brasileiro. Viu-se que o Romantismo alimentou um lirismo latente no imaginário de pintores, urbanistas e políticos, influenciando as formas de ver, representar e intervir no espaço. Também se debateu a figura de Manuel de Araújo Porto-Alegre; herdeiro da tradição da Missão Francesa e da pedagogia neoclássica da Academia Imperial de Belas Artes, ele reconfigurou esses modelos europeus dentro de uma visão romântica da paisagem, marcada pela subjetividade e pela busca de uma identidade nacional. Nesse contexto, as representações da paisagem ultrapassaram o campo da pintura oficial e passaram a fundamentar intervenções concretas nas cidades, especialmente entre o final do século XIX e o início do XX. Foi nesse momento que se intensificou o uso político da paisagem como estratégia de reforma urbana e consolidação de uma identidade nacional.

Este segundo capítulo aborda precisamente essa inflexão temática da paisagem no discurso veiculado na Revista do Patrimônio. Em outras palavras, averigua-se, a partir desses textos, como as ideias e representações de paisagem produzidas no final do século XIX e início do século XX foram mobilizadas como instrumentos de embelezamento urbano e, posteriormente, como discurso institucional articulado à criação do SPHAN e da revista, em 1937. A paisagem torna-se, dessa maneira, um recurso importante de construções simbólicas sobre o urbano.

Este momento coincide com um contexto em que a cidade deixava de ser mero cenário do progresso técnico para se firmar como espaço de formação moral e estética do sujeito moderno, que ansiava por novas formas de representação e de vivência da paisagem. A expansão capitalista, impulsionada pelo progresso técnico-científico, pela alfabetização e pelas novas tecnologias construtivas e de comunicação, impulsionou o individualismo moderno e a valorização da experiência subjetiva do “eu”. Esse novo sujeito urbano, descolado do mundo rural, passou a projetar na natureza idealizada um espaço de refúgio e regeneração – capaz de curar, entreter, educar e ordenar a vida nas cidades. Como apontam Sayre e Löwy (2021), a utopia romântica revelava uma tensão entre o desejo de mudança e a nostalgia do passado, o que deu origem a novas formas de rebeldia, melancolia e imaginação que também moldariam o urbanismo e o paisagismo no Brasil.

Nessa nova sensibilidade romântica, a atração à primeira vista e o encontro romântico da harmonia da alma humana com o culto à natureza sublime preencheram o vazio da modernidade em ascensão. A natureza deixou de ser apenas cenário e passou a ser entendida como lugar de autenticidade, prazer e contemplação, remodelada pela imaginação apaixonada do sujeito poético.

Para explorar essas perspectivas, o capítulo se organiza em três seções. A seção 2.1 discute a transição da paisagem artística para a paisagem urbanizada, com foco nos impactos da modernização e dos projetos de embelezamento em artigos que trataram desses temas; a seção 2.2 analisa os discursos patrimoniais presentes na Revista e a sua relação com a institucionalização da paisagem enquanto símbolo nacional, em especial a atuação do Museu Nacional, que propunha uma leitura distinta do tema da modernidade para a paisagem no SPHAN; a seção 2.3 aborda a reconfiguração e a expansão dessa ideia de paisagem moderna nas décadas posteriores, com a entrada de novos paradigmas urbanos, ambientais e internacionais no campo da preservação. O Quadro 4, a seguir, lista os artigos analisados ao longo do capítulo:

Quadro 4 – Artigos com debates sobre a paisagem como monumento moderno levantados na Revista do Patrimônio

|                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 16. Raimundo Lopes. <i>A natureza e os monumentos culturais</i> . Revista nº 1, 1937.                                                            |
| 17. Carla Dias e Antonio Souza Lima. <i>O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional</i> . Revista nº 34, 2012.              |
| 18. Heloisa Alberto Torres. <i>Contribuição para o estudo da proteção ao material etnográfico e arqueológico no Brasil</i> . Revista nº 1, 1937. |
| 19. Raimundo Lopes. <i>Pesquisa etnológica sobre a pesca Brasileira no Maranhão</i> . Revista nº 2, 1938.                                        |
| 20. Gilberto Ferrez. <i>As primeiras telas paisagísticas da cidade</i> . Revista nº 17, 1969.                                                    |
| 21. Noronha Santos. <i>O parque da Praça da República – antigo da Aclamação</i> . Revista nº 8, 1944.                                            |
| 22. Gilberto Ferrez. A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). Revista nº 10, 1946.                |
| 23. Rodrigo Melo Franco de Andrade. <i>Sumário</i> . Revista nº 17, 1969.                                                                        |
| 24. Wim Wenders. <i>A paisagem urbana</i> . Revista nº 23, 1994.                                                                                 |
| 25. Lygia Segala. <i>Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco</i> . Revista nº 27, 1998.                                                     |
| 26. Walter Benjamin. <i>Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais</i> . Revista nº 31, 2005.                        |
| 27. Antonio Carlos Diegues. <i>O mito do paraíso desabitado</i> . Revista nº 24, 1996.                                                           |

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

Debate-se ao longo das seções a representação do “Brasil” através do culto aos seus atributos naturais e culturais destacados na Revista, o que se relaciona com o surgimento de novas formas de nacionalismo e modernismo. Nas publicações da Revista do Patrimônio, nota-se um denso diálogo entre diferentes campos disciplinares – Geografia, Arquitetura, História, Ciências Naturais, Belas Artes e Antropologia –, os quais constroem, em conjunto,

uma imagem plural da paisagem brasileira. Essas representações se interconectam tanto com heranças do século XIX (como a atuação da Academia Imperial de Belas Artes, a Missão Artística Francesa e os projetos paisagísticos de Glaziou) quanto com novas demandas da sociedade civil organizada (Sociedade Amigos das Árvores, Sociedade Alberto Torres) e de instituições como o Museu Nacional e, depois, instituições internacionais.

O fio temático do capítulo permite à tese evidenciar que, ao longo do século XX, há uma mudança profunda no regime de representação da paisagem. Se nas primeiras décadas ela funcionava como símbolo técnico e nacionalista – sustentando projetos modernizantes e discursos oficiais –, a partir das décadas de 1960 e 1970, passa a ser compreendida como elemento urbano, social e ecológico, em diálogo com a Carta de Veneza (1964), a Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972) e a Carta de Florença (1981). Nesse novo contexto, a paisagem é reinscrita como campo de disputa simbólica e política, refletindo as transformações globais e urbanas que marcam a segunda metade do século. Essa transformação global, por sua vez, encerra o debate do capítulo 2 e introduz o tema da paisagem como representação mundial, explorado no capítulo 3.

## **2.1 A consolidação da representação da paisagem romântica nos trópicos e seus primeiros aspectos urbanos e monumentais na Revista do Patrimônio**

Esta seção explora o papel das representações de paisagem no processo de formação da sensibilidade moderna no Brasil pós-oitocentista e mostra como o imaginário romântico europeu foi reinterpretado em relação às especificidades tropicais do território nacional. Nesse processo, a paisagem foi gradualmente investida de sentidos simbólicos, afetivos e políticos que dialogavam com a construção de uma identidade nacional em processo. A figura de Auguste Glaziou, central na consolidação de uma estética paisagística urbana no século XIX, é tomada aqui como ponto de virada para compreender a emergência de um regime visual moderno que, ao mesmo tempo que se inspirava nos modelos europeus, forjava um repertório iconográfico próprio para o Brasil imperial. A patrimonialização posterior dessa paisagem, como mostram as publicações da Revista do SPHAN e a produção historiográfica de autores como Noronha Santos e Gilberto Ferrez, deixa patente que o passado romântico foi mobilizado no século XX como matriz de legitimação simbólica de uma modernidade paisagística brasileira. Ao longo do percurso, destacam-se também as tensões entre natureza e

civilização, arte e técnica, memória e invenção, que revelam a paisagem como dispositivo de mediação entre subjetividade, território e projeto de nação.

Com o objetivo de compreender com maior precisão o papel central que a paisagem desempenha no Romantismo brasileiro, torna-se necessário retomar a relação entre natureza e paisagem para elucidar o paralelismo entre história e nacionalismo. Essa via de mão dupla permite compreender a paisagem não como mero reflexo das relações humanas, mas como um espaço simbólico no qual a consciência do sujeito busca abrigo, identificação e formas de representação passíveis de comunicação. Mais que um simples pano de fundo, elementos como rios, árvores, florestas, montanhas, rochedos, tempestades e luzes naturais intensificam a sensibilidade do indivíduo, nele imprimindo e, simultaneamente, inspirando sentimentos profundamente conectados às esferas pessoal, social e nacional.

Na transição do século XIX para o XX, a paisagem passou a ocupar lugar de destaque nos textos literários, conforme lembra Daher (2023). Mais especificamente, a partir da segunda metade do século XIX, ela deixou de ser um cenário ilustrativo para tornar-se componente ativo na estrutura narrativa, ou seja, a relação entre paisagem e espírito romântico foi intensificada na sociedade. Seguindo a pista de Daher (2023), em entrevista concedida ao autor desta tese (Apêndice 1), é possível perceber que, na literatura e pintura brasileiras – tributárias dos cânones franceses em pleno auge do Romantismo –, obras como *Scènes de la nature* (1824), de Ferdinand Denis, impactaram toda uma sensibilidade romântica. Essa sensibilidade, mais tarde, seria absorvida por autores como Gonçalves de Magalhães e, em diversas passagens, expressa-se de forma nítida nas paisagens e naturezas que assumem papel central na experiência afetiva de seus personagens.

Se, na literatura, as paisagens falavam pelos personagens, na experiência do sujeito em contato com parques, jardins, gravuras e paisagens rurais, essa relação passou a ser mediada por novas sensibilidades, que oscilavam entre projetos utópicos, distinções sociais e movimentos de resistência. Em outras palavras, é nos espaços que compõem a experiência urbana e rural que o sujeito moderno constrói suas representações. Nestor Goulart Reis (1995), que estudou o urbanismo no Brasil nos séculos XIX e XX, ressalta os artifícios do sujeito moderno urbano e rural no que diz respeito à criação de espaços com representações de suas relações com a paisagem e natureza:

O mobiliário e os artifícios de decoração dos interiores, com abundância de peças importadas, criavam nas fazendas, como nas casas urbanas, uma ilusão de modernidade e europeísmo, que se completava muitas vezes com falsas janelas pintadas nas paredes, enquadrando perspectivas de paisagens

européias ou de ambientes simbólicos do Rio de Janeiro. As classes dominantes se pensavam portanto, com razão, como representantes europeias no meio tropical, que era negado sob todas as formas, até pelos artificiosos jardins murados de suas casas, onde nasciam, sob cuidados permanentes, a plantas de outro clima, em terras teimosamente “invadidas” pelas espécies locais, e “inferiores”, jamais admitidas nessas reservas de “civilização” (p. 8-9).

Ainda no século XIX, o surgimento da figura de Auguste François Marie Glaziou no cenário brasileiro representa um marco fundamental na consolidação de uma sensibilidade paisagística urbana fortemente influenciada pelo imaginário romântico europeu adaptado às condicionantes tropicais brasileiras. Sua presença, como se discute adiante, será reforçada na Revista do Patrimônio através de artigos do historiador Francisco Agenor Noronha Santos, que contribui para a consagração do paisagista.

Engenheiro, botânico e paisagista francês, Jean-Baptiste Glaziou foi contratado pelo governo imperial de Dom Pedro II e tornou-se responsável por projetos emblemáticos de intervenção paisagística no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, como o Campo de Santana, o Jardim da Princesa Isabel e, notadamente, o Passeio Público. Sua atuação se deu em um momento em que o Império buscava afirmar uma identidade nacional por meio de símbolos modernos e civilizatórios, alinhados aos modelos estéticos e científicos europeus.

Glaziou desembarcou no Rio de Janeiro no dia 19 de janeiro de 1861, vindo de Bordeaux, conforme nota do Correio Mercantil na edição de 20 de janeiro de 1861. Quando chegou ao Brasil, ele não era o paisagista oficial do imperador, mas apenas mais um que estava vindo para os trópicos. Na imprensa, era chamado de “o Senhor Herva de passarinho”, pois diziam que ele não conhecia as plantas (Magalhães, 2015, p. 124). Francisco Fialho, mecenas e correspondente de Glaziou, foi quem o defendeu e indicou o paisagista para um trabalho que lhe daria mais projeção em meio a outras dezenas de profissionais da época.

Com o apoio de Francisco Fialho, Glaziou gradualmente se estabeleceu como importante paisagista da época, chegando a substituir profissionais já estabelecidos na sociedade. Seu prestígio e sua visibilidade se consolidaram com a reforma do Passeio Público; depois disso, ele foi contratado para realizar outras obras em locais públicos e privados na cidade e no estado do Rio de Janeiro. No entanto, apesar de alguma proeminência, ele não foi reconhecido, em geral, como o mais célebre do século XIX para a projeção e reforma de praças. Esse lugar é mais comumente atribuído na historiografia a nomes como Paul Villon e Jean Baptiste Binot, ocupados dos jardins da família real em Petrópolis, e Grandjean de Montigny, responsável pelo tratamento urbanístico e o ajardinamento da Praça Dom Pedro II,

atual Praça XV no Rio de Janeiro (todos também oriundos das escolas francesas que influenciaram a Colônia Lebreton no Brasil).

Glaziou tinha 33 anos ao chegar ao Brasil e, de acordo com as publicações de Francisco Agenor Noronha de Santos na Revista do Patrimônio, declarava-se jardineiro paisagista, horticultor e botânico, títulos modestos para a época. Pouco tempo depois, graças à sua influência e expertise, foi designado para a organização do Jardim Botânico imperial e para a condução de reformas no Passeio Público. Nesse caso, ele assumiu o lugar do botânico Ludwig Riedel (1790–1861), que anteriormente exercia funções de curadoria e gestão no local. A partir de então, Glaziou passou a atuar diretamente sobre o jardim originalmente concebido por Mestre Valentim no final do século XVIII, introduzindo princípios paisagísticos e técnicas modernas que marcariam uma nova fase na história dos jardins públicos do Rio de Janeiro. O paisagista, então, fez fama e exportou a imagem da natureza tropical do Rio de Janeiro em cartões postais do Passeio e do Campo de Santana.

O trabalho de Glaziou no Passeio Público também é marcado pelo uso da técnica da *rocaille*. Desenvolvida em meados do século XIX na França, momento em que a Paris de Haussmann era remodelada e parques públicos urbanos eram construídos, essa é uma técnica construtiva na qual a argamassa armada se integra à água - uma precursora do cimento armado tão celebrado na arquitetura moderna do século XX. Com as exposições universais e o aumento do número de viajantes pelo mundo, a *rocaille* foi amplamente difundida nos jardins urbanos, e o jardim francês se consolidou como modelo.

Através da *rocaille* e da profusão de novos gostos modernos e urbanos, ocorria uma ruptura com os padrões rígidos do neoclássico. Se, por um lado, o jardim neoclássico francês dava lugar ao jardim romântico inglês, por outro, a natureza continuava a ser domesticada e classificada pelos artífices da época. O próprio projeto do Passeio Público demonstra essa mistura de urbanismo, paisagismo e imaginário romântico da paisagem. Originalmente concebido no século XVIII como um espaço geométrico e formal, o Passeio foi transformado por Glaziou em um jardim de inspiração naturalista, com caminhos sinuosos, vegetação exuberante, lagos, pontes rústicas e pequenos mirantes – elementos característicos dos jardins românticos europeus. Essa nova configuração espacial não apenas seguia os preceitos estéticos do período, mas também operava como uma representação simbólica da relação harmônica entre civilização e natureza, entre sentimento e razão, revolta e melancolia. O espaço do jardim era construído para ser vivido como uma experiência sensível, na qual o cidadão se confrontava com a beleza idealizada da natureza, domesticada e elevada ao status

de bem cultural. Nesse sentido, o Passeio Público se insere plenamente no projeto de modernização simbólica da cidade imperial, funcionando como uma metáfora espacial do Romantismo e dos seus valores, ao mesmo tempo que educava o olhar e o comportamento urbano por meio da paisagem.

O paisagismo de Glaziou incorporava os princípios do Romantismo – como a valorização do pitoresco, da natureza domesticada e das composições visuais que remetem a um ideal de harmonia entre o natural e o cultural. Seus projetos não apenas organizavam o espaço urbano com racionalidade técnica, mas também promoviam experiências sensíveis e educativas por meio da paisagem, constituindo verdadeiros dispositivos simbólicos de mediação do usuário nessa paisagem idealizada. Ao criar percursos sinuosos, espelhos d’água, pontos de contemplação e diversidade botânica, Glaziou mais que embelezava a cidade; ele instaurava uma narrativa territorial que transformava a natureza em paisagem, inserindo-a em um projeto civilizatório. Sua obra, portanto, materializa o desejo de produzir um espaço moderno, ordenado e esteticamente elevado, em que a experiência pública da paisagem se vincula à construção da identidade nacional e da memória visual do país.

Glaziou é citado em diversas edições da Revista do Patrimônio, especialmente nas publicações da primeira série, entre 1937 e 1978. Esse período de reconhecimento de Glaziou reforça a representação da paisagem urbana cada vez mais valorizada na Revista e, além disso, reifica o reconhecimento do paisagista por suas contribuições ao paisagismo brasileiro no século XIX. Um dos autores que destacam a importância das contribuições de Glaziou é Francisco Agenor Noronha Santos (1865-1956), no artigo intitulado *O Parque da Praça da República, Antigo da Aclamação*, publicado na edição de número 8 da Revista do Patrimônio, de 1944. Esse trabalho de Noronha Santos evidencia o escopo da preservação de jardins e parques, como o do Passeio, e a formação de um valor paisagístico em torno do patrimônio oficial da nação e dos seus projetistas, como Glaziou e precursores. Nele, o modelo de parque que foi valorizado por Noronha e os artífices do patrimônio era o jardim de *promenade*, de estilo ligado às perspectivas que enquadravam a paisagem como pintura.

Para Noronha (1944), o maior artífice dessa natureza pictórica que era símbolo da modernidade urbana foi Glaziou. Desde as primeiras décadas do SPHAN, havia uma ideia de patrimônio natural mais voltada ao paisagismo, à fruição de uma imagem produzida do “belo”<sup>12</sup>, algo que foi herdado do Neoclassicismo e que pode ser identificado nas obras de

<sup>12</sup> No que diz respeito ao conceito de “belo”, retoma-se o sistema kantiano de valor pela arte. Vidal (2020) se aprofunda nessa questão em sua análise das interpretações do sistema por artífices do patrimônio no Brasil. O autor demonstra que a construção de um sistema kantiano para as artes e para o gosto artístico do interlocutor está diretamente ligada à unidade da razão e à unidade harmônica das formas culturais, pois a faculdade de

Glaziou e, de modo mais amplo, no pensamento e no *telos* da modernidade no SPHAN. Esse ideal do “belo” se firma como substrato cultural dos primeiros esforços de patrimonialização no Brasil. A estética da paisagem como “fruição” e “vista”, profundamente enraizada no pensamento patrimonial brasileiro (Ribeiro, 2020), reforçou um imaginário centrado em formas específicas de perspectiva – seja a partir do olhar do pintor, do fotógrafo ou do urbanista – e foi decisiva na eleição de bens valorizados pela preservação.

Sob tal panorama, é aceito entre os pesquisadores do paisagismo e do urbanismo brasileiro que Auguste François Marie Glaziou é um dos nomes mais proeminentes das remodelações urbanas no Rio de Janeiro e da expansão do estilo do jardim romântico e do pensamento da paisagem nos trópicos. Mas essa construção de imaginário não é desacompanhada de um processo de representação histórica oficial dessa figura como um “pai do paisagismo” brasileiro<sup>13</sup>. As formulações sobre a paisagem na Revista do Patrimônio não emergem de maneira neutra ou universal, mas sim como produtos de escolhas sociais e posicionamentos intencionais situados em contextos históricos específicos. A história, aqui, não é apenas pano de fundo, mas agente ativo na produção simbólica do território, pois seleciona memórias, apaga conflitos e fixa representações que atravessam o tempo como signos de identidade. No caso de Glaziou, isso também se converte em consolidação como símbolo nacional, através da consagração dos artigos de Noronha na Revista do Patrimônio, como se aprofunda adiante.

É no século XX, com a força do modernismo e a necessidade de uma criação histórica acerca da paisagem no Brasil, empreitada impulsionada por Francisco Agenor de Noronha Santos, que aos poucos se constitui na Revista do Patrimônio a figura célebre de Glaziou. Mas o que proporciona sua consolidação enquanto uma personalidade nacional é o próprio Noronha Santos, historiador e técnico consultivo do SPHAN. Ele elabora, em 1944, outra reportagem extensa sobre o paisagista, intitulada *Traços biográficos de Auguste François Marie Glaziou*, na qual exalta sua genialidade e carrega sua biografia de fatos e louvores.

---

julgar a estética é fornecida pelo princípio *a priori* de se reconhecer e de se apetecer do que é universalmente apresentado como belo e racional. Assim, o gosto pelas artes depende, objetiva e unicamente, de uma afetação oriunda do conhecimento da beleza, que proporcione um estado de consciência sempre passível de equilíbrio, conquanto se ajusta o gosto pelo belo. Portanto, falar de um modelo kantiano das artes e do gosto é atribuir a eles um senso universal, no qual os instintos humanos devem ser educados a perceber e aprimorar a sua receptividade ao verdadeiro prazer, intelectual (Bourdieu, 2017).

<sup>13</sup> Magalhães (2015) aponta, por exemplo, que uma figura que fica fora do circuito do pensamento da paisagem no Brasil é Frei Leandro do Sacramento. Atento às formas predominantes na natureza tropical, ele já era protagonista do uso de plantas endêmicas no século XIX, antes mesmo de Glaziou. Pode-se apontar também o trabalho pioneiro em paisagismo, ordenamento de espaços coletivos e estudo de botânica tropical organizado e praticado por Frei Veloso (1742-1811), pioneiro na articulação entre botânica tropical, paisagem e projetos de ordenamento de espaços em Minas Gerais e Rio de Janeiro. Apesar de esquecida pela historiografia, sua obra antecipa concepções que mais tarde seriam retomadas pelo paisagismo romântico.

Assim, Glaziou se torna o grande paisagista do imperador em pleno século XX, graças a uma ideia de história da paisagem e do paisagismo nacional que se reforçava à época e a qual a revista do Patrimônio endossa com seu aporte científico. Juntamente com as suas obras, a personalidade “Glaziou” foi “patrimonializada” pelo SPHAN graças ao discurso validador de Francisco Agenor de Noronha Santos.

A natureza pictórica descrita por Noronha (1944) teve em Glaziou seu principal intérprete. A atuação do paisagista francês, posteriormente valorizada por historiadores, foi incorporada ao patrimônio brasileiro em conjunto com sua obra e o parque por ele concebido. Isso fica evidente no texto com longa descrição sobre a vida de Glaziou, em que Noronha (1944) cria uma representação da sua visão de paisagem como uma imagem da história nacional. Em certos momentos, um olhar sobre determinada captura da natureza como paisagem se torna relevante e passa a ser considerado “nacional” e histórico, a partir de uma representação oficial. O exemplo de Glaziou endossado por Noronha Santos mostra que a Revista do Patrimônio começou a valorizar a beleza e a visão de paisagem que era difundida no século XIX através da atribuição de um valor histórico a ela. Ou seja, em função da criação de uma linearidade histórica por parte de Noronha com relação ao paisagismo de Glaziou, ajustou-se o olhar moderno à sua concepção e valorização de paisagem.

Essa configuração faz com que seja necessário considerar que havia, de alguma forma, um controle também da produção do discurso científico na Revista do Patrimônio no Brasil. A importância de paisagistas do século XIX como Glaziou não pode ser desconsiderada, mas também não se pode deixar de apontar a relevância da atribuição do estatuto de patrimônio a determinadas obras pelo periódico. Isso naturalmente as alinhava com a história da paisagem e da natureza da nação, o que, no caso de Glaziou, elevou os jardins modernos do paisagista a um nível de mito.

A prática de representação da paisagem, nesse contexto, parece operar sobre uma imagem estática e idealizada da natureza, uma paisagem fabricada, em larga medida, pelos projetos paisagísticos de Glaziou no século XIX. Trata-se de uma operação que transforma o natural em objeto de racionalização estética, científica e institucional, típica da tradição ocidental, reificada na Revista do Patrimônio. Essa lógica projeta sobre o território representações que traduzem a natureza em quadros e discursos – sejam eles cartográficos, pictóricos ou urbanísticos – legitimados por construções históricas específicas e pelos aparatos técnicos e institucionais de cada época.

Essa mesma lógica pode ser observada no artigo de Ferrez (1969) chamado *As primeiras telas paisagísticas da cidade*, publicado na edição de número 17 da Revista do Patrimônio, em 1969. Nesse trabalho, o autor analisa um conjunto de pinturas coloniais atribuídas a Leandro Joaquim sob um ponto de vista histórico e iconográfico. Para ele, essas imagens também se enquadram no perfil de transição entre arte religiosa para uma abordagem paisagística, no conjunto das transformações do século XVIII. O autor então atribui às telas e às representações pictóricas do Rio de Janeiro nesse período não apenas um valor estético, mas também documental, simbólico e histórico. Ao utilizar essas imagens como fontes para reconstruir informações sobre o espaço urbano, seus elementos naturais e as práticas cotidianas da população, Ferrez (1969) coloca em evidência o surgimento de uma nova tópica da paisagem no campo da preservação: aquela em que a paisagem não é apenas o cenário do patrimônio, mas se torna, ela própria, um documento, uma construção histórica e cultural passível de ser patrimonializada.

Além disso, também se deve ressaltar que, nesse período, um novo valor é atribuído às obras analisadas por Ferrez (1969): o de documento visual e simbólico do Rio de Janeiro do século XVIII. Segundo o autor, essa atribuição de sentido permite extrair informações sobre o espaço urbano, os seus elementos naturais e o cotidiano da população. Ferrez (1969) identifica, já no início de sua análise, a função documental das pinturas. Para além da estética, elas operam como registros visuais da transformação paisagística e urbana do Rio de Janeiro. O autor aponta, dentro dessa abordagem, também os valores de ordenação do território urbano, como se observa no seguinte comentário sobre uma das representações da paisagem da baía de Guanabara: “a entrada da barra, como é vista dêsse sítio; a maneira de se pescar baleias na baía antes que desertasse dali; uma vista da terra; e o estado em que se achava êsse local antes da criação do jardim” (Ferrez, 1969, p. 224). Com essa envergadura documental, a paisagem, portanto, não apenas localiza, mas historiciza os eventos, os usos do solo e as interações entre o espaço natural e o espaço construído.

Essa discussão coloca em destaque o processo através do qual a paisagem deixa de ser apenas um pano de fundo para se converter no objeto principal da representação, um testemunho da cidade em mutação e de um valor de *promenade* e embelezamento urbano em vigor. Tal valor seria endossado desde o início até meados do século XX. Ainda sobre essa questão, Ferrez (1969) enfatiza o papel da pintura na constituição de uma narrativa visual do progresso urbano. O painel de Leandro Joaquim, que retrata o Passeio Público, marco do urbanismo iluminista no Brasil, é interpretado pelo autor como dispositivo de propaganda:

“parece-nos que o artista quis ou, melhor, teve ordens para descrever alguns acontecimentos marcantes da vida carioca durante aquêlê período; tipicamente o que hoje chamaríamos de propaganda do govêrno” (Ferrez, 1969, p. 232). Nesse sentido, a paisagem pintada documenta a ação do poder e da política sobre o território, exaltando reformas urbanas e obras públicas como símbolos de civilidade e modernização. A relação entre pintura e ordenamento urbano é retomada e reinterpretada por Ferrez (1969, p.23) da seguinte maneira:

Outro fato importante e que deve ser tomado em consideração é que o Mestre Valentim e Leandro Joaquim foram os artistas prediletos do Vice-Rei Luís de Vasconcelos que, coisa rara na época, os tinha em grande estima. Não é crível portanto que ao criar o Passeio Público, convocando Valentim para realizar seus projetos não convocasse igualmente a Leandro Joaquim para auxiliá-lo. Especialmente porque êste último era amigo do Mestre Valentim a quem, segundo Marques dos Santos, "coadjuvou em desenhos e construções". E mais, quando o passeio já estava pronto, celebrando-se em Portugal o casamento do Príncipe D. João com a Princesa de Espanha I. Carlota Joaquina, "deliberou o Vice-Rei Vasconcelos celebrar no Rio de Janeiro pomposas festas em regosijo dêste acontecimento; e escolheu o jardim do Passeio Público, aberto há três anos, para ali levantarem-se arcos e colunas, coretos e tablados; encarregou da execução dos carros triunfais o artista Antônio Francisco Soares e da pintura de todos os ornatos do Passeio o artista Leandro Joaquim. Era êste artista, assim como Mestre Valentim, muito estimado do Vice-Rei que os recebia cordialmente, e era com êles assaz generoso", segundo as palavras de Moreira de Azevedo.

Nessa discussão, o trabalho de Anne Cauquelin (1990) mais uma vez contribui com questões importantes no que diz respeito à inovação de um olhar para a paisagem que se constitui historicamente. A autora chama de “processo mental” essa manipulação de elementos em de textos e pinturas que, cada um a seu tempo e com seu discurso, contribuem para a construção de uma ideia de natureza como paisagem, como uma imagem. Ou seja, Cauquelin (1990) aponta para as formas simbólicas relacionadas aos elementos materiais da natureza que a essencializam enquanto um determinado recorte, ao qual se atribui o sentido de paisagem. A autora questiona:

A paisagem é um objeto da ciência porque pertence à natureza e pode ser descrita, ou porque sua descrição resulta de um processo mental condicionado por uma certa cultura ocidental? (Cauquelin, 1990, p. 3, tradução do autor)

Essa lógica de transformar a paisagem em documento, portanto, não é neutra nem recente. Nos anos 1940, 1950 e 1960, esse processo se revela estratégico no Brasil, justamente quando as tensões entre a urbanização acelerada e a preservação do patrimônio ganham força.

A consolidação da Revista do Patrimônio nesse contexto reflete essa preocupação em consolidar imagens referenciais do passado – especialmente as associadas à natureza domesticada, aos jardins oitocentistas e às vistas urbanas idealizadas – como instrumentos de construção de uma memória nacional. Nesse período, tais representações da paisagem operam como mediadoras simbólicas entre o desejo de modernidade e a necessidade de ancorar a identidade nacional em imagens reconhecíveis e consolidadas do passado. A paisagem, então, torna-se não apenas um bem a ser preservado, mas também um recurso discursivo central na organização dos imaginários urbanos e na legitimação das práticas de planejamento, ocupando um papel-chave na articulação entre patrimônio, natureza e projeto de cidade.

Sobre esse aspecto da figura autorizada por um processo histórico, é necessário discutir o papel dos historiadores, e em especial dos historiadores da arte, que atuaram no SPHAN como colaboradores diretos ou indiretos, pesquisando e organizando históricos de bens, publicando estudos e artigos na Revista do Patrimônio ou emitindo pareceres. A participação desses profissionais, como Noronha Santos (1865-1956), Hannah Levy (1912-1984) e Gilberto Ferrez (1908-2000), foi fundamental para a inventariação e a divulgação da arte, da história e da arquitetura brasileira. Essa rede de pesquisadores, técnicos e membros da sociedade civil interessados no debate do patrimônio consolidou também um discurso no qual a paisagem era cenário, suporte e inspiração para a construção da memória nacional modernista. É nesse contexto da Revista do Patrimônio que se insere a atuação de Gilberto Ferrez, cuja contribuição como fotógrafo, pesquisador e organizador de acervos revela o papel central da imagem na constituição de narrativas patrimoniais e no fortalecimento de uma sensibilidade moderna para a paisagem histórica brasileira.

Em 1946, Gilberto Ferrez publica o artigo *A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843–1923)* na Revista do Patrimônio, edição nº 10. Nesse trabalho, que explora a trajetória do fotógrafo Marc Ferrez, o autor evidencia como a fotografia se articula à ideia de paisagem enquanto um registro técnico, estético e simbólico do território nacional. Nesse caso, além de sua dimensão estética, a paisagem também é evocada como construção histórica, fruto da transformação ambiental provocada pela colonização e pelo desenvolvimento agrário. O autor observa que “no século XVIII, a paisagem alterou-se profundamente” (Ferrez, 1946, p. 238), não apenas em decorrência de transformações naturais, mas sobretudo devido à ação humana (lavouras de espécies indígenas e estrangeiras, chegada de colonos e escravizados, urbanização nas margens do Amazonas e políticas de valorização territorial).

O texto traz à tona, também, práticas regulatórias da paisagem, como a ordem dos vereadores de Conde, em 1763, para que os munícipes cultivem frutas e lavouras específicas em seus quintais e sítios, o que revela um esforço de moldar o ambiente segundo critérios produtivos e ornamentais. Exemplos como esse revelam uma noção de paisagem como construção cultural e política: ela é tanto o que se vê quanto o que se projeta e organiza no espaço. Ao registrar o Pico das Agulhas Negras, por exemplo – uma das primeiras áreas naturais tombadas no Brasil –, a fotografia de Ferrez transforma a paisagem em documento patrimonial, associando natureza e identidade nacional.

O trabalho de Marc Ferrez deve ser compreendido como parte fundamental da construção visual de uma modernidade no Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Atuando entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, Ferrez não foi apenas um fotógrafo, mas um agente ativo na elaboração de uma imagem da cidade alinhada às ideias de progresso, ordem e civilização. Suas fotografias capturam uma visão do urbano que se moderniza: obras de infraestrutura, abertura de avenidas, remodelação, portos, ferrovias e espaços públicos cuidadosamente tratados – uma cidade que se apresenta limpa, ordenada e progressista. Através de suas lentes, a natureza exuberante da baía, as montanhas e os jardins se conjugam harmoniosamente com a arquitetura, os equipamentos urbanos e os sinais materiais do desenvolvimento técnico-científico.

O fato de Marc Ferrez ser lembrado na Revista do Patrimônio deixa claro que esse repertório imagético, que articula natureza e cidade sob o signo da modernidade, não era neutro. Ele servia diretamente à construção de uma narrativa sobre o Rio de Janeiro enquanto capital de um país em transição, que buscava se afirmar no cenário internacional como nação moderna, civilizada e capaz de integrar os preceitos estéticos e técnicos do urbanismo e do paisagismo europeu, particularmente o francês. Essa modernidade fotográfica registrada por Ferrez não suprimiu a paisagem, mas, ao contrário, a reinseriu na lógica da urbanização: uma natureza domesticada, que compunha o pano de fundo de um projeto civilizatório.

Simbólico para a consolidação da jurisprudência sobre a sensibilidade paisagística pautada pelo “entorno”, pela “vista” e pela “moldura natural” é o caso paradigmático do Outeiro da Glória, como apontado por Ribeiro (2000). A paisagem do Outeiro, já valorizada visualmente nas imagens de Marc Ferrez antes do século XX, antecede e influencia o próprio campo jurídico do patrimônio. Como mostra o autor, antes mesmo de seu tombamento, em 1938, o antigo Distrito Federal já havia reconhecido a necessidade de preservar “a paisagem admirável que se descortina da pequena praça que constitui o adro da igreja” (Ribeiro, 2000,

p. 21). O valor que guiara decisão era ainda nebuloso na época, uma vez que esse reconhecimento inicial seria disputado por pareceres técnicos e disputas judiciais até que se firmasse o entendimento de que o entorno era parte essencial do bem tombado.

O trabalho de Gilberto Ferrez, neto de Marc Ferrez, no século XX, dá continuidade a essa operação simbólica, agora no campo da memória e do patrimônio. Atuando como historiador da fotografia, pesquisador e membro do movimento de preservação, Gilberto Ferrez foi peça-chave na construção da iconografia oficial da cidade e da nação. No seu esforço de organizar, catalogar e divulgar o acervo fotográfico de seu avô na Revista do Patrimônio, ele ajudou a preservar um legado visual e colaborou ativamente com a consolidação de uma identidade nacional pautada nos valores e na sensibilidade para a paisagem moderna e fundacional da nação. É assim que a obra de Marc Ferrez – com seus registros de uma cidade limpa, ordenada e progressista, que conciliava técnica, ciência e paisagem – passa a ser resgatada e convertida em documento patrimonial. Essa operação reflete uma tópica recorrente no campo do patrimônio: a transposição da modernidade para a construção de uma identidade nacional no século XX. A partir dos anos 1940 e 1950, especialmente no âmbito do SPHAN e da Revista do Patrimônio, o repertório imagético organizado por Gilberto Ferrez passa a alimentar a produção de discursos patrimoniais que, ao mesmo tempo que preservam o passado, projetam sobre ele os ideais de uma nação moderna, civilizada e culturalmente coesa.

As fotografias de Ferrez do Rio de Janeiro oitocentista, com sua composição pautada em técnica, urbanidade e paisagem, tornaram-se dispositivos fundadores de uma sensibilidade patrimonial moderna, o que influenciou diretamente tanto a prática do tombamento quanto os parâmetros de valorização do entorno urbano. Essa sensibilidade pode ser percebida, por exemplo, no parecer de Lúcio Costa para o processo de urbanização do Outeiro da Glória, em que ele afirma ser esse “um dos problemas paisagísticos mais importantes da cidade” (Ribeiro, 2020, p. 25). Ainda que não se possa afirmar com certeza que Costa tenha se baseado diretamente nas imagens de Marc Ferrez na Revista do Patrimônio, é possível que sua formulação já se encontrasse impregnada pela mesma lógica visual que elas inauguraram – uma visão em que a paisagem urbana é percebida como composição estética, perspectiva monumental e expressão de civilidade. O caso do Outeiro da Glória, assim, simboliza a consolidação do entorno como valor patrimonial e da inserção da noção de vista e de paisagem no conjunto de elementos estruturantes das políticas de preservação no Brasil. A

fotografia de 1880, portanto, projeta uma sensibilidade moderna que se mostra determinante para o reconhecimento institucional do Outeiro da Glória como patrimônio.

Para Rafael Winter (2020), o caso do Outeiro da Glória marca a consolidação da paisagem como categoria patrimonial, pois nele se vê a associação do valor da vista à monumentalidade do conjunto urbano. Desse modo, formaliza-se a sensibilidade de que o patrimônio não se define apenas pelo edifício, mas também pela experiência visual e simbólica que mobiliza. Em diálogo com o autor e com o repertório oferecido pela Revista do Patrimônio sobre o tema a partir de Marc Ferrez, observa-se que Ferrez estabelece um vínculo entre vista, beleza urbana, objeto de arte e valor cultural. Isso pode ser constatado a partir da análise da Figura 6, a seguir.

Figura 6 – Panorama da Glória (Ferrez, c. 1880)



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles.

A fotografia *Panorama da Glória* revela os contornos desse movimento por meio do qual certas imagens se tornam catalisadoras de sensibilidades sobre paisagem, valor, patrimônio e política de tombamento no Brasil. Nesse registro do Outeiro da Glória em composição equilibrada entre a paisagem e a arquitetura, vê-se a antecipação de um repertório visual que será central na construção da ideia de paisagem nacional moderna ao longo do século XX. A fotografia, então, faz mais do que documentar um lugar: ela o consagra como símbolo - um “monumento urbano paisagístico admirável”, para dialogar com Ribeiro (2020, p. 25) - de uma nação civilizada e harmônica endossada na Revista do Patrimônio.

Essa temporalidade cruzada – entre o momento do clique e a instauração posterior do valor patrimonial – reflete como o imaginário visual molda o olhar técnico e político acerca da cidade, instaurando continuidades simbólicas entre passado, presente e futuro no campo da preservação. Quando, décadas depois, essa mesma fotografia é retomada por Gilberto Ferrez no contexto do SPHAN e da Revista do Patrimônio, ela ganha novo estatuto: em vez de apenas registro técnico ou artístico, torna-se testemunho legitimador de um tempo idealizado. A operação de tombamento, nesse caso, é mediada pelo poder performativo do registro, que, além de representar o passado, o institui como patrimônio. Como propõe Bourdieu (1989), trata-se de um “ato de nomeação” que atravessa o tempo e atualiza valores simbólicos.

Essa imagem do Brasil, fundamentada em uma visão de paisagem ordenada, monumental e harmônica, em que natureza e cidade se equilibram, começa então a ser mobilizada em políticas de preservação e em instrumentos urbanísticos, turísticos e educacionais. No campo do urbanismo, isso se traduz na consolidação da noção de “entorno” e “vista” como área de valor paisagístico e simbólico – é o caso do Outeiro da Glória e do entorno do Palácio Guanabara, em que o tratamento da vista foi elemento essencial na definição de limites e restrições edilícias. No turismo, essa mesma estética é ativada nas campanhas institucionais que promovem o Rio de Janeiro e outras cidades históricas como vitrines da modernidade tropical, sendo um exemplo característico os desenhos e incursões dos modernistas às cidades “históricas” de Minas Gerais. Já na educação patrimonial, as imagens do século XIX passam a compor exposições, livros didáticos e programas de memória nacional – por exemplo, no rádio, como mostra Regina Horta (2010) –, formando uma iconografia oficial que articula passado e futuro, civilização e paisagem e elementos da natureza.

Essa ideia de paisagem como construção simbólica da identidade nacional também se relaciona, no início do século XX, com o surgimento dos primeiros parques nacionais no Brasil, como discute Antônio Carlos Diegues em *O mito do paraíso desabitado*, publicado na Revista do Patrimônio, nº 24, de 1996. O autor demonstra essa consolidação do discurso ambiental e patrimonial no Brasil baseada em uma visão idílica da natureza, tratada como um paraíso primordial, vazio de ocupação humana e, portanto, disponível à contemplação, à ciência e ao lazer. A criação do Parque Nacional de Itatiaia, em 1937, o primeiro parque nacional brasileiro, é exemplar desse movimento. O parque se propõe a proteger territórios como o Pico das Agulhas Negras, em uma visão que cristaliza uma paisagem monumental,

com características sublimes, associadas à natureza intocada, própria de um imaginário romântico-naturalista herdado do século XIX.

A formalização do Parque de Itatiaia, bem como de outras unidades de conservação criadas nas décadas seguintes, não considerou os usos tradicionais e as práticas das populações locais, como agricultores, criadores e comunidades tradicionais que viviam naquelas serras e vales. A operação simbólica é clara: a transformação desse território em parque por parte do Estado representa a atribuição de uma nova narrativa a ele: a da paisagem enquanto bem nacional, como parte de uma natureza original e essencial à identidade brasileira. Assim, apaga-se a história de ocupação humana que fez parte da construção daquele espaço. Esse é o mecanismo que Diegues (1996) descreve como a consolidação do “mito do paraíso desabitado”, no qual a natureza aparece como uma criação cultural, isto é, uma representação moldada por olhares externos, pela ciência, pelo turismo e pelo Estado, mas esvaziada de seus habitantes.

O caso do Pico das Agulhas Negras, representado como marco geográfico e paisagístico do parque, é particularmente ilustrativo dessa construção simbólica. Fotografias, pinturas, postais e reportagens da época destacam sua monumentalidade, sua imponência e sua aura de inacessibilidade, reforçando uma estética do sublime natural. Contudo, essa representação oculta o fato de que os caminhos que levavam ao cume foram, por décadas, abertos e mantidos por tropeiros, pequenos agricultores e extrativistas, cuja presença, após a criação do parque, passou a ser vista como indesejada ou ilegal. Vê-se uma situação em que a paisagem foi, portanto, estetizada e monumentalizada, e seus elementos – como florestas, rochas e picos – deixaram de ser parte do cotidiano produtivo e simbólico das populações locais para se tornarem cenários da identidade nacional e espaços de contemplação, ciência e turismo.

Esse movimento está diretamente relacionado com a tópica que Diegues (1996) denuncia no artigo: uma operação cultural de apagamento, na qual a natureza e os elementos constitutivos da paisagem são tratados como origem e essência da nação, enquanto os sujeitos que historicamente moldaram aquele espaço são invisibilizados. O autor também retoma o tema da paisagem e da natureza nacionais em uma crítica contundente à concepção moderna e ocidental de natureza “intocada” que orienta a política tradicional de criação de áreas protegidas. Discutindo a relação entre conservacionismo, populações tradicionais e paisagem, ele questiona os fundamentos ideológicos de um modelo de preservação ambiental que exclui os modos de vida locais e impõe uma visão homogênea e urbana sobre o mundo natural.

Segundo o Diegues (1996), essa paisagem idealizada remonta ao conceito de *wilderness*, que norteou a criação dos parques nacionais norte-americanos no século XIX e foi posteriormente exportado para outros países, inclusive o Brasil. Esse modelo entende a paisagem natural como um “território intocado”, uma representação “pura” da natureza anterior à presença humana: “a noção de mito naturalista, da natureza intocada e do mundo selvagem diz respeito a uma representação simbólica, pela qual existiriam áreas naturais intocadas e intocáveis pelo homem” (Diegues, 1996, p. 143). Ele destaca, ainda, a função estética e contemplativa que a paisagem natural assume nesse imaginário, principalmente para as populações urbanas: “essas áreas selvagens foram criadas em benefício das populações urbanas norte-americanas que poderiam, como visitantes, apreciar as belezas naturais” (p. 143). A paisagem, nesse contexto, é um bem de consumo visual, destinado ao usufruto de um sujeito urbano desvinculado dos processos ecológicos e históricos que conformaram o território.

No entanto, é justamente nesse mesmo período – durante a Era Vargas e a constituição dos discursos patrimoniais – que outras interpretações sobre a paisagem começam a emergir e a tensionar a hegemonia da visão contemplativa e estetizante. Se, por um lado, a paisagem era reduzida a bem visual destinado ao usufruto das elites urbanas, por outro, ganhava também novos contornos a partir de olhares científicos e antropológicos que a entendiam como expressão de modos de vida, relações ecológicas e sistemas culturais. Esses olhares, como se verá na próxima seção, encontraram na Revista do Patrimônio um espaço de enunciação importante, em especial por meio da atuação do Museu Nacional e de intelectuais ligados às ciências naturais e humanas, que buscaram reinscrever a paisagem no campo das práticas vividas, das territorialidades e da diversidade socioambiental brasileira.

## **2.2 A paisagem como meio de vida e as representações científicas e modernas dos antropólogos na Revista do Patrimônio**

A presente seção analisa a consolidação da paisagem como um campo estratégico de representação no Brasil moderno, sob o entrelaçamento dos temas da ciência, da identidade nacional e das disputas institucionais relacionados à Revista do Patrimônio. A partir do texto seminal de Antônio Carlos Diegues sobre o mito do “paraíso desabitado”, investiga-se a apropriação gradual da paisagem natural enquanto emblema da nação em construção, em meio a pagamentos dos conflitos territoriais e da presença de populações tradicionais. Com

base em artigos pioneiros da Revista do Patrimônio, especialmente os de Raimundo Lopes e Heloisa Alberto Torres, a seção mostra que o Museu Nacional teve papel central na formulação de uma concepção científica e simbólica da natureza, ancorada nas Ciências Naturais e na antropogeografia<sup>14</sup>. Ao evidenciar a complexidade dos discursos em torno da paisagem – entre a monumentalização da natureza e sua leitura como expressão cultural, meios de vida e a ecologia –, este segmento do capítulo almeja demonstrar que a Revista do Patrimônio foi, desde sua origem, um espaço de negociações entre diferentes paradigmas de preservação, cuja influência reverberaria nas inflexões institucionais posteriores e na formação de políticas públicas patrimoniais no Brasil.

Faz-se necessário retomar, aqui, o texto de Antônio Carlos Diegues (1996), para ressaltar o processo através do qual a paisagem natural foi apropriada como símbolo nacionalista até meados do século XX, especialmente no contexto da formação do Estado Novo. Diegues (1996) demonstra que, ao longo desse período, a paisagem brasileira passou a ser representada como “esplêndida, grandiosa, exótica e vazia”; isso reforçou uma ideia de natureza como espelho da pátria, mas simultaneamente contribuiu para apagar a presença de grupos sociais concretos que habitavam esses espaços, como indígenas, quilombolas, caiçaras e outros. Esse discurso, que descreve a natureza como um “paraíso desabitado”, funcionava como base simbólica para a construção de uma identidade nacional homogênea, despolitizada e desvinculada dos conflitos territoriais reais.

Essa visão da paisagem foi central para a formação dos instrumentos culturais e institucionais do Estado Novo, cujo projeto nacionalista demandava símbolos unificadores e uma narrativa histórica coerente com a ideia de um Brasil grandioso e civilizado. A paisagem, enquanto expressão visual e emocional da nação, foi convertida em emblema da unidade nacional, com forte carga monumental e simbólica, capaz de reforçar a autoridade do Estado e sua missão civilizatória. A monumentalização da natureza – como no caso do Pico das Agulhas Negras, da Floresta da Tijuca ou do Itatiaia – tornava-se, então, uma forma de inscrever o Estado no território e de produzir uma memória oficial da natureza brasileira. A paisagem deixa, assim, de ser apenas um cenário e passa a ser um campo estruturado por disputas de valor e visões de mundo modernas.

Diversas concepções e representações da paisagem foram mobilizadas nos artigos da Revista do Patrimônio, frequentemente marcadas por tópicos do nacionalismo modernizador. Dentre essas abordagens, observa-se a persistência de visões monumentais e pictóricas da

---

<sup>14</sup> Retoma-se esse termo mais adiante a partir das contribuições de Raimundo Lopes no livro *Antropogeografia* e da sua relação com os princípios teóricos de Paul Vidal de La Blache.

paisagem, ainda presentes em diversas publicações; ao mesmo tempo, os textos de cunho antropológico marcavam um ponto de mudança discursiva na Revista, que deixou um importante legado de conhecimento científico sobre o território brasileiro. Argumenta-se que as representações formuladas por antropólogos coexistiram com o processo de consolidação da paisagem urbana como principal expressão do conceito de paisagem na revista, em especial a partir da década de 1970. Ressalta-se, contudo, que esses atores sobre o urbano não estavam isolados: outros campos disciplinares e intelectuais, como o da filosofia, também contribuíram para a construção de diferentes imagens e sentidos da paisagem ao longo da trajetória editorial da revista.

Ainda que os artigos da Revista do Patrimônio aqui apresentados não sigam uma ordem cronológica rígida, é possível identificar diálogos entre as diferentes representações da paisagem que coexistem neles. A partir de uma leitura transversal das publicações, identificam-se contribuições importantes para o campo da paisagem e da modernidade que extrapolam a abordagem monumental ou naturalista predominante. Destacam-se, por exemplo, os artigos de antropólogos vinculados ao Museu Nacional, como Raimundo Lopes e Heloísa Alberto Torres, que trouxeram para o debate patrimonial a valorização dos modos de vida tradicionais, das práticas culturais e da leitura científica do território. Esses textos configuram uma certa ruptura nos discursos da Revista, pois abordam de modo inovador, no início do século XX, a paisagem não apenas como cenário visual, mas como meio de vida, memória coletiva e campo de disputas simbólicas. Assim, ainda que dispersas no tempo, essas publicações delineiam uma visão mais complexa e plural da paisagem brasileira. Observa-se, portanto, que, desde as primeiras décadas do SPHAN, diferentes paradigmas de preservação se acumulavam e se influenciavam.

A literatura sobre o tema da preservação insiste na ausência de debates oficiais amplos em torno das questões da paisagem e da natureza, como lembram Simone Scifoni (2006), Cristiane Maria Magalhães (2015) e Ribeiro (2020). Porém, houve disputas dentro e fora do campo da preservação travadas em torno de uma prática de representação voltada para a paisagem. Conforme afirma Ribeiro (2020, p. 21),

Apesar dessa concepção vasta de paisagem, os primeiros anos de atuação do SPHAN definiram uma ação bem específica com relação a esta categoria, agindo sobre a paisagem sobretudo a partir de tradições oriundas do paisagismo e com uma concepção de paisagem como panorama ou como ambiência de bens arquitetônicos de interesse patrimonial. Se a maior parte dos agentes que assumiram o trabalho de identificação e proteção do patrimônio no Brasil nos primeiros anos eram arquitetos oriundos das

Escolas de Belas Artes, é inegável que a concepção de paisagem como vista e seu caráter de apreciação estética estivesse bastante presente. Assim, com relação aos bens inscritos no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, relacionados à paisagem, pesquisa anterior no Arquivo Central do IPHAN foi capaz de revelar alguns padrões (RIBEIRO, 2007): 1) Tombamento de jardins e bens mais diretamente ligados ao paisagismo; 2) Tombamento de conjuntos; 3) Tombamento de monumentos junto a aspectos da natureza que os emolduram; 4) Tombamento de áreas cujo panorama seja importante para populações que vivem nos arredores.

São vários os exemplos possíveis do tratamento da paisagem como vista, relacionada a determinado bem arquitetônico. O primeiro conjunto inscrito no Livro Arqueológico Etnográfico e Paisagístico foi o, assim denominado, Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Ilha de Boa Viagem, em Niterói, estado do Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1938, inscrito também no Livro de Belas Artes e, dois anos depois, no Livro Histórico. Neste caso, a situação da igreja junto à Baía de Guanabara e sua relação com as montanhas em volta e todo o caráter cênico foi a razão provável para sua inscrição como “conjunto paisagístico”. Outras inscrições desses primeiros anos de atuação do IPHAN, tais como o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de Pilar de Goiás, em 1954, o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Colina de Olinda, de 1968, revelam como o caráter cênico e de vista estava associado também com o de natureza.

Ou seja, Ribeiro (2020) confirma a colocação da primeira seção deste capítulo sobre uma representação da paisagem ligada ao entorno, ao belo e à imagem domesticada e civilizada da natureza urbana tutelada nas paisagens. É importante ressaltar que a concepção de paisagem como moldura e vista harmônica aplicada pelo SPHAN tem também um forte apoio em instrumentos e Cartas Internacionais e nos movimentos dos arquitetos intencionais, como lembra Besse em entrevista para esta tese (Apêndice 2). Essa ideia de paisagem como moldura estava presente na Carta de Atenas de 1931. Ribeiro (2020), ao discutir a influência da Carta de Atenas no Brasil, relembra que nela havia uma preocupação com a paisagem (natural ou construída), mas a partir de um bem ao qual é atribuído valor cultural. A preocupação, nesse sentido, é proteger as perspectivas notáveis e a vegetação nativa constituidoras da ambiência do bem. Esses documentos também afetaram a discussão em outras ações e instrumentos além do tombamento propriamente dito, notadamente as discussões sobre entorno. Cabe aqui mencionar que a ideia de paisagem aparece de forma bastante relevante nesse contexto, posto que, durante muito tempo, foi comum uma confusão entre os conceitos de paisagem, ambiência e entorno.

No entanto, os debates e as representações sobre a paisagem não se restringiram aos arquivos institucionais ou aos atos oficiais dos arquitetos. Como aponta Vidal (2020), havia uma sociogênese da questão da natureza e da paisagem no âmbito do SPHAN, perceptível em cartas, artigos e diálogos com a sociedade civil. Essa construção coletiva emergia de um

tecido institucional mais amplo (Bourdieu, 2014), que incluía o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o Museu Nacional e a própria Revista do Patrimônio. Esses espaços formaram um campo discursivo dinâmico, no qual diferentes atores – cientistas, intelectuais, gestores e artistas – discorriam sobre o que deveria ser preservado, os critérios para essa definição e as narrativas nacionais envolvidas. De modo notável, o *locus* dessas diversas construções e embates discursivos sobre as práticas de preservação seria a revista científica do SPHAN, a Revista do Patrimônio. Nela, diversos temas editoriais foram elaborados e publicados junto a textos teóricos e científicos sobre as práticas, problemáticas e possibilidades da preservação no Brasil, o que colocou em evidência diferentes conceitos, ideias e valores sobre os bens culturais e naturais nacionais.

Importante apontamento sobre essas questões é visto no artigo *Itinerância Fotográfica e o Brasil Pitoresco*, publicado na Revista do Patrimônio nº 27 em 1998. Nele, a autora Lygia Segala retoma as contribuições das expedições fotográficas do século XIX e XX para a construção de um imaginário nacional brasileiro, enfatizando a representação da paisagem e sua relação com a identidade nacional. A autora ressalta o papel do IHGB na absorção e validação de tais expedições como base de definição de uma identidade nacional através da documentação fotográfica. Havia um esforço de capturar os trajes nacionais, as florestas virgens e as plantas, para que o álbum representasse uma verdadeira ilustração do Brasil (Segala, 1998).

Deve-se notar que a ideia de pitoresco aqui se situa em um contexto de urbanidade após dois ciclos de exploração de madeira e ouro, no início do ciclo do café. A imagem a seguir (Figura 7), anterior à de Ferrez analisada na seção anterior, representa a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, situada sobre a colina, envolta por uma paisagem cuidadosamente construída segundo os princípios da pintura de veduta europeia. Ao fundo, o Pão de Açúcar compõe o cenário natural que reforça a monumentalidade da igreja e da paisagem natural, enquanto as embarcações e a linha de edificações organizadas na margem reforçam o ideal de ordem e progresso que dominava o imaginário visual do Rio de Janeiro oitocentista em maior urbanização. Trata-se de um documento visual emblemático da construção de uma sensibilidade paisagística que, mais tarde, será mobilizada pelos discursos patrimoniais e urbanísticos, como demonstram os pareceres do SPHAN sobre o entorno do Outeiro da Glória a partir de 1938.

Figura 7 – *Brésil pittoresque* (Jean-Victor Frond, 1852)



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil.

O que mais chama atenção nessa imagem, contudo, é que ela representa um olhar urbano que se segue com o trabalho de Marc Ferrez e as sensibilidades para a paisagem urbana nos trópicos em modernização. Essa tensão entre a estetização da paisagem tropical e sua inscrição nos repertórios do progresso também ecoa nos processos de patrimonialização que se consolidam na virada do século XIX para o XX. É nesse contexto que imagens como as de Victor Frond não apenas reforçam ideologias coloniais de exotismo e civilização, mas passam a compor os fundamentos simbólicos de uma identidade nacional articulada em torno da natureza domesticada e do urbano. A crítica de Segala (1998) é especialmente útil para compreender esse deslocamento: mais do que registros documentais, tais imagens operam como mediadoras de um imaginário político, cultural e técnico que se projeta na própria formulação do conceito de patrimônio no Brasil. Ainda que escrito em 1998, o argumento de Segala sobre o papel simbólico das imagens na constituição de um imaginário patrimonial moderno demonstra sua atualidade, sobretudo quando cotejado com os discursos veiculados pela Revista do Patrimônio na virada do século XIX para o XX.

É também nesse recorte temporal que a noção de identidade nacional a partir de um patrimônio natural passa a ser forjada dentro da Revista do Patrimônio. Por outro lado, nesse mesmo momento de cúspide do serviço de preservação, são privilegiadas as práticas ligadas a aspectos formais e arquitetônicos – o patrimônio “pedra e cal” – graças à atuação dos arquitetos na instituição (Chuva, 2017), em detrimento daquelas vinculadas à natureza, aos

seus sistemas às suas relações etnográficas. Ribeiro (2020) reforça esse argumento ao evidenciar que

em 30 de maio 1938, menos de seis meses após criação da legislação sobre o tombamento, o segundo bem inscrito no Livro do Tombo Arqueológico e Paisagístico, logo após o Museu da Magia Negra, foi justamente o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, considerado o principal jardim do país. A partir daí os jardins históricos serão todos entendidos como bens “paisagísticos”, uma vez que eram constituídos por elementos da natureza e representavam espaços para fruição dessa natureza (Ribeiro, 2020, p. 26).

Apesar dessa ênfase na dimensão “paisagística” e bela, a definição dos sistemas naturais a serem preservados e das instituições responsáveis por isso foi amplamente discutida por diferentes ângulos, entre sociedade civil, o campo político e profissionais das Ciências Naturais (Mineralogia, Botânica e Biologia Geral), da História Natural (Arqueologia, Zoologia e Ecologia) e das Belas Artes (Composição Paisagística, Urbanismo, História dos Jardins e Artes Visuais). Esses debates também se manifestavam em jornais, que comentavam o então recém-chancelado Código da Pesca, da Caça e do Solo; em congressos, como a Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, em 1934; e em meios científicos, como a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Rádio do Museu Nacional (com suas palestras e programas de divulgação) e a Revista do Patrimônio, diretamente vinculada ao próprio órgão de preservação (Duarte, 2010).

Essa disposição intelectual sobre os sistemas e representações da natureza e a paisagem, como mostra o filósofo Michel Foucault (2011) em *As palavras e as coisas*, surge desde o século XVII com a valorização dos métodos de classificação na então denominada história natural. Nesse contexto, diz Foucault (2011, p. 178), a “história natural” encontrou “seu lugar nessa distância aberta entre as coisas e as palavras – distância silenciosa, isenta de toda sedimentação verbal”. De fato, essa perspectiva conseguiu na modernidade, por um lado, agrupar um número de espécies e elementos da natureza; mas, por outro, conferiu a ilusão de haver em cada animal ou planta uma essência imutável, capaz de ser reconhecida e apreendida, no interior de uma realidade representada que poderia ser dividida em um conjunto finito e fixo de categorias inventadas. Tal visão, de modo evidente, valorizou sua própria representação sobre a natureza em palavras afastadas da relação com a coisa real na mesma medida em que negligenciou por longo tempo as variações, as mudanças e as nuances vivas dos sistemas naturais.

Esse modelo racionalizante, dominante na modernidade, exerceu forte influência sobre os regimes de conhecimento que alicerçaram tanto a botânica e o paisagismo científico, como também muitas das políticas de preservação que emergem no século XX, como se vê em parte da trajetória institucional do IPHAN. Em outras palavras, a representação de que uma determinada paisagem constituía uma representação da expressão “nacional” teria duas razões. A primeira estaria relacionada, como se debateu no capítulo anterior, com o costume tão valorizado no Romantismo de associar as diferentes manifestações da natureza aos sentimentos humanos. A natureza (e seus elementos na paisagem) era vista como um grande livro no qual se podiam ler as emoções e os mais diversos estados da alma de homens e mulheres. A segunda razão repousava no fato de que, independentemente da associação escolhida, as paisagens simbolizavam valores e estruturas culturais. Ou seja, a representação das paisagens para simbolização de uma memória ou sistema de valores apresentava um conjunto de nomes, palavras e significados que ofertavam ao leitor, para além da realidade física de cada uma delas, uma forma organizada e própria de comunicação. Assim, as paisagens possibilitaram uma linguagem real e imaginária por meio da simbolização.

Nesse sentido, relacionar cada paisagem a um significado particular, depreendido da sua configuração, viabiliza um sistema de linguagem orquestrado por regras próprias, o que, de certo modo, anularia aparentes confusões e contradições. Não por acaso, nota-se que as diferentes sociedades, cada qual em sintonia com suas próprias demandas sociais e contextos históricos, continuamente alocam a um campo simbólico uma pletora de objetos e fenômenos, tais como flores, árvores, raízes, plantas, pedras, animais, cores, palavras, conceitos e gestos, anulando seus limites concretos, bem como seus significados imediatos, para posicioná-los em uma realidade transcendente, de dimensões mais vastas, fluidas e transitórias.

Por outro lado, em artigo de Walter Benjamin republicado<sup>15</sup> pela Revista do Patrimônio em 2005, observa-se uma tentativa de retomada da paisagem como campo afetivo, sensível e simbólico, capaz de suscitar sonhos, evocar memórias e provocar experiências íntimas de introspecção e pertencimento. Com base nesse texto, encontrado na Revista do Patrimônio nº 31, de 2005, e intitulado *Espaços que Suscitam Sonhos: Museu, Pavilhões de Fontes Hidrominerais*, é possível inserir a contribuição de Walter Benjamin no debate sobre a paisagem e a arquitetura como campos de produção da sensibilidade, da memória e da

<sup>15</sup> O texto de Walter Benjamin citado nesta tese é uma reprodução na Revista do Patrimônio nº 31 (2005). Embora o melhor cenário fosse conseguir o original, não foi possível consegui-lo e seria prejudicial para a análise do objeto da tese desconsiderar o texto. Diante disso, optou-se por utilizar a versão disponível de 2005, reconhecendo que se trata de uma reprodução. Ainda que tal decisão possa limitar o entendimento crítico sobre o contexto original da publicação, procurou-se preservar o rigor interpretativo, situando o documento como parte do conjunto discursivo analisado nesta pesquisa.

imaginação – aspectos centrais para pensar o patrimônio cultural de maneira expandida e não tão compartimentada como é comum na historiografia moderna.

Benjamin (2005) propõe um retorno à dimensão vivencial e poética da paisagem, em que a arquitetura e o ambiente não funcionem como categorias rígidas, mas como dispositivos de ativação da memória sensível e das narrativas culturais. Trata-se, assim, de uma crítica indireta às abordagens patrimoniais excessivamente baseadas na cientificidade classificatória ou na monumentalidade estática da paisagem como “objeto”. Em seu lugar, sugere-se a paisagem como uma instância fluida, dialógica e relacional. Essa contraposição é especialmente relevante para compreender as transformações do discurso paisagístico na Revista do Patrimônio, que, ao longo do tempo, oscila entre essas duas matrizes: ora reafirma a paisagem como conjunto de elementos fixos a serem catalogados e protegidos (como no caso das abordagens naturalistas e tipológicas predominantes nos anos 1940 e 1950), ora abre espaço para uma compreensão mais cultural e subjetiva da paisagem (como nas reflexões sobre jardins históricos, espaços de contemplação e memória afetiva, entre eles os pavilhões de fontes hidrominerais).

Apesar de o artigo ter sido publicado na Revista em 2005, as questões que discute já vinham sendo pauta há mais tempo na própria revista e em outras esferas do pensamento sobre a paisagem e espaços de cultura e patrimônio. Isso indica que a paisagem não era exclusivamente concebida a partir de abordagens monumentalistas ou nacionalistas. Pelo contrário, como apontam este e outros artigos já analisados do próprio periódico, as representações da paisagem estavam permeadas de visões ecológicas, científicas, culturais e até afetivas. O fato de o artigo de Walter Benjamin destacar essas mudanças como algo novo, quando na realidade já havia uma pluralidade de enfoques em curso, revela uma certa inércia ou resistência institucional e do decreto-lei da instituição à incorporação dessas outras matrizes discursivas sobre a paisagem.

Desse modo, a paisagem, em vez de uma categoria fixa e homogênea, revela-se um campo discursivo em disputa, atravessado por múltiplas camadas de sentido e por agentes diversos que, em diferentes momentos, tensionaram as formas de ver, nomear e representar. Na esteira das sensibilizações modernas sobre a paisagem, deve-se destacar também o papel do Museu Nacional no SPHAN e na Revista do Patrimônio. Até meados do século XX, o Museu Nacional assumiu papel central na formação de uma consciência nacional atrelada à valorização da natureza e da paisagem como patrimônio. Como aponta a historiadora Regina Horta no livro *Biologia militante: o Museu Nacional, especialização científica, divulgação do*

*conhecimento e práticas políticas no Brasil (1926-1945)*, publicado em 2010, as atividades da instituição estavam organizadas em torno do grande tema da “nação brasileira” e se fortaleceram com a consolidação da biologia como campo autônomo de saber. Segundo a autora, “esses profissionais buscavam apoio governamental a seus projetos e, principalmente, pleiteavam um papel ativo para si e para o Museu Nacional na construção de políticas públicas. Suas atividades científicas delinearam-se como verdadeiras estratégias políticas” (Horta, 2010, p. 17). A biologia, nesse contexto, foi mobilizada como ciência da vida e da regeneração social, o que favoreceu a associação entre o conhecimento científico e um projeto de salvação nacional fundamentado na exploração racional dos biomas e no disciplinamento da população.

O discurso do Museu Nacional estava voltado à educação das massas a partir do reconhecimento do território, da sua fauna e flora e das suas paisagens. A exposição museológica pretendia integrar a população ao projeto de construção nacional por meio do conhecimento do patrimônio natural, em diálogo com uma visão autoritária e modernizante, como sintetiza Horta (2010, p. 20):

O Museu ocupou um papel ambíguo: seus membros transitavam entre a história natural e a biologia, entre a especialização científica e um tipo de conhecimento constituído sempre nas fronteiras de várias áreas e na interface com o manejo de saberes técnicos e artísticos.

Essa ambiguidade possibilitou uma leitura da paisagem não apenas como recurso a ser catalogado, mas como narrativa nacional que envolvia práticas museológicas, produção científica e estratégias de comunicação popular, como o rádio, o cinema, a Revista Nacional de Educação e a Revista do Patrimônio, como lembra Horta (2010).

A leitura da paisagem natural como patrimônio nacional ganha força no entrelaçamento entre biologia, política e pedagogia, em particular nas propostas de criação de parques nacionais, como o da Serra dos Órgãos, idealizado por Roquette-Pinto e Alberto Sampaio em 1932, com o Museu Nacional como responsável técnico. Essa proposta sintetiza a ideia de uma “pedagogia da natureza nacional” (Horta, 2010, p. 27), cuja missão era formar cidadãos conscientes e saudáveis, moldados por uma racionalidade científica. Ao mesmo tempo, como aponta a autora, havia uma apropriação biopolítica da paisagem, em que o território era visto como “útil” apenas quando habitado por uma população eficiente, saudável e moralmente educada. Nesse sentido, o Museu Nacional funcionou como um operador da paisagem enquanto dispositivo técnico, simbólico e político, fundamental para consolidar uma

concepção de natureza como suporte da identidade nacional e objeto de salvaguarda patrimonial.

A respeito dos trabalhos engajados com os modos de preservação da paisagem no SPHAN entre as décadas de 1930 e 1940, ficaram marcadas as contribuições de Edgard Roquette-Pinto, Raimundo Lopes, Gilberto Freyre, Heloisa Alberto Torres, Hannah Levy e Noronha Santos nas primeiras publicações do SPHAN. Todos esses trabalhos abordam o que os seus respectivos autores consideravam ser oficialmente absorvidos como questão de preservação natural, Etnográfica e Biológica no entendimento Estatal de Natureza.

Em 1937, Heloisa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, assinou o artigo *Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil* para a Revista do Patrimônio. Nele, a autora aponta caminhos para a proteção de patrimônio etnográfico e arqueológico a partir dos trabalhos do SPHAN e do Museu Nacional. Ela adverte para “[...] a colaboração dos habitantes das diferentes regiões do país, brasileiros ou não, mas todos amigos da Terra em que trabalham [...]” (Torres, 1937, p. 11). Neste texto, a autora aponta caminhos para uma análise das propostas de antropólogos do Museu com o SPHAN através do membro do Museu no conselho do serviço de preservação, o antropólogo Raimundo Lopes. Como será possível averiguar adiante, ambos atuaram no desenvolvimento de diretrizes inovadoras de preservação da natureza e da paisagem no órgão. No artigo, observa-se uma visão generalista da preservação, com uma defesa de obras de engenharia e métodos tradicionais, mas, sobretudo, de um modo nacionalista e próprio de preservação, em consonância com práticas sociais de populações nativas, que a autora chama de “agentes naturais” articulados com agrupamentos humanos:

Obras de arte de engenharia tais como quebra-mares, diques, desvio de cursos de água, etc., visando proteção de remanescentes arqueológicos em tais condições, custariam tamanhas somas de dinheiros que é inútil cogitar delas. Há, no entanto, processos de fixação de solos móveis ou constantemente atritados por agentes naturais e que têm provado de modo eficiente. Além dos casos de fixação de dunas por meio de pinheiros marítimos e outros vegetais que têm sido experimentados com êxito, em climas e condições gerais muito diversos dos nossos, ainda encontramos muitos exemplos desenrolados em climas tropicais e em circunstâncias análogas às do nosso meio (Torres, 1937, p. 13).

Heloisa Alberto Torres se debruça sobre os estudos das relações entre agrupamentos e culturas humanas e o meio físico, familiarizando-se com os conceitos da “antropogeografia”. Como consequência, o discurso da autora se alinha com a valorização de um trabalho de

preservação como espelho da ciência brasileira baseada nas Ciências Naturais. Há uma consonância, desse modo, com a evolução do campo antropológico, em uma visão que não valoriza exclusivamente as formas arquitetônicas da “pedra e cal”.

Ainda nesse trabalho, a pesquisadora ressalta a importância de compreender a gênese e a evolução dos povos humanos, ou seja, a sua fisiologia, a sua “bioantropogeografia” e a sua psicologia, entre outros aspectos. Com esse foco nas populações autóctones e no clima nacional, Torres (1937) estabelece uma abordagem com vínculos científicos e militantes para o patrimônio e, em particular, a forma de preservá-lo. Ela defende uma preservação em que o patrimônio seja convertido em instrumento de educação científica e de política pública ambiental. Tal atuação se evidencia na sua participação em projetos de divulgação da infectologia, no combate à caça e na defesa da preservação ecológica, temas amplamente difundidos em rádios e debates públicos da época, conforme demonstra Regina Horta Duarte (2010). Para Torres (1937), o Brasil era rico cientificamente, mais ainda do ponto de vista etnográfico e arqueológico, por possuir várias amostras de territórios tradicionais cujo povo e cuja flora e fauna eram genuínos em tempo e espaço. Dessa forma, acionar a paisagem sob tópicos de recurso econômico e político dos elementos da natureza, na perspectiva da autora, permitia conferir a ela um estatuto de preservação em que os vínculos ecológicos fossem valorizados e ganhassem mais força.

Há na contribuição de Heloisa essa imbricação entre patrimônio natural e paisagem em ações relacionadas ao SPHAN. Essa relação parece mais forte no trabalho de Heloisa porque, em sua visão, a cultura não se desvincula da paisagem ou da natureza. Entretanto, já foi possível averiguar que a relação entre a paisagem, o paisagístico e a natureza, no SPHAN, esteve presente essencialmente nos jardins e parques; nas cidades, isso era visto apenas em parte, quando a natureza era ressaltada como entorno ou cenário.

Nessa perspectiva antropológica, compreende-se que o patrimônio natural não se restringe à dimensão ecológica ou biológica, mas também envolve práticas culturais e modos de vida historicamente enraizados em determinados territórios. Danilo Pereira (2017) analisa essa aproximação entre patrimônio natural e paisagem nas ações do IPHAN e observa que, embora predominasse uma hegemonia do patrimônio arquitetônico de pedra e cal, a paisagem começava a ser incluída como categoria de interesse, ainda que de forma tímida e frequentemente subordinada aos monumentos construídos. Essa valorização incipiente da paisagem não se deve apenas, como aponta o autor, a uma concepção ambígua entre natureza e paisagem, mas também ao legado conceitual deixado pelos antropólogos do Museu

Nacional – dentre os quais se destaca Heloisa Alberto Torres –, cujas abordagens enfatizavam as continuidades entre cultura, território e modos de vida. Isso permitiu que o SPHAN fosse imbuído de uma compreensão mais ampla e ecológica da paisagem enquanto bem cultural.

Na linha dos estudos antropológicos sobre as classificações totêmicas, com os quais Heloisa Alberto Torres dialogava, a influência de Marcel Mauss é fundamental. Em 1903, o sociólogo francês foi pioneiro ao criticar as concepções que, à época, sustentavam a existência de uma organização “prévia das coisas”. Contrário a essa visão, Mauss defendia que os homens classificavam as coisas porque estas já se encontravam socialmente divididas e organizadas em clãs. Nessa perspectiva, os sistemas sociais seriam compreendidos não como estruturas isoladas, mas como conjuntos relacionais, cujo sentido só se define no confronto e na comparação com outros sistemas – isto é, dentro de um campo semântico mais amplo de relações e significados. Para Heloisa Torres e Raimundo Lopes, era importante entender o grau desse desenvolvimento antropológico, geográfico e social de modo científico, discursivo e político. Igualmente relevante era encontrar respostas para problemas científicos incontornáveis, como as especificidades étnicas e botânicas do território brasileiro. Essa dupla busca influenciou diversos trabalhos.

Nesse sentido, Raimundo Lopes publica, em 1937, ainda na primeira versão da Revista do Patrimônio, o texto intitulado *A natureza e os monumentos culturais*. O trabalho discute e enfatiza a relação intrínseca entre proteção e restauração de monumentos históricos naturais e outras manifestações culturais, de modo que “protege-se a natureza para o bem da cultura; e a recíproca é verdadeira: o amparo aos monumentos da cultura reverte em proteção à natureza” (Lopes, 1937, p. 78). Com fortes traços etnográficos, “natureza” e “cultura” aparecem na obra de Raimundo Lopes indissociavelmente ligados aos aspectos ecológicos da cultura humana. Pode-se considerá-lo, então, um dos precursores da preservação que vai além dos aspectos materiais da cultura, bem como um oponente das produções simplesmente catalográficas e racionalistas da época.

Raimundo Lopes foi membro do Conselho Consultivo do SPHAN entre 1938 e 1941, integrando-o desde a reunião inaugural do dia 10 de maio de 1938, como registra a primeira Ata do Conselho Consultivo. Nascido em Viana, Baixada Maranhense, no dia 28 de setembro de 1894, filho de Manuel Lopes da Cunha (ex-governador do Maranhão) e de Maria de Jesus Souza Lopes da Cunha, formou-se em Ciências e Letras pelo Liceu Maranhense e ali foi professor de Geografia e História. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1918, casou-se com Graziela Lopes da Cunha (com quem teve duas filhas) e começou seu trabalho no Museu

Nacional em 1922, época em que debates sobre preservação natural ganhavam proeminência no Brasil.

No artigo *Pesquisa etnológica sobre a pesca brasileira no Maranhão*, publicado na Revista do Patrimônio do SPHAN em 1938, Raimundo Lopes investiga a influência da migração portuguesa para o litoral norte, então habitado por diversas etnias indígenas. O autor se interessa, em especial, pelas práticas sociais e culturais, pelas influências e analogias mútuas e pelas reverberações causadas nas relações locais pela assimilação de uma cultura nova pelo ambiente. Sua atenção recai sobre processos de intercâmbio técnico e simbólico entre culturas indígenas, africanas e europeias, notadamente em práticas associadas ao uso de instrumentos de pesca apresentados na paisagem. Um exemplo disso aparece na seguinte passagem:

Nessa utilização do ferro para as pontas do arpão e flechas pode-se admitir uma real influência africana já por ser esse o material preponderante para tal fim, nessas e noutras armas dos povos da África, como porque há algumas analogias de formas e dimensões entre ponta basilicas, como as de que tratamos aqui, e as dos arpões africanos [...]. Não é possível, contudo, excluir na formação dessas variantes neo-brasileiras de material metálico, a influência do arpão europeu e a adaptação das formas indígenas (Lopes, 1938, p. 157).

O autor discute a diversidade técnica da pesca no estado do Maranhão e ressalta que ainda era possível encontrar nela traços de elementos africanos, portugueses e de imigrantes do mediterrâneo do sul da Itália. Vale notar que o autor se interessava pelos processos de “misturas” culturais, para além da forma do arpão como elemento cultural em si, dentre as diferentes etnias.

Dessa forma, a própria figura de Raimundo Lopes colocava adiante algumas ideias de “geografia”, “natureza”, “cultura”, “ambiente” e “paisagem” que influenciariam a instituição de preservação. Nota-se que a vertente teórica à qual Raimundo Lopes se filiava compreendia a elaboração das naturezas e paisagens como reflexo da organização social, do trabalho e das diversas formas de relação entre a humanidade e seu meio. Tal vertente era inspirada na tendência causalista e demográfica francesa de Vidal de La Blache do final do século XIX, que já colocava o problema da diferenciação do ambiente e explicava os lugares e a cultura humana através dos gêneros de vida e as paisagens como produtos dessas interações de vida. Como lembra Ribeiro (2020), o pensamento vidaliano exerceu grande influência na formação das leituras geográficas e antropológicas da paisagem, especialmente por propor uma abordagem que partia da observação visual para, em seguida, interpretar as transformações do

meio e do homem. Para Vidal, segundo Ribeiro (2020), a paisagem não era apenas uma imagem, mas um todo coordenado, cuja leitura exigia tanto a análise dos elementos heterogêneos quanto a síntese das relações de vida que ela revelava. Ainda nas palavras de Ribeiro (2020, p. 9),

a análise esforça-se por distinguir os aspectos heterogêneos que integram a composição de uma paisagem e, como as causas passada e presente se misturam nas formas de relevo, esse gênero de interpretação guarda um pouco de exegese. No entanto, por outro lado, essa paisagem forma um todo, cujos elementos se encadeiam e se coordenam; sua interpretação exige uma percepção lógica da síntese plena da vida que ela lança sob nossos olhos.

Essa concepção dialógica e processual da paisagem como expressão simbólica e material da interação entre sociedade e meio ambiente ressoaria diretamente nas formulações antropogeográficas, termo apropriado pelo próprio Raimundo Lopes, presentes nos textos dos intelectuais. Também Heloísa Alberto Torres e Raimundo Lopes revelam a presença de uma antropogeografia<sup>16</sup> crítica e historicamente situada nas práticas institucionais de preservação no Brasil em suas contribuições para a Revista do Patrimônio.

Para essa vertente, que circulou no SPHAN mais fortemente a partir da influência de Raimundo Lopes, a humanidade é um contínuo na história natural. A cultura humana, entendida a partir da obra vidalina, mais do que simplesmente refém do meio, é considerada um mecanismo de iniciativas de cunho físico e biológico, que tanto se adapta para organizar a realidade à sua volta quanto a organiza através dos seus mecanismos. Estes, por sua vez, são constituídos em estreita relação contingencial com o próprio meio. No trabalho de Raimundo Lopes, é fundamental tudo aquilo que faz a mediação entre o meio e homem, já que, juntos, eles constituem um percurso no tempo, dados historiográficos e documentos de cultura. Isso fica evidente na sua defesa da importância do arpão como elemento cultural, por exemplo, e no esforço de Lopes em 1940 para tomba o primeiro sítio arqueológico sob tutela do SPHAN, o Sambaqui do Pindaí, localizado na sua cidade natal (São Luís, Maranhão).

---

<sup>16</sup> Essa influência vidaliana é perceptível especialmente no entendimento de Lopes de que a paisagem era o resultado de uma interação histórica entre meio físico e cultura. Entre suas contribuições de maior impacto, destaca-se a série de conferências transmitidas pela Rádio Nacional entre 1933 e 1945, voltadas à popularização das ciências humanas e naturais. Esses conteúdos, reunidos e organizados por Heloísa Alberto Torres após a morte do antropólogo, foram posteriormente publicados sob o título *Antropogeografia* e se constituem como um dos legados mais significativos do Museu Nacional para o pensamento geográfico e antropológico no Brasil.

Nas acepções de Raimundo Lopes (1956), todas as construções e rastros no meio físico resultam da ação combinada do homem com a natureza e a paisagem ao longo dos séculos e em um dado lugar, como expresso na citação a seguir:

Pouco importa, porém; lógicos ou não, os planos geométricos são pelo menos tão velhos como as próprias cidades, e é mister procurar-lhes uma causa antes da lógica e mesmo além da geometria; e essa, suspeitamos que seja de natureza técnico-geográfica. Da explicação de Vidal de La Blache para os tipos retangular e circular de habitação, que considera devidos ao material – madeira, nas cabanas retangulares das zonas equatoriais; terra e palha nas circulares, dos trópicos; pedra nos edifícios retangulares das civilizações antigas, etc. – cremos possível tirar uma solução antropogeográfica para o enigma da origem, fórmulas ou planos, que parecem o que de mais abstrato, social e voluntário se possa imaginar – verdadeiras imposições do capricho ou ideal humano que obrigam as ruas de uma cidade seguir retilíneas sobre o solo que a natureza fez irregular. (Lopes, 1956, p. 149)

Em 1941, o falecimento de Raimundo Lopes colocou fim às suas pesquisas e contribuições para as questões patrimoniais e no SPHAN. A influência de Lopes e Heloísa Alberto Torres no SPHAN e no Ministério da Educação e Saúde se mostraram tão expressivas que, em 1942, Torres encaminhou uma carta ao Ministro de Educação e Saúde solicitando a publicação do trabalho sobre geografia humana elaborado por Raimundo Lopes. Na carta, após reforçar a importância do pesquisador, ela justificou a publicação como uma contribuição “[...] não apenas para o país, mas, também, para a família, que ganharia uma quantia referente à venda da obra” (SEMEAR, s.d.).

As contribuições de Raimundo Lopes marcaram de maneira definitiva a identificação dos valores do bem a ser preservado sob uma abordagem menos dicotômica entre natureza e cultura. Como ressalta Ribeiro (2007, p. 32), “[...] apesar de pouco explorada de maneira direta [...] a ideia de integração entre o homem e a natureza, sempre um foco central nessas abordagens, tem no pensamento geográfico uma das suas origens”. Essa visão de Raimundo Lopes no século XX sobre o *continuum* entre natureza e cultura se refletiriam nos modelos de tombamentos operacionalizados pelo SPHAN, especialmente nas empreitadas de preservação pautadas pela categoria de “paisagem cultural”, que toma mais força dentro da Revista do Patrimônio.

É possível, portanto, identificar no pensamento de Raimundo Lopes a presença e a síntese das correntes teóricas sobre as relações entre paisagem, natureza, cultura e patrimônio que se faziam presentes nos debates do período. Suas contribuições dialogam com a abordagem geográfica, antropológica e histórica da qual Heloísa Alberto Torres também era

signatária, o que marcou um ponto de virada na concepção de patrimônio cultural, natural e paisagístico na Revista do Patrimônio. Ao propagar essa perspectiva como representante do Museu Nacional, Lopes influenciou de maneira decisiva a formação de uma noção mais complexa e integrada de paisagem, que extrapolava os limites disciplinares e buscava compreender os usos, significados e formas de apropriação do território pelas diferentes comunidades culturais brasileiras.

Considerando a potência da aproximação dos múltiplos hábitos culturais peculiares no Brasil e a formação dos espaços preservados, Lopes (1938), sem se preocupar com qualquer outro mérito de suas pesquisas, afirma que buscou “contribuir para uma apreciação mais precisa, e por isso mesmo mais justa, das influências de cada um dos elementos étnicos e raciais na formação de um complexo de usos e costumes da nossa gente” (p. 184). Focado em conduzir uma análise adequada das influências e representações dos povos e suas práticas, talvez Lopes (1938) já percebesse que há algo de contraditório na formação do que se diz patrimônio nacional, algo de violento e injusto dentro dos próprios mecanismos de sua construção. A sobreposição entre o “cultural” e o “ambiental” no trabalho de Raimundo Lopes evidencia o quanto as construções culturais humanas são informadas por elementos naturais (e vice-versa), de modo que tudo, “natureza” e “cultura”, está sob o mesmo amparo. Trata-se, logo, de um jogo de condições de gênero de vida, em que o natural é apropriado culturalmente e o cultural se ancora em suportes ambientais.

Nessa análise, é possível reforçar o paralelo entre as ideias da antropogeografia de Raimundo Lopes (1956) e de gênero de vida de La Blache exploradas anteriormente, que reforçam o argumento da complexidade do discurso acerca de questões da natureza e da paisagem que circulava no surgimento e nos primeiros tombamentos do SPHAN (Vidal, 2021)a. É nesse contexto também que é decretada a Lei nº. 8.534, de 02 de janeiro de 1945, por meio da qual o SPHAN foi transformado em DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O decreto-lei também dispôs sobre a organização administrativa da instituição, que passou a ter uma estrutura formada por: diretor e seu gabinete; duas divisões, às quais se subordinavam quatro seções; um serviço auxiliar; e quatro distritos. O Conselho Consultivo manteve sua função de assistência à diretoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade, composto por “museus federais que o mesmo vier a organizar” (Brasil, 1946, art. 6, § único).

Essa reorganização administrativa do SPHAN em 1945 marca também a reafirmação de uma visão normativa e técnico-burocrática do patrimônio. É com a consolidação do

DPHAN a partir das décadas de 1960 e 1970, conforme observa Ribeiro (2020, p. 14), que começa a emergir um novo campo de crítica e reflexão que coloca em xeque os limites da abordagem da paisagem como entorno, monumento e moldura. Como evidencia o autor, nesse período, críticas à geografia de cunho neopositivista – predominantes nas interpretações espaciais da primeira metade do século XX – passam a ganhar força. Essas críticas valorizam dimensões até então tocadas apenas pelos antropólogos, como o modo de vida, a experiência sensível e a dimensão comunitária dos lugares. Ribeiro (2021) aponta para o fortalecimento de conceitos como “mundo vivido”, “topofilia” e “sentido de lugar”, que passam a figurar entre os principais vetores teóricos de renovação dos estudos da paisagem. Com isso, ganha força a ideia de paisagem como representação: uma maneira de ver, de sentir e de construir o mundo.

Essa virada epistêmica prepara o terreno para uma transformação mais profunda nos modos de compreender e preservar o debate e a representação da paisagem dentro do campo do patrimônio, com a incorporação de ideias como memória, identidade, afetividade e conflitos sociais. Embora a paisagem ainda permanecesse em posição periférica no interior das políticas oficiais de preservação (Ribeiro, 2020) e na própria Revista do Patrimônio, esse novo arcabouço interpretativo abre caminho para sua centralidade futura no início do século XXI, como se verá na consolidação dos discursos e instrumentos dos anos 1980 em diante. Assim, a mudança institucional do SPHAN para DPHAN marca uma mudança significativa nas abordagens sobre a paisagem na Revista do Patrimônio, refletindo um deslocamento de foco que acompanha as transformações políticas e culturais do Brasil até no final da década de 1970 e início dos anos 1980, conforme evidencia Ribeiro (2020).

Com a incorporação da dimensão ecológica e social do patrimônio, os artigos da Revista passam a abordar a paisagem não apenas como expressão estética ou monumental vinculada à identidade nacional, mas como campo ampliado de significações culturais e ambientais, conectado aos modos de vida das populações locais. Isso se torna particularmente perceptível nos textos publicados a partir da década de 1980, quando diferentes autores vinculados ao Museu Nacional, ao DPHAN e a instituições de pesquisa ambiental introduzem novos olhares sobre o tema. Diversos desdobramentos teóricos e metodológicos contribuíram para essa ampliação do conceito de paisagem, que agora dialoga com práticas ecológicas, saberes locais e transformações sociais vividas em distintas regiões do país. Essa mudança será discutida na seção seguinte, com destaque para os vetores discursivos que consolidaram uma nova visão integrada da paisagem como sistema dinâmico de relações simbólicas,

territoriais e ambientais. Nesse regime, observa-se que a paisagem passa a ser interpretada também como um sistema dinâmico de relações simbólicas, ecológicas e territoriais, cujo auge se dará com a globalização da questão da paisagem e o protagonismo da UNESCO.

### **2.3 De meio de vida a paisagem urbana: novos princípios globais para a representação da paisagem**

Nesta seção, é examinada a virada ocorrida a partir dos anos 1950, após a emergência, nas décadas anteriores, de uma concepção de paisagem fundamentada nos saberes etnográficos e antropogeográficos dos intelectuais ligados ao Museu Nacional. É um período em que a paisagem passa a ser reconfigurada por arquitetos, urbanistas e paisagistas. O afastamento de Heloisa Alberto Torres do DPHAN, somado às mudanças institucionais e políticas do período, marca o declínio da influência dos antropólogos no campo da preservação e inaugura uma nova lógica representacional: a paisagem será progressivamente apropriada como elemento compositivo dos conjuntos urbanos e objeto de planejamento visual e territorial. Isso corresponde não apenas a um deslocamento de agentes e práticas dentro do órgão de preservação, mas também a uma mudança de paradigma na forma de compreender e classificar o patrimônio.

Com base em textos da Revista do Patrimônio, discute-se como o conceito de paisagem se descola da ênfase etnográfica e ganha novos contornos – ora como cenário de representação simbólica da identidade nacional, ora como interface com os discursos modernizadores, urbanos e globais. Em jogo, está a disputa por sentidos da paisagem em meio à reorganização do campo patrimonial, à urbanização acelerada e à inserção do Brasil nos circuitos internacionais de valorização do patrimônio cultural e ambiental. Nesse jogo, vale registrar que as evidências trabalhadas nas seções anteriores apontam diretamente o trabalho dos integrantes do Museu Nacional – Raimundo Lopes e Heloisa Alberto Torres – com um projeto contínuo e atento à preservação que englobasse a geografia, a etnografia e os agrupamentos humanos ligados a uma continuidade territorial.

Apesar dos esforços dos antropólogos, do fim da década de 1950 até meados da década de 1960, não ocorrem tombamentos etnográficos e paisagísticos no Rio de Janeiro. A literatura do campo patrimonial, com autores como Chuva (2017) e Magalhães (2015), aponta que há, nesse momento, mais engajamento com uma nova tipologia de tombamentos,

dominada especialmente por arquitetos: a de conjuntos e sítios urbanos, que, não obstante, enfraquece a atuação dos antropólogos no DPHAN.

Se, por um lado, as autoras Chuva (2017) e Magalhães (2015) apontam para uma virada na década de 1950 no tipo de tombamento natural mais ligado à categoria de conjunto paisagística, por outro, pode-se afirmar que, até meados da década de 1950, era de responsabilidade dos antropólogos do Museu Nacional o registro, debates e sensibilizações sobre os bens empreendidos e tombados no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. A pesquisa de doutorado de Walter Lowande (2018), intitulada *Uma história transnacional da modernidade*, ecoa tal argumento em sua análise das práticas de proteção ao patrimônio natural e paisagístico, entre os anos de 1930 e 1960, do ponto de vista do Museu Nacional e suas relações com o DPHAN. Para o autor, mais especificamente no período em que Heloisa esteve à frente do Museu Nacional, entre 1937 e 1955, houve mais produções legais, teóricas e territoriais sobre a preservação do patrimônio arqueológico, etnográfico, botânico e paisagístico. Em suas palavras a saber, “[...] o caráter antropogeográfico da cultura segundo a acepção de Torres e Lopes. [...] esse traço ‘ecologista’ que não escapou do Museu Nacional [...]” (Lowande, 2018, p. 360). Essa produção reverbera na Revista do Patrimônio com os artigos de Heloisa e Raimundo Lopes.

Para os técnicos do Museu Nacional, a noção de paisagem estava inserida no grande grupo da antropogeografia promulgada por Raimundo Lopes. Eram as interações entre a humanidade e o meio físico-natural, não dissociados um do outro, que tinham valor para tais intelectuais. Dessa forma, para eles, a paisagem estava sempre relacionada com o valor cultural nela imbuído – o que era muito diferente das ideias de paisagem dos arquitetos, que priorizavam características estéticas de contemplação arquitetônica e paisagística. No entanto, o protagonismo dos arquitetos e urbanistas na instituição de preservação também se refletiria nas representações e discussões sobre paisagem. A partir de 1950, elas passaram a incorporar e reproduzir ideias de tombamentos mais ligados ao entorno da edificação, conforme as acepções e influências da Carta de Atenas.

O fato é que a ocupação dos antropólogos no DPHAN não ocorreu com força no núcleo duro da instituição, mas influenciou a composição do seu Conselho Consultivo e em contribuições em publicações de artigos na Revista do Patrimônio. A contribuição dos antropólogos deixou influências e impregnações na representação da paisagem. No entanto, a historiografia sobre o patrimônio cultural brasileiro, embora de fundamental papel crítico, tendeu a esquecer o que não estava necessariamente dentro da norma da preservação. Isso

porque essa produção historiográfica se focou quase sempre na memória da preservação nacional, cujo mote era fazer lembrar principalmente por aspectos formais e materiais.

Todavia, foram as expedições, os trabalhos acadêmicos, os pareceres e os relatórios científicos dos antropólogos vinculados ao serviço de preservação patrimonial que alimentaram representações, tombamentos<sup>17</sup> e discursos ajustados à representação viável de paisagem naquele momento. Enquanto, nos tombamentos, os antropólogos tendiam à norma arquitetônica, como no parecer de Raimundo Lopes analisado por Vidal (2020), a formação de coleções botânicas e de peças etnográficas pelos profissionais do Museu Nacional dominaria as práticas e representações de paisagem no órgão de preservação.

Em 2012, vários anos após a intensa atuação dos antropólogos do Museu Nacional na Revista e no IPHAN, a Revista do Patrimônio número 34 publica o artigo *O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional*, de autoria de Carla Dias e Antonio Souza Lima. Essa é uma análise histórica e crítica da atuação do Museu Nacional no que diz respeito à constituição das práticas de preservação do patrimônio no Brasil. A investigação se concentra sobretudo no papel do Museu na formação de categorias classificatórias, saberes e classificações científicas que influenciaram direta ou indiretamente os processos de patrimonialização ao longo do século XX, com ênfase na integração dessas categorias à construção de noções de identidade nacional.

A primeira e mais direta menção ao conceito de paisagem ocorre quando os autores explicam que, para os agentes do Museu Nacional, o patrimônio é concebido como um “recurso de produção de paisagem nacional” (Dias; Lima, 2012, p. 174). Nessa formulação, evidencia-se que a paisagem não é entendida como dado natural ou cenário neutro, mas como resultado de um processo de elaboração cultural e política, vinculado à ideia de nação. O uso do termo “recurso” sugere uma visão instrumental – ou seja, a paisagem é mobilizada como meio de constituir uma imagem territorial coerente com as narrativas de identidade nacional promovidas pelo Estado e por seus aparelhos técnicos-científicos.

A paisagem aparece, portanto, como construção, mas também como sintetizadora de um olhar político-institucional, que busca enquadrar e ordenar o território a partir de referências culturais selecionadas. Os autores indicam que, nesse contexto, “os bens culturais tornam-se elementos de uma paisagem nacional a ser exibida, conhecida, registrada e

---

<sup>17</sup> Conforme evidencia Vidal (2020), o tombamento da Fazenda Viegas, por exemplo, teve o valor de paisagem e entorno defendido e relatado por Raimundo Lopes. Rafael Vidal (2020) demonstra que a formação de critérios de proteção para esse caso foi realizada com base em nuances entre natureza e cultura. O relator recorria à passagem e a poemas de Mary Graham na fazenda para sugerir uma sensibilidade para a relação entre arte e natureza, sintetizada na paisagem existente ali.

controlada” (Dias; Lima, 2012, p. 174). Eles também destacam que o próprio ato de preservar ou classificar é uma forma de produzir visualidades e discursos autorizados sobre o território. Nesse sentido, a paisagem é inseparável da ação do Estado e da institucionalização do patrimônio. O texto deixa claro que o Museu Nacional – especialmente por meio da atuação de seus antropólogos, naturalistas e etnólogos – participou de maneira ativa da codificação de paisagens “autênticas”, promovendo uma geografia simbólica do Brasil. Tais paisagens, ao serem registradas e catalogadas, tornaram-se referências para a constituição de uma memória nacional e para a seleção dos bens que mereceriam reconhecimento e salvaguarda.

Não há outras menções explícitas ao termo “paisagem” ao longo do artigo. No entanto, a ideia reaparece de maneira implícita quando os autores analisam os processos de documentação, mapeamento e registro fotográfico realizados pelo Museu Nacional em diversas expedições científicas. Ainda que o termo não seja usado diretamente, nota-se que essas práticas correspondem à construção de imagens e representações do território – o que se aproxima de uma noção ampliada de paisagem como mediadora entre o olhar científico e a configuração material e simbólica do espaço. Conclui-se, portanto, que o conceito de paisagem no texto de Dias e Lima (2012) emerge vinculado a uma crítica à produção institucional da nacionalidade, articulada à construção visual, simbólica e científica do território brasileiro. A paisagem, nesse sentido, é menos uma categoria autônoma e mais um efeito das práticas patrimoniais, operadas a partir de saberes especializados e estratégias estatais de reconhecimento e classificação do espaço.

Em artigo sobre o Museu e o IPHAN, Costa (2006) explora o apreço científico das expedições do Museu que, segundo a autora, influenciaram as bases da patrimonialização do Brasil, ainda que elas tenham se distanciado dos *modus operandi* dos antropólogos. Costa (2006) relata que as coleções recolhidas por Luiz de Castro, Luiz Emydgio e Raimundo Lopes, todos eles ligados ao Museu Nacional, haviam enriquecido de maneira expressiva as reservas do Museu, a ponto de não ser possível depender apenas das instalações da instituição, já precárias na época, para arquivamento e manutenção. Quanto às coletas dos antropólogos destinadas ao DPHAN, observa-se, a partir dos inventários dos Livros do Tombo, das cartas e dos catálogos, uma predominância de objetos cotidianos, de levantamentos botânicos e de desenhos de cartografias que representassem percursos do território nacional. O povo brasileiro estaria expresso nos objetos cotidianos, nos sistemas naturais nativos e espontâneos e nos modos de vida diferentes da vida urbana burguesa, na qual se encaixava a maioria dos intelectuais.

Sob tal acúmulo histórico, o gênero e o conceito paisagem chegaram ao século XX no Brasil com significativa visibilidade e impacto nos debates, no vocabulário técnico e nas políticas e intenções de governo. No entanto, a paisagem recebe uma representação própria e característica de conteúdos diretamente ligados à dinâmica social e cultural brasileiras nessa época, quando se consolida em um país urbanizado, latino-americano e sustentado por um longo passado colonial escravocrata cujas representações excluía os símbolos escravagistas de suas paisagens.

Essa relação antitética entre cultura e paisagem após a experiência varguista e os primeiros anos do IPHAN é notável no artigo de Mário Pedrosa intitulado *Arquitetura Paisagística no Brasil publicado no Jornal do Brasil*. Publicado originalmente em 09 de janeiro de 1958 e reeditado em 1981 nas publicações da Revista e em livro sobre o tema organizado pelo IPHAN, o texto discute a reputação negativa da natureza brasileira perante as gerações de brasileiros desde a década de 1930: “o fato é que essa natureza natural, isto é, tropical e exuberante, não era bem vista pelos nossos avós. Dela se tinha medo” (Pedrosa, 1981, p. 282). Para o autor, o que se tinha como constante na relação homem-natureza em toda a história do Brasil seria uma reiterada impossibilidade de harmonia – o homem se opunha ao “natural”.

Na década de 1950, com as muitas transformações que vinham ocorrendo no aspecto morfológico das cidades (que se verticalizam), no avanço institucional da organização de preservação e nas demandas oficiais de representação da nação sobre o que preservar, uma escolha sobre a representação da paisagem da nação precisava ser endossada. Isso se fazia necessário tanto para se forjar uma nova e moderna relação entre cultura e natureza quanto para dar escopo à imagem do patrimônio natural tomada como modelo nos novos governos nacionais. Assim, entre 1950 e 1980, a Revista do Patrimônio testemunha uma inflexão importante nas formas como o conceito de paisagem é mobilizado nas políticas culturais brasileiras. Em vez de constituir um dado natural ou estético autônomo, a paisagem passa a operar como signo cultural e como instrumento político, mediando interesses de identidade nacional moderna e território. Essa transição, que permeia boa parte das edições da revista nesse período, pode ser lida à luz de uma crítica cultural da paisagem como um artefato cultural saturado de representações e disputas simbólicas. Esse deslocamento não é apenas editorial, mas se ancora em atores institucionais e intelectuais que contribuíram diretamente para essa virada, como o próprio Rodrigo Mello de Franco de Andrade.

Em artigos como *Sumário*, de Rodrigo Melo Franco de Andrade, publicado na Revista do Patrimônio nº17 (1969), nota-se o esforço de consolidar uma imagem nacional associada à natureza monumental, à religiosidade barroca e à herança colonial idealizada. A paisagem urbana de cidades como Ouro Preto, Goiás ou Paraty é descrita menos a partir das suas dinâmicas sociais e mais em função da sua “expressividade plástica”, o que revela um imaginário essencialista que congela o tempo e transforma o território em cenário memorialístico. Com base no texto, é possível identificar uma elaboração do conceito de paisagem que parte da sua interseção com a noção de monumento e a de entorno urbano e da experiência estética propiciada pelo patrimônio. A abordagem de Rodrigo Melo Franco não trata diretamente da paisagem como categoria isolada, mas sim como componente inseparável da configuração espacial, simbólica e sensível dos bens culturais. Nesse contexto, a paisagem surge implícita, em diálogo com o meio urbano, a natureza, o relevo e o entorno arquitetônico.

A primeira menção importante à paisagem está ligada à Carta de Veneza, de 1964, que o autor utiliza como baliza para refletir sobre o patrimônio edificado e sua relação com o espaço ao redor. Ele afirma:

A noção de monumento compreende não só a construção arquitetônica em si mesma, mas também a moldura em que ela é inserida. O monumento é inseparável do meio em que se encontra situado e, bem assim, do ambiente histórico do qual constitui testemunho (Andrade, 1969, p. 20).

Esse trecho é essencial para a compreensão da paisagem como entorno patrimonial, tão marcante a partir da década de 1950. A moldura mencionada se refere à paisagem natural ou urbana, que, ao longo do tempo, passa a adquirir valor cultural e simbólico, compondo um cenário cuja harmonia é inseparável do bem isolado. Em outras palavras, o monumento e a paisagem em que se insere constituem uma unidade indissociável. A paisagem, então, ganha um estatuto de documento histórico e espaço de significação, portador de valores estéticos e identitários.

Na sequência, o autor reforça esse entendimento quando se refere aos centros históricos mineiros como exemplos notáveis de estética urbana em interação com o relevo natural e a arquitetura:

Aos urbanistas brasileiros contemporâneos, esses antigos centros de população de Minas Gerais dão lições memoráveis de estética urbana [...], ordenadas sabiamente para pôr em destaque as construções mais nobres, graças ao partido tirado dos acidentes naturais (Andrade, 1969, p. 21).

Aqui, Rodrigo Melo Franco destaca a relação entre o urbanismo colonial e a paisagem topográfica. O aproveitamento do terreno em declive e dos “acidentes naturais” mostra como a paisagem foi incorporada de forma estratégica à composição do espaço urbano. A paisagem natural não é apenas pano de fundo, mas fundamento para o ordenamento urbano e a criação de cenários de alto valor simbólico. É a paisagem moldada pela cultura – e, ao mesmo tempo, moldando a cultura do olhar. Ela também aparece como critério sensível para avaliar danos ao patrimônio:

Quer sejam urbanos ou rurais, os sítios que são testemunhos de determinada civilização, de algum acontecimento histórico ou de uma evolução significativa devem constituir objeto de cuidados especiais (Andrade, 1969, p. 20)

Essa afirmação amplia o campo de atuação patrimonial para incluir paisagens como testemunhos históricos. Nota-se aqui uma transição conceitual: de uma noção de patrimônio centrada em objetos isolados para uma abordagem integrada, que reconhece o valor das paisagens culturais como produtos da ação humana e do tempo, em diálogo direto com as questões colocadas pelos antropólogos. Por fim, o artigo ainda reforça o papel do olhar e da sensibilidade – categorias caras à ideia de paisagem – na própria gênese da política de preservação liderada por Rodrigo Melo Franco. Ao falar de sua atuação como diretor do IPHAN e editor da Revista do Patrimônio, Rodrigo Melo Franco (1969) afirma que ele mesmo

promoveu a divulgação do valioso acervo, cuja defesa [...] assumia definitivamente. [...] Para esse fim pessoalmente selecionava textos, sugeria temas, indicava novas pesquisas, muitas vezes realizando-as ele próprio com extrema minúcia e lucidez (Andrade, 1969, p. 9).

Essa operação de fixação do passado a imagens paisagísticas idealizadas é, na perspectiva de Descola (2005), uma expressão do regime analogista: múltiplos elementos do real (igrejas, rios, colinas, traçados urbanos, práticas culturais) são reunidos sob uma coerência estética e simbólica, operada por intelectuais, arquitetos e agentes estatais. A paisagem se torna uma evidência cultural de síntese, unindo fragmentos heterogêneos em torno de uma imagem possível de nação. Também se pode notar esse movimento, por exemplo, nos dossiês técnicos que fundamentaram os tombamentos de Ouro Preto em 1938 e 1986. Em ambos os casos, observa-se a valorização explícita da relação visual entre o casario colonial e a geografia montanhosa de Minas Gerais – elemento central para a caracterização

da cidade como paisagem cultural inscrita, no segundo tombamento, nos Livros do Tombo Etnográfico e Paisagístico.

O tombamento da cidade de Ouro Preto, realizado em 1938, foi inicialmente inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes (Inscrição nº 39, em 04/03/1938), o que reflete o entendimento então vigente de patrimônio, centrado na excepcionalidade artística e monumental dos bens culturais. Entretanto, com a ampliação conceitual promovida pelo próprio IPHAN ao longo das décadas, especialmente a partir dos anos 1970 e 1980, passou a ser necessário reconhecer formalmente outras dimensões do valor cultural da cidade, como sua ambiência, inserção territorial e paisagem natural. Por isso, em 1986, Ouro Preto foi novamente inscrita, desta vez nos Livros do Tombo Histórico (Inscrição nº 512) e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Inscrição nº 98), ambos datados de 15/09/1986. Essa reinscrição não apenas reafirmou o valor histórico do sítio urbano, como também consolidou juridicamente a proteção do seu entorno paisagístico – incluindo o perfil montanhoso que envolve a cidade, a Serra de Ouro Preto e o Pico do Itacolomi – já mencionado nos dossiês originais de tombamento como parte integrante do conjunto preservado.

Assim, a trajetória do reconhecimento de Ouro Preto pelo IPHAN ilustra a transição das políticas patrimoniais brasileiras de uma concepção centrada no objeto artístico para uma abordagem mais abrangente. Essa nova perspectiva inclui o espaço vivido, o território e a paisagem como dimensões fundamentais da memória nacional. E associa signos de brasilidades selecionados por determinada visão que contrasta com presenças e contradições como o trabalho escravo ou os conflitos fundiários de reconhecimento do passado colonial e da disputa do território por mineradoras.

A partir da década de 1960, esse alinhamento entre paisagem e identidade começa a se reconfigurar sob a pressão do planejamento modernizador do regime militar. A paisagem começa a operar como recurso estratégico de desenvolvimento, sendo incorporada às práticas de planejamento urbano, às zonas de turismo cultural e às políticas ambientais. Nesse período, a Revista do Patrimônio passa a publicar artigos que aproximam paisagem e território, especialmente em cidades históricas ou regiões de valor ecológico.

Esse processo de reconfiguração do conceito de paisagem nos anos 1960, por um lado, se alimenta da tradição romântica que ainda ecoa nas práticas de preservação e nas representações da Revista do Patrimônio, como observou Ribeiro (2020); por outro lado, também reflete a crescente incorporação da paisagem como dispositivo técnico e normativo

do planejamento urbano e ambiental. A paisagem deixa de ser entendida apenas como pano de fundo de uma identidade nacional e passa a ser operacionalizada como categoria de gestão do território, capaz de reunir valores naturais, históricos, visuais e sociais sob uma mesma gramática de proteção. A acepção de Ribeiro (2020), dessa dupla inscrição da paisagem – ora como vista cênica, ora como recurso da relação sociedade urbana e natureza – permitiu a inclusão de espaços naturais e conjuntos arquitetônicos nos inventários e políticas patrimoniais a partir de critérios estéticos e visuais.

Na Revista do Patrimônio, esse movimento aparece com força crescente: termos como “integração paisagística”, “sítios urbanos” e “cenários naturais e identitários” tornam-se recorrentes. Há um esforço de problematização no debate, que passa a contemplar distintas áreas rurais e ecológicas além de centros urbanos consolidados, como nos casos de Ouro Preto e do Pico das Agulhas Negras. Mas nota-se que essas duas acepções não são excludentes na revista: a paisagem também foi produto científico e antropogeográfico e recurso para uma nova modernidade nacionalista e soberana.

Esse movimento de complexificação das representações da paisagem se aprofundou nos anos 1970, com a entrada mais decisiva das pautas internacionais de preservação, como as cartas da UNESCO e da ICOMOS. A paisagem cada vez mais ganha espaço como um recurso internacional de troca, e o Brasil passa a alinhar seu discurso patrimonial às convenções globais. O discurso da “valorização da paisagem” justifica tanto a preservação de centros históricos quanto o deslocamento de populações consideradas “destoantes” do cenário ideal. Essa representação patrimonial da paisagem revela seu caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que protege, ela também exclui, hierarquiza e estetiza. Como observa José Reginaldo Gonçalves (2002), a paisagem no campo patrimonial se torna uma forma de governo dos sentidos, organizando o visível e regulando os modos de habitar o espaço.

Em suma, entre 1950 e 1980, a Revista do Patrimônio revela uma profunda transição do conceito de paisagem, que passa de representação estética da identidade para tecnologia cultural de governança e internacionalização. Ao longo desse percurso, as representações da natureza e da cidade se tornam mais complexas, mas continuam a operar como estratégias de poder, classificando territórios, hierarquizando práticas e produzindo sentidos sobre o Brasil. Sob o verniz da beleza ou da harmonia visual, a paisagem emerge como um campo de disputa – entre memória e planejamento, entre exclusão e reconhecimento, entre arte e política.

Ainda como sintoma dessas inflexões, observa-se o texto de Wim Wenders, cineasta alemão reconhecido por sua sensibilidade imagética, publicado na Revista do Patrimônio nº

23, em 1994. Embora o autor se diferencie dos demais autores da Revista por não tratar diretamente de patrimônio, o artigo contribui por escancarar os efeitos simbólicos da fragmentação urbana sobre a experiência da paisagem e ao trazer mais uma problemática sobre o tema da paisagem na Revista do Patrimônio. Wenders (1994) escreve a partir de seu olhar de viajante e cineasta, elaborando uma crítica sensível à perda de relação entre os sujeitos e o espaço urbano, mediada por imagens saturadas e por um cotidiano marcado por deslocamentos e ruídos.

Nesse trabalho, o autor oferece uma reflexão pessoal sobre o conceito de paisagem urbana. Sem reivindicar o lugar de arquiteto ou urbanista, Wenders (1994) escreve como um “viajante que viu muitos lugares”, tendo vivido, trabalhado e filmado em diversas cidades pelo mundo, o que o torna, por sua própria definição, um observador privilegiado da paisagem urbana em transformação. A partir da experiência do cinema, Wenders (1994) desenvolve uma crítica à perda da relação significativa entre os indivíduos e o espaço urbano. Ele reconhece que há um abismo entre a imagem da cidade construída pelo cinema e a realidade das cidades contemporâneas: “A imagem da cidade desenhada pelo cinema ao longo de sua história é algo bem diverso da imagem efetiva de nossas cidades contemporâneas” (Wenders, 1994, p. 181). A imagem cinematográfica preserva uma memória afetiva e estética que contrasta com a fragmentação das cidades reais, marcadas por deslocamentos, ruídos, pressa e perda de identidade.

Wenders (1994) sugere que a paisagem urbana era capturada por uma espécie de ruído visual e existencial, em que as cidades em movimento, em plena mudança perdem a capacidade de ser habitadas simbolicamente. Nessa perspectiva, ele critica a saturação de imagens nas sociedades contemporâneas, em que o excesso de representação acaba por esvaziar o sentido das próprias paisagens: a imagem, diz ele, “não é seguramente um conceito muito claro e unívoco” (p. 181); pode ser “abstrata” ou “concreta”, mas está sempre relacionada a como vemos e interpretamos o mundo urbano. Além disso, a paisagem urbana aparece no discurso de Wenders (1994) como um campo de experiência afetiva, marcado pela memória e pela relação visual com o espaço. O cinema, para ele, tem um papel essencial em devolver às paisagens – sobretudo às urbanas – um sentido narrativo e existencial: “fixar a câmera diante de numerosas paisagens” (p. 182), como ele afirma, é um modo de preservar, reencenar e, talvez, recuperar esse elo entre o ser humano e o espaço. Nesse sentido, Wenders (1994) não discute apenas cidades. Ele propõe uma escuta sensível das paisagens que filmamos e habitamos e convoca um olhar atento e crítico frente à banalização da imagem e à

dissolução da paisagem urbana em fluxos que tornam a cidade irreconhecível. O seu artigo é, portanto, um convite à redescoberta da cidade como imagem viva – e da imagem como memória da cidade.

Ao longo do século XX, há uma notável transformação na representação da paisagem. Enquanto, no início do século, ela era compreendida quase unicamente como símbolo da identidade nacional, associada à idealização do território e ao projeto de modernização estatal, a partir das décadas de 1960 e 1970, essa noção começa a se reconfigurar. Com a influência de agendas internacionais, como a Carta de Veneza (1964), a Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972) e a Carta de Florença (1981), a paisagem começa a ser abordada como elemento urbano, social e ecológico em um contexto de crescente globalização. Esse deslocamento é perceptível na Revista do Patrimônio, especialmente nos artigos publicados no período de transição do SPHAN para DPHAN.

Essa virada se alinha também ao pensamento de autores como Wim Wenders, que ao discutir a paisagem contemporânea na chave da experiência subjetiva e da memória visual, destaca como a paisagem urbana moderna, marcada por ruínas, deslocamentos e fragmentos, revela novas camadas de sentido e desafia as representações fixas do passado. Como destaca Ribeiro (2020), é justamente nesse contexto que a paisagem passa a ser progressivamente capturada como patrimônio cultural, tanto nos espaços “naturais” quanto nos sítios urbanos e nas regiões de valor cênico e ecológico, sob categorias como “paisagem” ou “paisagístico”. Essa apropriação institucional da paisagem coincide com a crescente visualidade das políticas de preservação, em que o visível se sobrepõe ao vivido, e a imagem construída da cidade passa a ter mais peso que sua experiência social cotidiana.

É nesse ponto que o argumento central desta tese se torna particularmente relevante: a paisagem deixa de ser apenas uma categoria estética ou de memória ou de diferentes narrativas e passa a operar como forma de governo, organizando o visível em um modo unívoco de narrar, muitas vezes reforçando o invisibilizado, regulando os modos de habitar e naturalizando certas narrativas históricas em detrimento de outras. No campo do patrimônio, essa racionalidade visual se alia a políticas globais, como as cartas da UNESCO e do ICOMOS, e à emergência de um discurso técnico que associa preservação, identidade nacional e desenvolvimento turístico; como resultado, amplia-se a arena de debate e de contribuições na Revista do Patrimônio. Desse modo, ao longo do século XX, a paisagem foi ganhando densidade institucional e simbólica, até se tornar um operador preponderante na reconfiguração do patrimônio cultural. No Brasil, em especial, sua representação passou a

guiar, como se discute no Capítulo 3, novos regimes patrimoniais, dualidades e continuidades entre cidade e natureza, novos usos sociais do patrimônio como memória para o consumo e questões sobre o futuro humano e não humano diante de mudanças climáticas.

### **3 A GLOBALIZAÇÃO DA PAISAGEM: DUALISMOS ENTRE HUMANO E NATURAL E NOVOS REGIMES PATRIMONIAIS**

Seguindo o propósito desta tese de analisar discursos e representações sobre a paisagem no campo do patrimônio no Brasil com base em artigos publicados na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Capítulo 3 aborda o movimento em que ela passa a ser tratada não só como expressão cultural, mas como recurso e ativo econômico internacionalizado. A partir dos artigos a seguir (Quadro 5), analisa-se como as ideias de paisagem começam a ser ligadas a discursos de planejamento, desenvolvimento sustentável e turismo cultural em escala global e não exclusivamente nacional.

Quadro 5 – Artigos com debates sobre a paisagem como biodiversidade e recurso global levantados na Revista do Patrimônio

|                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28. Andréa Zhouri. <i>Amadurecendo o verde: a construção de redes ambientais globais</i> . Revista nº 24, 1996.                                         |
| 29. César Augusto Angel Valencia. <i>Paisagem Cultural Cafeeira: turismo e revalorização da cultura e natureza</i> . Revista nº 39, 2019.               |
| 30. Silvia Fernández Cacho e Ángel Muñoz Vicente. <i>Paisagem cultural, arqueologia e turismo: Enseada de Bolonia (Espanha)</i> . Revista nº 39, 2019.  |
| 31. Margareth de Castro Afeche Pimenta. <i>Santa Catarina: entre regiões e paisagens culturais</i> . Revista nº 40, 2019.                               |
| 32. Edson Humberto Néspolo. <i>Patrimônio cultural e turismo rural em Gramado</i> . Revista nº 40, 2019.                                                |
| 33. Antônio Luiz Dias de Andrade. <i>O Tombamento na preservação de áreas naturais</i> . Revista nº 19, 1984.                                           |
| 34. Iêda Lúcia de Souza Carneiro da Paixão. <i>Pelo conhecimento amplo de nossos ecossistemas</i> . Revista nº 19, 1984.                                |
| 35. Ângela Tresinari Bernardes Quintão. <i>Patrimônio natural: utilitarismo versus ética ecológica</i> . Revista nº 19, 1984.                           |
| 36. Aziz Nacib Ab'Sáber. <i>O tombamento da serra do Mar no Estado de São Paulo</i> . Revista nº 21, 1986.                                              |
| 37. Laurence Bérard e Philippe Marchenay. <i>Biodiversidade e indicação geográfica: produções agrícolas e alimentares locais</i> . Revista nº 32, 2005. |
| 38. Sharon Zukin. <i>Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder</i> . Revista nº 24, 1996.                                                |
| 39. Félix Guattari. <i>Restauração da paisagem urbana</i> . Revista nº 24, 1996.                                                                        |

Fonte: elaborado pelo autor (2026).

Para tanto, a seção 3.1 do capítulo analisa o período em que o debate começa a girar em torno da ideia de paisagem cultural, termo que ganha centralidade no contexto patrimonial brasileiro sobretudo no período entre as décadas de 1990 e 2010. Nessa visão, a paisagem passa a ser concebida como construção simbólica, relacional e territorial e fruto de processos históricos, ecológicos e sociais globais. Conforme analisa Ribeiro (2020), tal perspectiva se torna quase hegemônica na Revista do Patrimônio, ao mesmo tempo em que há um aumento de políticas públicas voltadas à questão. Essa mudança de paradigma é impulsionada por três vetores principais, que já começavam a despontar nas análises do capítulo anterior: a internacionalização das diretrizes patrimoniais (notadamente via UNESCO e cartas patrimoniais), a incorporação da pauta ambiental e a reconfiguração da agenda do patrimônio como ativo econômico diante da reformulação neoliberal das economias e dos Estados.

Simultaneamente, a seção expõe as tensões e contradições dessa virada. A valorização da paisagem como instrumento de desenvolvimento muitas vezes submete os saberes locais e os territórios tradicionais a lógicas mercantilizadas. Os artigos de Zhouiri (1996), Valencia (2019), Cacho e Muñoz Vicente (2019), Pimenta (2019) e Néspolo (2019) revelam tanto a ampliação do conceito de paisagem quanto os riscos da sua espetacularização e turistificação, especialmente quando as populações locais são transformadas em objeto de consumo cultural. É problematizada a ausência de temas como a luta ambiental negra, quilombola e indígena, ainda pouco representada na revista apesar do seu papel crucial na formação dos territórios culturais brasileiros. E mostra-se que a noção de paisagem cultural se transformou, ao longo do tempo, em um campo de disputa simbólica e política.

A seção 3.2, então, analisa mais profundamente o regime discursivo e representativo que se consolida a partir da noção de paisagem cultural, em consonância com os debates internacionais sobre ecologia, desenvolvimento sustentável e diversidade biocultural. Cinco textos da Revista do Patrimônio são centrais nessa análise, os artigos de Antônio Luiz Dias de Andrade (1984), Iêda Lúcia de Souza Carneiro da Paixão (1984), Ângela Tresinari Bernardes Quintão (1984), Aziz Nacib Ab'Sáber (1986) e Laurence Bérard e Philippe Marchenay (2005). Constata-se que esses artigos defendem visões integradas da paisagem: ela como expressão simbólica, ecológica e histórica das práticas humanas no território.

Discute-se também, com base nesses autores, uma abordagem de paisagem cultural que propõe a superação da dicotomia entre natureza e cultura historicamente presente nas ideias de monumento natural e de patrimônio paisagístico. Com isso, é possível identificar que essa noção tem raízes em debates internacionais que desde os anos 1960 vêm

promovendo a integração entre patrimônio cultural e natural. A chancela do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural da Humanidade em 2012 exemplifica o ápice desse processo, mas também revela suas contradições mais profundas. Em nome da conservação e da biodiversidade global, práticas sociais são excluídas, controladas ou silenciadas. Assim, a paisagem cultural torna-se, muitas vezes, uma ferramenta de *branding* urbano, disciplinamento territorial e mercantilização simbólica. A seção demonstra, finalmente, como os discursos de autoridade de instituições como UNESCO, IUCN e IPHAN instauram um regime de saber-poder que centraliza a definição do que deve ser protegido, desvalorizando saberes empíricos e formas alternativas de gestão ambiental.

Ecoando tal asserção, a seção 3.3 encerra o capítulo com uma avaliação crítica e atualizada do debate sobre paisagem, deslocando o foco da valorização patrimonial e identitária para os riscos e ameaças que se impõem no horizonte das catástrofes ambientais contemporâneas. Com a análise dos artigos de Sharon Zukin (1996) e Félix Guattari (1996), pode-se observar o surgimento de uma nova tópica discursiva sobre a paisagem: não mais como testemunho do passado, mas sim espaço de conflito simbólico, crise climática, catástrofe e ameaça de futuro, bem como reinvenção de modos possíveis de habitar o mundo em harmonia e restauro com a natureza. Argumenta-se que, ainda que pontuais, esses artigos representam um marco discursivo na história da revista, pois introduzem uma interpretação da paisagem como campo de disputa diante da fragmentação urbana, da mercantilização do espaço e do colapso ambiental. Retomando diálogos com autores como Michael Löwy e Robert Sayre (2021) e François Hartog (2014), nota-se que a paisagem passa a ser compreendida como um território de sensibilidades ameaçadas, cuja permanência depende de reinvenções éticas, subjetivas e políticas. Essa tendência aparece na revista muito timidamente, apenas com esses dois artigos, mas corrobora a observação de Ribeiro (2020) acerca de uma “política da paisagem”, pautada por uma ética integrativa e restauradora e pelo cuidado diante de uma ideia de crise que se instaura paralelamente.

Com isso, a seção conclui que a paisagem contemporânea, tal como representada na Revista do Patrimônio, é um objeto em transição, carregado de tensões entre memória, risco, ecologia e subjetividade. Ela emerge como um instrumento estratégico para pensar os dilemas da contemporaneidade, mas também como um lugar de invenção coletiva, onde se debatem e, no limite, negociam sentidos de pertencimento, de compreensões sobre natureza e cultura, de modos de vida e alternativas ao colapso ambiental. Trata-se, enfim, de uma paisagem cultural

sob tentativa de superação de dicotomias históricas, de ameaças de destruição por mudanças climáticas – mas também em disputa com agentes diversos.

### **3.1 A emergência internacional e econômica na Revista do Patrimônio e a vez da paisagem cultural**

Nesta seção, analisa-se a emergência de uma nova gramática institucional sobre a paisagem, marcada pela internacionalização das diretrizes patrimoniais, pela incorporação da ideia de desenvolvimento sustentável e pela ascensão da noção de paisagem cultural como categoria classificatória. A Revista do Patrimônio, especialmente entre as décadas de 1980 e 2010, é testemunha da entrada progressiva dessas novas perspectivas no debate nacional, associadas às transformações mais amplas do campo ambiental, político e institucional. A paisagem passa a ser compreendida não apenas como recurso visual ou estético, mas como construção coletiva, relacional e simbólica. Esse deslocamento semântico é revelador de um novo regime discursivo, no qual o conceito de patrimônio se amplia da visão tradicional, pautada no monumental e urbano, para incluir configurações rurais e modos de vida e saberes locais.

Para tornar inteligível esse deslocamento conceitual tal como ele se manifesta na Revista do Patrimônio, a análise da seção adota um movimento deliberado de explicitar os antecedentes técnicos, institucionais e conceituais que prepararam o terreno para a emergência da paisagem cultural como categoria patrimonial articulada a debates internacionais e à emergência econômica. Nesse sentido, retoma-se a seguir pontualmente a missão de Michel Parent ao Brasil, nos anos 1966-1967, e o debate internacional das cartas patrimoniais até a Carta de Florença e de Juiz de Fora, compreendidos como marcos estruturantes de uma sensibilidade paisagística que antecede e informa os desdobramentos posteriores observados na Revista do Patrimônio. Essa prospecção histórica é importante, pois, como observa Vidal (2018, 2020), a ambientalização dos discursos no IPHAN para a paisagem e a natureza não surge de forma isolada, mas se insere em um processo sociogenético mais amplo de reconfiguração das políticas patrimoniais no Brasil, iniciado ainda nas décadas de 1930 e 1940 através de mobilizações da sociedade civil, do Museu Nacional e de pesquisadores. Nesse período, a noção de “meio”, “ambiente”, “sítio”, “espaço vital” e “biologia”, dentre outros, começa a se constituir como categoria, conectando debates sobre território, recursos naturais e modernização do Estado (Horta, 2010; Vidal, 2020).

Esse léxico inicial, ainda fortemente associado a uma racionalidade técnica e estatal, será progressivamente ressignificado nas décadas seguintes. Posteriormente, após 1980, Henri Acselrad (1999) observa um momento em que o campo ambiental se articula mais com o de direitos coletivos e de cidadania, com um aumento da reflexão sobre as formas de apropriação social e desigualdade ambiental. Ribeiro (2020) reforça essa perspectiva com sua análise das políticas do IPHAN, que, na mesma época, expandiu suas fronteiras institucionais por meio da atuação de pesquisadores, movimentos sociais e ONGs que aproximavam cultura e ecologia. A Revista do Patrimônio, nesse contexto, reforça esse debate ambiental, sobretudo a partir de 1980, sob influência das contribuições de Parent, das Cartas e de publicações sobre patrimônio natural, e 1990, com uma série de artigos sobre paisagem cultural.

A ampliação do campo patrimonial no Brasil encontrou um vetor institucional decisivo no Programa de Cidades Históricas (PCH), criado no contexto do regime militar. Como observa Fridman, de Araújo e Barcelos (2019, p. 634), tratava-se de uma política em que “os símbolos do passado foram apontados como recursos econômicos e ideológicos voltados para o consumo” e para a “atração de investimentos”. O patrimônio urbano tornava-se, assim, instrumento de integração nacional dentro do projeto desenvolvimentista do Estado, em que a cultura era mobilizada como capital simbólico e político. Essa dimensão é reforçada já antes de 1980, na ocasião da visita de Michel Parent ao Brasil.

Ainda antes de se explorar aqui a consolidação das políticas patrimoniais associadas ao turismo e ao desenvolvimento econômico, que se intensificariam no Brasil e na Revista do Patrimônio a partir da década de 1970, deve-se apontar que, antes disso, já se delineava uma leitura integrada do patrimônio em escala territorial. Essa perspectiva aparece de forma particularmente clara na missão de Michel Parent ao Brasil, realizada entre 1966 e 1967, sob a égide da UNESCO. Muitos dos olhares e discursos de Parent depois estruturariam a passagem da política patrimonial para a escala da paisagem e do desenvolvimento econômico-cultural a partir da década de 1970. Por isso, é importante retomar alguns pontos da passagem de Parent pelo Brasil para se compreender tendências.

Em seu relatório, Parent afirmava que o patrimônio brasileiro deveria ser compreendido “como um todo integrado entre natureza, história e vida social”, pois o país possuía “oportunidades excepcionais oferecidas por sua natureza, sua história e pelas qualidades de seus habitantes” (Parent, 2008, p. 23-24). Essa noção de integração entre elementos naturais, urbanos e culturais, que viria a ser central na categoria posterior de paisagem cultural, já aparecia em seu diagnóstico como fundamento da preservação. Parent

insistia que os bens patrimoniais não deveriam ser tratados como objetos isolados, mas sim como partes de um conjunto urbano-paisagístico vivo, que incluía entorno, ambiência e modos de vida (Parent, 2008). Esse texto não aparece na Revista do Patrimônio, mas é um marco no campo a partir da década de 1960.

Ademais, Parent antecipou o debate que, nos anos 1970 e 1980, associaria patrimônio, paisagem e desenvolvimento econômico. Para ele, a preservação deveria acompanhar políticas de turismo e educação patrimonial, mas o autor também advertiu que o turismo desregulado poderia “degradar material e psicologicamente os bens naturais e culturais” (Parent, 2008, p. 34). Esse raciocínio combina, de forma pioneira, dois elementos que só mais tarde seriam integrados pelos programas brasileiros: economia e turismo como motores de preservação e riscos de espetacularização e destruição caso o desenvolvimento urbano não considerasse a paisagem como valor cultural e ambiental. Também é importante notar que, ao se referir aos jardins, aos sítios e às áreas de entorno, Parent já incluía explicitamente no patrimônio “a vegetação, o relevo, o uso do solo e as transformações do espaço urbano” (Parent, 2008, p. 25-27), bem como defendia a ampliação da ação estatal para além do edifício tombado. Assim, Michel Parent já colocava, desde os anos 1960, o que Fridman, de Araújo e Barcelos (2019) identificariam depois para os anos de 1980 a 2010: o reconhecimento da paisagem como construção histórica e social, a incorporação de turismo, economia e planejamento como dimensões do patrimônio, a crítica à mercantilização e à degradação pela “modernização sem cuidado” e a necessidade de pensar o patrimônio no território e não no monumento isolado.

Dentro dessa lógica, a paisagem começa a ser percebida como ativo de desenvolvimento – um recurso econômico capaz de ordenar o território, estimular o turismo e criar uma imagem moderna e atraente das cidades históricas. O uso crescente dos termos “arqueológico” e “natural” nos encontros da década de 1970 é revelador desse movimento, na medida que integrou ao vocabulário patrimonial a dimensão ambiental e territorial, ainda que instrumentalizada pelo discurso da produtividade e do progresso. Os planos nacionais de desenvolvimento, associados à preservação e à paisagem, portanto, marcam o ponto em que a noção de ambiente urbano-patrimonial emerge como meio de gestão econômica, em uma antecipação das leituras posteriores da paisagem como recurso.

É nesse contexto de crescente instrumentalização da paisagem como recurso econômico, territorial e simbólico que se torna necessário compreender o papel desempenhado pelas cartas e recomendações patrimoniais internacionais. Ao mesmo tempo

em que a paisagem passa a ser mobilizada como vetor de desenvolvimento, turismo e ordenamento urbano, consolida-se um esforço institucional de normatização conceitual capaz de legitimar, orientar e enquadrar essas práticas no plano internacional. As cartas patrimoniais emergem, desse modo, não apenas como documentos técnicos, mas como dispositivos discursivos fundamentais para estabilizar sentidos, definir categorias e conferir autoridade às novas leituras da paisagem que começam a atravessar o campo patrimonial. E elas encontrariam, na Revista do Patrimônio, um espaço privilegiado de difusão, tradução e debate.

Mais do que constituírem um repertório normativo externo ou um pano de fundo institucional, as cartas e recomendações patrimoniais operam, ao longo da Revista do Patrimônio, como bases discursivas que informam vocabulários, categorias analíticas e regimes de valor mobilizados pelos autores do recorte empírico desta tese. Ainda que nem sempre citadas de forma direta ou sistemática, essas cartas atravessam o discurso da Revista do Patrimônio como referências implícitas, orientando modos de ver, nomear e legitimar a paisagem, o sítio urbano, o meio ambiente e os jardins históricos. Retomar aqui esses documentos, portanto, explicita as condições internacionais de possibilidade dos discursos que a própria revista absorve, reelabora e traduz para o contexto brasileiro. Nesse sentido, recorre-se à leitura proposta por Isabelle Cury (2000), autora central na sistematização desse debate no Brasil e também interlocutora direta desta pesquisa por meio de entrevista, cuja análise permite compreender como essas recomendações foram apropriadas, reinterpretadas e tensionadas no interior do campo patrimonial brasileiro.

Conforme relata Cury (2000), a primeira carta, a Carta de Atenas, surge originalmente em 1933, e seu advento reforçou o modernismo e desencadeou o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). No entanto, foi a partir de 1960, com as Normas de Quito (1960) e posteriormente com a Carta de Veneza (1964), que as delegações de teóricos e especialistas do patrimônio adotaram um discurso progressivamente ligado à paisagem e ao meio ambiente. Essa nova tópica veio instaurada, ainda de acordo com Cury (2020), com o conceito de “sítio urbano” como a valorização de espaços verdes formais remanescentes nas centralidades urbanas e rurais que se integram em conjunto entre camadas naturais e edificadas do território.

As Normas de Quito, fruto de uma reunião sobre conservação e utilização de monumentos, lugares e conjuntos de interesse histórico e artístico na América, valorizam explicitamente a necessidade de conciliar as exigências do progresso urbano com a

salvaguarda de zoneamentos de valores diversos, inclusive ambientais. Esse documento latino-americano introduz com maior clareza o vínculo entre patrimônio, urbanização e meio ambiente, bem como a noção de que áreas urbanas podem incorporar componentes verdes, naturais ou paisagísticos. Também reforça que a proteção patrimonial não se limita à forma construída ou à estética histórica, mas também ao território, à vegetação, aos espaços livres e à articulação entre natural e edificado. As Normas de Quito, como a Carta de Veneza, não são citadas diretamente na Revista do Patrimônio, mas observa-se um alinhamento teórico dos artigos com o das recomendações das normas.

Nessa linha, Isabelle Cury (2000) argumenta que esse momento inaugura, no discurso patrimonial internacional, a categoria de “sítio urbano” como uma valorização de espaços verdes formais inseridos nas centralidades urbanas e rurais. A trajetória dos discursos patrimoniais a partir dos documentos da década de 1960 pode ser lida como abertura para essa categoria mais ampla, que permite pensar o patrimônio como “sítio-urbano”, “meio ambiente”, “paisagem” e “relações entre humano e natureza”. Em suma, esse giro conceitual sinaliza que, a partir dos anos 1960, o patrimônio deixa de ser visto apenas como “monumento isolado” para passar a integrar o ambiente, o contexto urbano e o território paisagístico – o que abre espaço para a análise da paisagem como elemento constitutivo da identidade, da memória e da herança cultural.

No contexto brasileiro, essa mudança de perspectiva encontrou eco e desdobramentos específicos. Após a Carta de Veneza (1964), ocorreram movimentos institucionais de grande relevância, como o I e o II Encontro de Governadores para a Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil, realizados em Brasília (1970) e Salvador (1971), respectivamente. No primeiro desses encontros, o então diretor do DPHAN, Renato Soeiro, “afirmou que essa proteção dependeria do investimento no setor do turismo” (Fridman; de Araújo; Barcelos, 2019, p. 624). A associação entre patrimônio e turismo como estratégia de crescimento econômico consolidou o deslocamento da política patrimonial do eixo da educação e memória coletiva para o da valorização mercantil do espaço urbano.

Além disso, esses encontros – embora não citados na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – evidenciam a incorporação de uma visão ampliada do patrimônio que, ao incluir os termos “arqueológico” e “natural” no próprio título, reconhece oficialmente a ampliação do campo de preservação para além do edificado. Desse processo resulta o Programa de Cidades Históricas, que, por sua vez, desdobra-se em uma série de planos (Programa Monumenta, o Programa de Revitalização de Sítios Históricos Urbanos). O

Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas (PAC-Cidades Históricas, de 2009) também foi um reflexo, ainda mais posterior, do mesmo movimento. Além disso, nos encontros foram produzidas novas cartas e recomendações nacionais que influenciaram legislações municipais e federais.

Essa virada conceitual se estendeu para a década de 1970 com a Conferência Geral da Unesco de 1972, a Carta de Nairóbi, em 1976, e a Carta de Burra, em 1980 (Cury, 2000). No início da década de 1980, esse processo culminou na Carta de Florença (1982), conhecida popularmente como “a carta dos Jardins Históricos”, que se tornou um documento fundamental por reconhecer os jardins e parques históricos como “monumentos vivos”, integradores de arquitetura, vegetação, arte, história e paisagem. Essa carta é simbólica do momento em que o patrimônio cultural passa a incorporar definitivamente a natureza e o espaço livre como parte do seu escopo de proteção, pois reafirma a indissociabilidade entre natureza e civilização e estabelece as bases conceituais que mais tarde inspirariam iniciativas como a Carta de Juiz de Fora (2010) sobre jardins históricos brasileiros.

No contexto brasileiro, a Carta de Juiz de Fora (2010) reatualizou o debate e reafirmou a necessidade de proteger os jardins históricos como testemunhos materiais da relação entre cultura e natureza, mas também como ambientes de experiência e sociabilidade. A própria Isabelle Cury (2000) reforça que a paisagem deve ser entendida como processo e não como forma exclusivamente culturalista, e que o desafio contemporâneo do patrimônio reside em incorporar as dimensões ecológicas, participativas e afetivas dos espaços, de forma a reconhecer o jardim não apenas como objeto de contemplação, mas como território vivido, habitado e politicamente disputado.

Cury (2020) detalha a contribuição de cada uma dessas cartas e deixa claro um movimento de ampliação do olhar patrimonial em direção ao exterior das edificações monumentais, com destaque para a incorporação dos jardins e espaços livres como parte essencial do campo de preservação. A autora identifica também o surgimento de um corpo teórico e acadêmico consistente dedicado à reflexão sobre os jardins históricos, que se consolidou como uma vertente autônoma dentro dos estudos do patrimônio cultural. No Brasil, esse movimento se materializou por meio de sete Encontros de Gestores de Jardins Históricos (sendo o último em 2020), organizados de forma sistemática pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), os quais contribuíram decisivamente para fortalecer o debate e formular diretrizes e posturas nacionais sobre a conservação de jardins históricos. Foi no I Encontro

realizado em Juiz de Fora que os gestores elaboraram a carta patrimonial que leva o nome da cidade e se tornou marco e referência do debate.

Todavia, essas posturas, embora fundamentais para consolidar o reconhecimento do jardim histórico como bem cultural, privilegiaram uma leitura culturalista e estética, fortemente ancorada no campo das belas artes e da história da arte. Nessa perspectiva, o jardim foi concebido sobretudo como expressão formal e estilística de um período histórico, como obra de criação artística e testemunho material da cultura erudita. Tal abordagem, derivada da tradição europeia de restauro e das práticas museológicas voltadas à monumentalidade (Choay, 1992), acabou por distanciar o debate patrimonial da dimensão humana, etnográfica e ambientalista dos espaços ajardinados.

Devido à sua ênfase no valor estético e compositivo dos jardins, as cartas e os encontros relegaram a segundo plano o papel social e ecológico desses espaços enquanto ambientes de convivência, experimentação sensível e mediação entre natureza e cultura. Essa lacuna é particularmente visível na ausência de abordagens que considerassem o uso cotidiano, as práticas comunitárias e as dinâmicas ambientais envolvidas na manutenção dos jardins dentro do próprios encontros, como apontado por Vidal (2018). Como a própria Isabelle Cury ressaltou em entrevista para esta tese, o debate patrimonial sobre os jardins históricos no Brasil foi fortemente marcado por uma herança academicista, concentrada na valorização de exemplares canônicos e na leitura artística dos espaços, em detrimento de uma compreensão ampliada que incluísse as dimensões paisagísticas, ecológicas e sociais.

Ainda segundo Isabelle Cury, a trajetória do pensamento patrimonial brasileiro sobre patrimônio ambiental, paisagístico e natural revela uma forte tendência culturalista e artística na leitura dos jardins históricos, derivada da tradição do IPHAN em operar sob um modelo monumental e estético. Essa abordagem, ainda vinculada à lógica das belas artes e à valorização da imagem fixa, conferiu primazia à forma e à autoria em detrimento da dimensão vivida, humana e ambiental desses espaços. Como observa a autora, “o próprio IPHAN, apesar de ter normatizado o conceito (de paisagem cultural), ainda opera muito a partir de um modelo monumental e artístico” (Apêndice 3, p. 225), o que mostra a permanência de um olhar centrado no objeto e não no território. Para ela, o desafio contemporâneo está justamente em deslocar o olhar “do cartão-postal para o território vivido” (Apêndice 3, p. 226), isto é, compreender o jardim e a paisagem como camadas materiais, simbólicas e ecológicas em permanente disputa.

Nessa direção, a autora destaca a importância de Carlos Delphim, um dos primeiros técnicos do IPHAN a compreender a paisagem não apenas como suporte ou enquadramento do monumento, mas como objeto de valor por si só. Sua atuação no Rio de Janeiro foi, para Cury (2000), decisiva para o amadurecimento do conceito de ambiência e para a leitura da cidade como um plano de disputa, em que se sobrepõem as dimensões urbanas, históricas e ambientais. Esse deslocamento de perspectiva, sugerido por Cury (2000) e exemplificado por Delphim, marca o início de um movimento que busca superar a herança culturalista (Choay, 1992), através de uma proposta mais antropológica, ecológica e territorial do patrimônio paisagístico, que não obteve grande espaço no IPHAN.

Essa crítica de Cury (2000) dialoga com a virada ambiental e social que se consolida nas cartas patrimoniais a partir da década de 1980, quando a noção de patrimônio passa a incluir explicitamente o meio ambiente, a paisagem e as práticas sociais associadas aos espaços livres. A Carta de Florença (1982), que aparece na Revista do Patrimônio, representa um marco nesse processo, com sua definição do jardim histórico como “monumento vivo” e proposta de uma preservação que atente tanto aos seus valores artísticos e formais quanto às suas condições ecológicas, à vegetação e ao uso social. Diferentemente de outros documentos do período, a centralidade da Carta de Florença não se deve apenas à formulação de princípios gerais, mas ao modo como ela foi amplamente mobilizada, citada e reinterpretada nos artigos da Revista do Patrimônio. Ao tomar os jardins históricos como objeto privilegiado de reflexão, esse documento serviu como um ponto de inflexão conceitual, deslocando a preservação do monumento isolado para a consideração de conjuntos vivos, nos quais se articulam valores artísticos, ecológicos, históricos e sociais.

Também conhecida como a Carta dos Jardins Históricos, a Carta de Florença foi o documento mais citado nos artigos da Revista do Patrimônio usados na tese como material empírico, o que evidencia a repercussão internacional sobre o periódico. Ela fez avançar a noção de “sítio urbano” e seus vários estratos culturais dentro do conceito de paisagem, alertando para as relações históricas com a fauna e flora, bem como para as alterações da paisagem como fator determinante para se pensar o ambiente patrimonial no urbano. Além disso, elegeu as formações ajardinadas como as testemunhas mais relevantes das expressões socioambientais no espaço e elaborou a noção de natureza e patrimônio ambiental, numa direção de naturezas domesticadas como os jardins. Isso evidencia como os debates institucionais incorporaram a dimensão ambiental do patrimônio sob o olhar e a chave de leitura cultural na qual a natureza se torna um documento físico de cultura, como os próprios

jardins. Com isso, amplia-se a compreensão patrimonial para além da monumentalidade clássica, através de uma valorização dos processos de transformação e adaptação da paisagem como parte do acervo cultural.

Concluída essa contextualização mais ampla – necessária para explicitar as matrizes internacionais, institucionais e conceituais que informam o debate contemporâneo sobre paisagem –, é possível agora retornar à análise direta dos artigos da Revista do Patrimônio. Será possível observar que essas referências e esses deslocamentos teóricos são apropriados, tensionados e operacionalizados no interior do periódico, particularmente nas abordagens sobre paisagens culturais. Apesar da tendência culturalista para tratar a questão ambiental, o alargamento de escala e de sentidos sobre a paisagem encontra expressão mais clara nas abordagens sobre paisagens culturais desenvolvidas por autores como Fernández Cacho e Muñoz Vicente (2019). No artigo intitulado *Paisagem cultural, arqueologia e turismo: Enseada de Bolonia (Espanha)*, publicado na edição de número 39 da Revista do Patrimônio, de 2019, os autores discutem a Enseada de Bolonia, na costa atlântica da Espanha. A partir dela, eles observam que “as paisagens culturais, como realidades vivas, estão em constante transformação e adaptação” (Cacho; Muñoz, 2019, p. 107). Ou seja, deve-se recusar qualquer essencialismo ou fixidez da paisagem como dado natural; a paisagem é definida como resultado da “interação prolongada entre o ser humano e o meio ambiente” (Cacho; Muñoz, 2019, p. 108) e apresenta caráter “estratificado”, reunindo temporalidades diversas, desde a cidade romana de Baelo Claudia até as atividades turísticas contemporâneas.

Ao mesmo tempo que valorizam o papel do turismo na dinamização cultural e econômica, Cacho e Muñoz Vicente (2019, p. 111) alertam que “o turismo pode contribuir para a valorização e a difusão da paisagem, mas também pode ser um fator de transformação que afeta negativamente a sua integridade”. A crítica aqui aponta para os efeitos danosos dos usos do patrimônio paisagístico como motor econômico do turismo e se dirige à patrimonialização excessiva, à espetacularização do território e à banalização dos seus sentidos. Por isso, os autores propõem, de modo inaugural na Revista do Patrimônio, metodologias interdisciplinares que unam os conhecimentos da arqueologia, do planejamento e da gestão ambiental, em diálogo com as comunidades locais.

Nessa perspectiva, “a paisagem deve ser entendida como um recurso e não como um obstáculo ao desenvolvimento sustentável” (Cacho; Muñoz Vicente, 2019, p. 110), o que implica tratá-la como campo de sobreposições temporais e práticas humanas em interação com sistemas naturais. A metodologia proposta sugerida pelos autores parte de uma

abordagem interdisciplinar que integra arqueologia, antropologia, história, planejamento territorial e gestão ambiental, em uma compreensão da paisagem como processo dinâmico e plural, composto por diferentes camadas de significação. O conceito de estratificação paisagística torna-se, portanto, um instrumento essencial para identificar e interpretar as camadas temporais e os modos de vida que se acumulam em um mesmo território, revelando tanto a dimensão material quanto simbólica da paisagem.

O estudo da Enseada de Bolonia, nesse contexto, exemplifica o método proposto pelos autores. A análise do sítio evidencia uma sucessão de ocupações humanas desde a Antiguidade, em que as marcas da cidade romana de Baelo Claudia se sobrepõem aos modos de vida mais recentes ligados à pesca e ao turismo contemporâneo: “a paisagem de Bolonia possui um caráter estratificado, revelando tanto as marcas da cidade romana de Baelo Claudia quanto os modos de vida mais recentes ligados à pesca e ao turismo” (Cacho; Muñoz Vicente, 2019, p. 108). Assim, a paisagem é compreendida como arquivo em camadas, no qual se inscrevem temporalidades, valores e práticas sociais diversas – uma leitura que amplia o campo do patrimônio culturalista por meio da incorporação de processos de transformação, apropriação e convivência no mesmo espaço.

A mesma lógica de construção da paisagem como produto de práticas cotidianas e como vetor de identidade aparece no artigo de César Augusto Angel Valencia (2019), intitulado *Paisagem Cultural Cafeeira: turismo e revalorização da cultura e natureza*, publicado na mesma edição da revista. O autor explora a Paisagem Cultural Cafeeira da Colômbia sob uma visão de paisagem como dispositivo pedagógico e político, e afirma que “a paisagem cultural é também um dispositivo pedagógico que permite o reconhecimento dos vínculos entre natureza, cultura, história e identidade” (Valencia, 2019, p. 122). Nesse sentido, a paisagem não é um mero cenário, mas uma “expressão viva da relação entre sociedade e natureza” (p. 123).

Reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO em 2011, a Paisagem Cultural Cafeeira da Colômbia tornou-se um exemplo paradigmático de integração entre valores locais e agendas internacionais. O processo de reconhecimento se deu a partir da consolidação de um modelo de gestão territorial participativo, que envolveu comunidades produtoras, universidades e instituições governamentais na valorização do café como símbolo cultural, econômico e paisagístico. Segundo Valencia (2019), esse reconhecimento não se baseou apenas em critérios estéticos ou produtivos, mas na identificação de um modo de vida vinculado à natureza, à cultura e à memória coletiva. Distribuída por quatro departamentos e

quinze municípios andinos, a Paisagem Cultural Cafeeira foi inscrita como patrimônio mundial por representar uma paisagem evolutiva viva, em que o trabalho humano, o cultivo e a tradição configuram uma territorialidade própria. O caso evidencia, assim, como a noção contemporânea de paisagem cultural se ancora em práticas cotidianas e em arranjos produtivos sustentáveis, integrando identidade local, economia e conservação ambiental dentro de um enquadramento internacional de reconhecimento patrimonial.

No entanto, ecoando as problemáticas de Cacho e Muñoz Vicente (2019), Valencia (2019) alerta para os riscos da turistificação e da descontextualização simbólica da paisagem. A partir disso, propõe que o reconhecimento patrimonial se fundamente no “diálogo entre os atores locais e as instituições patrimoniais, respeitando os saberes tradicionais” (Valencia, 2019, p. 121). A tensão entre valorização simbólica e apropriação mercantil do território atravessa toda a reflexão do autor.

Apesar dos avanços técnicos e das discussões internacionais refletidas na Revista do Patrimônio, permanecem evidentes os limites da incorporação da paisagem como recurso de desenvolvimento social e ambiental nas políticas patrimoniais. Os artigos de Cacho e Muñoz Vicente (2019) e Valencia (2019) enfatizam a importância da participação das populações locais nos processos de patrimonialização, mas também alertam para um risco recorrente: o de que os saberes, práticas e modos de vida associados ao território sejam mobilizados prioritariamente como atributos simbólicos para a valorização turística e econômica da paisagem, sem que isso se traduza em poder efetivo de decisão ou controle por parte dos próprios grupos envolvidos. Nessas situações, os agentes locais tendem a ser reconhecidos mais como portadores de referências culturais do que como sujeitos políticos com direito de voz sobre os usos e destinos do espaço apropriado patrimonialmente através da participação e gestão comunitária.

A crítica à mercantilização da paisagem formulada por esses autores encontra eco direto no contexto brasileiro, em que o patrimônio cultural também tem sido progressivamente incorporado às lógicas de mercado e do turismo experiencial (Gonçalves, 2015). A crescente valorização simbólica dos lugares, impulsionada por políticas de requalificação urbana e pela economia criativa, tem produzido um cenário em que o patrimônio se torna ativo econômico, muitas vezes dissociado das comunidades que lhe dão sentido, o que provoca um “mal-estar no patrimônio” (Gonçalves, 2015) em que identidades são reduzidas a cenários urbanos para exibição mercadológica do turismo. No Brasil, esse processo se manifesta na apropriação do discurso da autenticidade cultural como instrumento

de promoção territorial, o que, embora reforce a visibilidade de certos bens, também os converte em mercadorias culturais voltadas ao consumo e ao espetáculo. Tal movimento gera tensões entre a preservação da memória coletiva e a sua transformação em produto turístico, deslocando o foco da experiência vivida e participativa para a imagem patrimonial e sua rentabilidade.

Especificamente no caso brasileiro, os artigos de Margareth de Castro Afeche Pimenta e Edson Humberto Néspolo ampliam esse debate ao abordar as paisagens culturais rurais e urbanas como campos de mediação entre o planejamento, a identidade e a memória social. Intitulados, respectivamente, *Santa Catarina: entre regiões e paisagens culturais* e *Patrimônio cultural e turismo rural em Gramado*, ambos foram publicados na Revista do Patrimônio nº 40, de 2019. Pimenta (2019, p. 191) observa que “a paisagem cultural traduz a memória social e territorial de diferentes grupos e comunidades” e enfatiza a importância da escuta e do diálogo interinstitucional para sua gestão. Já Néspolo (2019, p. 212) argumenta que “as paisagens revelam a forma como a sociedade, ao longo do tempo, se apropriou do espaço e o transformou segundo seus valores, crenças e necessidades”. Os dois autores relacionam a paisagem à ideia de território habitado, vivenciado e disputado<sup>18</sup> – não como artefato estático, mas como campo dinâmico de significação e pertencimento. Observa-se que os discursos de Néspolo (2019) e Pimenta (2019) deslocam a esfera social do patrimônio como construtor de uma memória crítica das lutas sociais, do trabalho e do poder da população para a esfera econômica, baseada nos modelos de preservação a partir de incentivos e nos modelos internacionais de fomento ao turismo, por exemplo.

Esse processo de reconfiguração discursiva é diretamente influenciado pela emergência de redes globais ambientais e por transformações nas “estruturas de sentimento” que definem o modo como a natureza e o espaço são percebidos. No artigo chamado *Amadurecendo o verde: a construção de redes ambientais globais*, publicado na edição de nº 24 da Revista do Patrimônio, Andréa Zhouri (1996) aponta que, até a década de 1970, o tratamento político-institucional das questões ambientais no Brasil era praticamente inexistente, porque o reconhecimento dos problemas ecológicos colidia com o mito do desenvolvimento promovido pela ditadura militar. Segundo a autora, “o espaço público em torno dos temas ambientais apresentava-se como difuso, incipiente e conjuntural, sem

---

<sup>18</sup> A noção de território como espaço habitado, vivenciado e disputado remete à concepção formulada por Henri Lefebvre em sua obra *La production de l'espace* (1974). Para Lefebvre (1974), o espaço não é um dado neutro ou passivo, mas sim uma produção social, constantemente (re)construída por práticas, representações e conflitos. Essa abordagem permite compreender o território como um campo dinâmico de significações, no qual se articulam relações de poder, modos de apropriação e formas de pertencimento. Nesse sentido, a paisagem é pensada também como expressão sensível dessas disputas e vivências cotidianas.

contornos políticos definidos” (Zhour, 1996, p. 131). A partir da redemocratização e da emergência de novos atores políticos, a pauta ambiental ganha visibilidade e passa a se articular com a noção de cidadania e com um campo expandido de direitos. Trata-se de um momento em que “há, portanto, uma produção de novos sentidos ambientais” (Zhour, 1996, p. 134), com a substituição da linguagem da monumentalidade e do sítio por uma gramática mais abrangente da questão ambiental, vinculada ao território, à ecologia, à identidade e à justiça social.

Vale aqui retomar o artigo de Andréa Zhour (1996), importante para compreender esse ponto. Zhour (1996) entende que a paisagem, enquanto conceito, insere-se em disputas mais amplas sobre representação, identidade e justiça territorial que criam sentidos e percepções do ambiental. Dentre esses sentidos, a autora explicita a internacionalização das pautas ambientais e o surgimento de uma “cidadania transnacional” (Zhour, p. 138), que reconfigura o papel das paisagens enquanto arenas de luta simbólica e material. Por outro lado, observa-se que debates sobre a memória da luta social presente no meio ambiente, como a resistência negra e quilombola e a própria luta ambiental no Brasil, não aparecem na Revista.

Essa ausência não é casual, mas reflete a formação institucional e discursiva da Revista do Patrimônio. Desde sua origem, a publicação consolidou uma tradição de pensamento centrada na dimensão estética, artística e monumental do patrimônio, o que acabou por excluir narrativas de natureza política, social ou ambiental (Vidal, 2020). Ao longo do tempo, essa orientação produziu um silenciamento sistemático das vozes populares e periféricas, priorizando o patrimônio consagrado e os agentes técnicos e intelectuais legitimados pelo Estado. Notam-se, portanto, os limites de um projeto patrimonial que privilegiou o valor cultural e histórico “universal” em detrimento das experiências locais e dos conflitos socioambientais no território. Essa constatação é reforçada em entrevista com o paisagista José Tabacow (Apêndice 4).

Ele afirma que ao mesmo tempo, esse processo se conecta com as transformações institucionais que surgem no próprio IPHAN no período pós-1969, quando o órgão adota a cultura como vetor de desenvolvimento, nesta época dirigido por Renato Soeiro. A figura de Renato Soeiro, diretor do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) entre 1967 e 1979, é central nesse contexto. Engenheiro e arquiteto de formação, Soeiro foi responsável por reformular a estrutura administrativa do órgão, criando novas superintendências regionais e fomentando o discurso do planejamento estatal como

instrumento de gestão patrimonial. Sua atuação se alinhava à política cultural do regime militar, que buscava instrumentalizar o patrimônio como elemento de integração nacional e de fortalecimento da imagem do Estado (Londres, 2005). Nesse sentido, Soeiro promoveu uma política de regionalização e tecnificação da preservação, com ênfase na dimensão econômica e urbanística do patrimônio.

Embora não se trate de um artigo publicado na Revista do Patrimônio, a obra de Cecília Londres (2005), intitulada *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*, é mobilizada aqui como referência historiográfica fundamental para contextualizar as transformações institucionais que atravessam o período analisado. A partir da reconstrução dos marcos normativos, administrativos e discursivos do IPHAN ao longo das décadas de 1960 e 1970, a autora demonstra como a preservação passa a ser progressivamente reconfigurada como instrumento de planejamento estatal, articulando regionalização administrativa, tecnificação dos procedimentos e incorporação explícita de dimensões econômicas e urbanísticas. Nesse sentido, sua análise evidencia a transformação da política institucional ao deslocar o patrimônio de uma lógica predominantemente cultural e simbólica para uma lógica de gestão territorial integrada às estratégias de desenvolvimento do Estado.

A virada institucional descrita por Londres (2005) dialoga, assim, com os textos da Revista do Patrimônio analisados neste capítulo, nos quais se percebe a crescente centralidade de temas como planejamento, desenvolvimento regional, viabilidade econômica e integração entre preservação e políticas urbanas e de turismo. Mesmo quando não tematizada como ruptura, essa reorientação aparece diluída em análises técnicas, relatórios de intervenção, reflexões sobre gestão de áreas, como as apontadas por Néspolo (2019), e propostas de integração da paisagem com o desenvolvimento sustentável. Ou seja, neste aspecto, o periódico reflete e estava alinhado com a sedimentação do novo paradigma institucional da preservação no Brasil como critério econômico.

Cabe observar aqui que, no Brasil, a agenda do patrimônio consolidada nas décadas seguintes converge com a agenda neoliberal da década de 1980, quando o patrimônio passa a ser concebido como ativo financeiro e instrumento de competitividade territorial. Esse modelo converte os aspectos naturais da paisagem em objeto de valoração econômica, o que leva a uma aproximação do IPHAN das lógicas de governança internacional da UNESCO e de outras agências multilaterais, nas quais a cultura e o patrimônio são integrados às estratégias de desenvolvimento e turismo sustentável. Entretanto, a Revista do Patrimônio demora a

incorporar criticamente esse novo paradigma: é apenas a partir do artigo de Andréa Zhouri (1996) que surge, de forma mais explícita, uma reflexão sobre as implicações políticas e sociais da ambientalização do patrimônio.

Essa virada neoliberal é, portanto, ao mesmo tempo discursiva, institucional e simbólica, como mostra Zhouri (1996). O patrimônio cultural, especialmente aquele relacionado à paisagem, é reconfigurado como recurso estratégico de inserção no mercado global. Essa mudança é perceptível nos artigos da Revista do Patrimônio posteriores aos anos 1990, que abordam a paisagem cultural de modo mais propositivo do que crítico: como dispositivo de planejamento, como diferencial competitivo para o turismo e como suporte de políticas públicas que integram cultura, meio ambiente e desenvolvimento territorial.

Nesse contexto, por um lado, os modos contemporâneos de produção capitalista, que buscam criar ativos simbólicos, passaram a se interessar pela preservação e valorização de determinados espaços urbanos privilegiados – principalmente a partir da década de 1980, com a consolidação de normas e recomendações que atribuem valor patrimonial ao meio ambiente. Por outro, conforme ressaltam Ribeiro (2006) e Acselrad (2010, 2013), constata-se que os usos comerciais da paisagem cultural voltados ao desenvolvimento frequentemente relegam às minorias desvalidadas o papel de responsáveis pela degradação ambiental, tanto simbólica quanto material. Esses processos, também analisados em Vidal (2018), revelam como a chamada “ambientalização do patrimônio” se transformou em uma ferramenta ideológica e política, um instrumento de mercantilização e de reprodução das vantagens comparativas dos grupos econômica e culturalmente hegemônicos.

A partir da análise dos artigos conduzida nesta seção, é possível a abertura e a regulação dos territórios nacionais em consonância com novas urgências globais e com a valorização de ativos culturais e ambientais em escalas de trocas internacionais. Essa tendência se manifesta na incorporação de discursos transnacionais sobre paisagem, sustentabilidade e governança, de maneira a reforçar o que Acselrad (2008) identifica como um processo de reconfiguração das práticas de Estado. Assim, os artigos da Revista do Patrimônio passam a citar certa sintonia com as agendas multilaterais, em particular as promovidas pelas cartas e pela UNESCO, que vinculam natureza, paisagem e cultura a estratégias de desenvolvimento sustentável. Tal movimento produz um reposicionamento discursivo: o patrimônio, antes centrado em valores históricos e artísticos, é reinterpretado como recurso estratégico de integração econômica e diplomática, e o conceito de paisagem cultural emerge em conjunto com a perspectiva patrimonial internacionalizada. Esse

movimento aparece em relato de José Tabacow sobre o caso Sítio Roberto Burle Marx citado como caso patrimônio da humanidade pela UNESCO durante entrevista para esta tese (Apêndice 4):

A UNESCO pediu para a gente definir quais eram as áreas que deveriam ser tombadas ou protegidas como jardins e quais as áreas normais que eram de coleção de plantas, e no relatório colocamos que essa divisão que estamos fazendo aqui é inteiramente arbitrária, nós estamos propondo isso com critério mais histórico, a frente da casa historicamente é um lugar que o Roberto fazia composição paisagística ali, como se fosse para um cliente, mas a gente fez questão mesmo de dizer assim que não é um critério, a gente que está estabelecendo, se outras pessoas forem fazer, vão fazer diferente, não vai ser a mesma proposta (p. 265).

A Revista do Patrimônio, acompanhando esse movimento, reflete e ao mesmo tempo cria campo para sua consolidação, tornando-se um espaço privilegiado para a formulação e o debate sobre a redefinição do patrimônio cultural brasileiro em tempos de globalização, turismo e novas formas de governança ambiental. Nesse sentido, o periódico não apenas espelha as transformações institucionais e conceituais do período, mas atua como arena discursiva, onde se negociam os sentidos contemporâneos de paisagem, natureza e cultura e se revelam as tensões entre preservação, mercado e sustentabilidade que atravessam o campo patrimonial.

### **3.2 Tópicos discursivos internacionais da paisagem cultural: tensões entre natureza e cultura**

Esta seção explora como o conceito de paisagem cultural surgido em uma lógica internacional se complexifica e se desdobra ao longo do tempo nas publicações da Revista do Patrimônio, refletindo transformações epistemológicas e conceituais mais amplas sobre a relação entre natureza e cultura. Como se discutiu anteriormente, a partir da década de 1980, a paisagem deixa de ser apenas um monumento visual aprazível, como no início do século XX, e passa a ser reconhecida como território em disputa – suporte de memórias, práticas, afetos e desigualdades. Na esteira dessa mudança de percepção, novas construções teóricas e epistemológicas sobre paisagem cultural surgem no que diz respeito à relação entre cultura e natureza, natural e artificial e homem e paisagem - no limite, reconfigurando as próprias visões acerca de *physis* e *tékhné*.

A introdução da categoria “paisagem cultural” no vocabulário da Revista do Patrimônio no Brasil marca uma mudança importante na forma como se pensa e se pratica a

preservação territorial e ecológica. Ainda que recente como instrumento jurídico – formalizada pelo IPHAN apenas em 2009, com a publicação da Portaria nº 127 –, essa noção tem raízes mais profundas, observáveis já nas décadas anteriores através da produção da Revista do Patrimônio e nas tentativas de superação do dualismo ocidental entre cultura e natureza, algo colocado em pauta nos debates e nas conferências nacionais e internacionais discutidos, por exemplo.

Desde as primeiras menções a “monumento natural” na virada do século XIX para o século XX até os debates contemporâneos sobre a ecologia global, observa-se uma crescente integração entre a agenda patrimonial e as preocupações ambientais. Viu-se que, a partir da Carta de Veneza (1964), inaugura-se um campo discursivo que passa a integrar de modo mais sistemático as dimensões de cultura, natureza e desenvolvimento nas discussões patrimoniais. Ainda que seu texto mantenha a ênfase nos valores históricos e formais do monumento, a Carta de Veneza introduz a noção de sítio como categoria ampliada de proteção; isso abre espaço para que o patrimônio seja compreendido em relação ao seu entorno urbano e rural, ou seja, em diálogo com a paisagem. A partir dessa carta, uma série de documentos internacionais – como a Conferência Geral da UNESCO (1972), a Carta de Nairóbi (1976), a Carta de Burra (1980) e a Carta de Florença (1982) – começa a problematizar, em diferentes graus, as relações entre cultura e natureza.

Essas cartas refletem um esforço gradual de superação dos dualismos herdados da tradição ocidental, que separavam natureza e cultura, sujeito e objeto, técnica e ambiente. No entanto, tal movimento é ambíguo: ao mesmo tempo que reconhecem a interdependência entre patrimônio natural e cultural, muitos desses documentos permanecem presos a uma visão conservacionista e estética, vinculada ao modelo europeu de monumentalidade e à ideia de universalidade cultural. Essa tensão se revela nos textos da Revista do Patrimônio e no desafio de construir um paradigma patrimonial que considere o meio ambiente como dimensão imbricada e menos dualista entre *physis* e *tékné*. Nas palavras de Ribeiro (2020, p. 27), esse contexto fica claramente explicitado:

Ao longo dos anos 1980, com a intensificação das discussões sobre a relação entre sociedade e natureza, principalmente após a publicação do Relatório Nosso Futuro Comum e quando a noção de desenvolvimento sustentável começava a ganhar força, essa visão compartimentada entre natureza e cultura passou a causar algum incômodo entre alguns setores da UNESCO e seus órgãos de avaliação. Da mesma forma, começava também a haver uma certa preocupação com a predominância de sítios urbanos e a dificuldade de inscrição de áreas rurais na Lista. A paisagem cultural foi então uma categoria capturada e incluída a partir de 1992 visando resolver esse

problema e daí a sua característica fundamental de buscar a associação entre natureza e cultura.

O autor se refere ao fato de que, com os desdobramentos do debate da década de 1980, o campo da preservação passa a integrar o patrimônio natural e o cultural sob expectativas de uma mesma abordagem de valores entre paisagem e seus componentes humanos e não humanos. Isso se dá principalmente a partir de 1992, com a adoção formal da noção de “paisagem cultural” pela UNESCO e, mais tarde, com a Recomendação nº R (95) 9 do Comitê de Ministros do Conselho da Europa, adotada em 11 de setembro de 1995, que trata da conservação integrada das áreas de paisagem cultural enquanto parte das políticas regionais e territoriais do continente. No Brasil, esse conceito foi institucionalizado em 2009 com a Portaria nº 127 do IPHAN, que buscou superar a cisão histórica entre patrimônio natural e cultural. A consagração da paisagem do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural da Humanidade em 2012 é um marco desse processo, embora carregue conflitos e contradições. Antes de se debaterem as complexidades sobre tal conceito de paisagem cultural, porém, é necessário entender como se estruturou essa virada discursiva.

Como primeira questão, deve-se ter em mente o conceito de paisagem cultural foi introduzido na agenda patrimonial com o objetivo de criar uma tipologia capaz de valorizar sítios que integrassem natureza e cultura sob uma mesma lógica de leitura e gestão. Assim, nas definições da UNESCO, as paisagens culturais passam a ser entendidas como “o resultado do trabalho combinado da natureza e do homem” (UNESCO, 1999, p. 9), o que contempla a evolução das sociedades e dos assentamentos humanos ao longo do tempo, sob a influência das condições físicas e ambientais e das forças sociais, econômicas e culturais.

A noção de paisagem cultural se consolidou, então, a partir dos anos 1990, e mais fortemente nos anos 2000, como uma forma aparentemente nova de abordagem do patrimônio. É inegável o papel desempenhado pela UNESCO na difusão e institucionalização dessas políticas. Diversos países passaram a desenvolver estratégias de valorização patrimonial baseadas na paisagem, utilizando denominações variadas – como paisagem histórica, paisagem evolutiva ou paisagem cultural – em sintonia com as formulações promovidas pela organização, como observa Ribeiro (2020). O mesmo autor ressalta que, devido à sua escala global e poder de capilaridade, foi sobretudo por meio da UNESCO que a ideia se difundiu de forma mais ampla, não apenas através da Lista do Patrimônio Mundial, mas também pela influência conceitual que ela exerceu sobre políticas nacionais e locais de gestão territorial e cultural.

Cabe destacar, na linha de uma análise conceitual e discursiva, que a categoria de paisagem cultural surgiu, portanto, como uma solução institucional para os impasses enfrentados pela UNESCO diante de uma concepção excessivamente monumental, culturalista e eurocêntrica do patrimônio. Ao incorporar a paisagem como síntese entre natureza e cultura, a instituição buscava superar as dicotomias herdadas e ampliar os critérios de representatividade monumental e cultural, abrindo espaço para novos tipos de bens – rurais, ecológicos e simbólicos – até então marginalizados nos sistemas de reconhecimento internacional. No entanto, o que se observa da incorporação geral da UNESCO na Revista do Patrimônio é uma reinterpretação dessa herança dualista, agora permeada pelos discursos de meio ambiente, desenvolvimento sustentável e biodiversidade, que passam a conferir à paisagem um papel central nas políticas contemporâneas de preservação e planejamento territorial.

O discurso da paisagem cultural frequentemente se ancora na ideia de proteção da biodiversidade e do meio ambiente na Revista do Patrimônio, como no artigo de Laurence Bérard e Philippe Marchenay intitulado *Biodiversidade e indicação geográfica: produções agrícolas e alimentares locais*, publicado na edição nº 32, de 2005. O texto propõe uma reflexão crítica sobre a articulação entre biodiversidade, produções locais, paisagem cultural e indicações geográficas, destacando o papel do reconhecimento institucional e cultural dos produtos ligados ao território. Os autores partem do entendimento de que as dinâmicas de conservação da biodiversidade não se limitam a uma abordagem naturalista, mas devem integrar as dimensões culturais, históricas e simbólicas dos territórios onde esses produtos são elaborados. Deve-se reparar na rearticulação discursiva para delimitar fronteiras mais fluidas entre humano e natureza.

Nesse argumento, a noção de paisagem aparece como elemento-chave na construção das identidades territoriais associadas às produções locais. Bérard e Marchenay (2005, p. 76) afirmam que “a paisagem e os produtos tradicionais participam juntos de uma mesma lógica patrimonial”, deixando evidente que a paisagem não é um pano de fundo neutro, mas um componente ativo do reconhecimento cultural e do valor simbólico dos produtos. Nesse sentido, os autores destacam que, nas políticas de indicação geográfica, a paisagem é mobilizada como argumento de autenticidade e especificidade: “a valorização das indicações geográficas conduz necessariamente a uma atenção maior à paisagem, pois ela reforça o vínculo entre o produto, o saber-fazer e o território” (Bérard; Marchenay, 2005, p. 76). Trata-se, portanto, de um instrumento que reforça o enraizamento local dos produtos, que

deve considerar práticas produtivas, heranças culturais e formas de ocupação do solo para a promoção da biodiversidade.

O artigo de Laurence Bérard e Philippe Marchenay remete a uma compreensão de paisagem como expressão histórica e simbólica das práticas humanas no território. Ela não é um pano de fundo passivo, mas o resultado ativo de interações entre saberes locais e formas de uso da terra. Esses autores propõem que a paisagem seja valorizada não apenas por sua estética, mas também como veículo de identidade e autenticidade territorial. E a noção de biodiversidade torna-se um elo conceitual e empírico entre natureza e cultura, expressando-se na paisagem como construção híbrida, em que se entrelaçam práticas agrícolas, saberes tradicionais e processos ecológicos. A paisagem biodiversa, ao refletir essas interações, não é só um cenário natural, e sim testemunho ativo das relações históricas entre comunidades e territórios. Bérard e Marchesnay (2005), assim, demonstram que a biodiversidade constitui valor territorial e cultural, que revela modos de apropriação e manejo da natureza transmitidos ao longo do tempo. Logo, converte-se em um marco simbólico e produtivo de identidade, no qual a autenticidade territorial se manifesta tanto nas formas do ambiente quanto nas práticas sociais que o sustentam.

Nesse sentido, a paisagem pode ser compreendida, nos termos de Bérard e Marchenay (2005), como um dispositivo de mediação entre o saber técnico dos produtores e o imaginário coletivo que atribui valor a produtos, práticas e territórios. Ela revela a indissociação de cultura e ecologia, tornando visíveis os múltiplos tempos e usos que configuram a história social do território. Essa abordagem, ao diluir um pouco da dicotomia entre natureza e cultura, amplia a noção de patrimônio para além de uma perspectiva monumental ou naturalista, através do reconhecimento da complexidade dos vínculos simbólicos e materiais que sustentam os modos de vida locais. Vale notar que a data de publicação do artigo, 2005, é significativa, pois coincide com o fortalecimento do conceito de paisagem cultural nos debates internacionais, antes mesmo da sua institucionalização no Brasil. A Revista do Patrimônio atua, nesse momento, como uma plataforma de difusão e consolidação dessa nova tópica discursiva, que buscava integrar de modo mais orgânico as dimensões culturais e naturais do território.

Na década de 2000, essa inflexão ganha forma institucional, mais especificamente em 2009, quatro anos após o artigo de Bérard e Marchenay, com a Portaria nº 127/2009, que cria a Chancela da Paisagem Cultural Brasileira. A medida pretendia mudar substancialmente a maneira como a paisagem vinha sendo tratada no âmbito do IPHAN, para refletir melhor as

discussões em curso na UNESCO e em organismos internacionais. Enfatizava, desse modo, um novo eixo de leitura: a relação entre sociedade e natureza. A paisagem cultural passa, então, a ser concebida como a categoria-síntese capaz de expressar e operacionalizar essa interdependência, situando-se no cruzamento entre valores ecológicos, simbólicos e sociais. Ainda assim, como analisa Ribeiro (2020, p. 29),

por mais que o objetivo declarado do grupo que pensava esse instrumento fosse partir de uma concepção brasileira e independente, ao definir a paisagem cultural como produto da relação entre sociedade e natureza fica bastante evidente que o entendimento que a UNESCO havia criado contaminou a iniciativa brasileira. É verdade também que se trata de uma definição muito mais ambiciosa, que define a paisagem cultural como “o bem cultural mais completo” e capaz de incluir todos os demais bens culturais definidos pela Constituição, mas, ao mesmo tempo, ao defini-la a partir da relação sociedade e natureza, acaba, em parte, caindo nas mesmas amarras ambientais da UNESCO. Assim, a tradição de associar paisagem com espaços nos quais os elementos da natureza têm destaque continua bastante forte nas políticas de patrimônio cultural. Se juntarmos a isso, como vimos, a outra tradição que associa a paisagem àquilo que é visto, podemos entender um pouco melhor a predominância de determinados sítios nos quais a natureza e o caráter cênico estão fortemente presentes nos tombamentos e demais ações que se apoiam na ideia de paisagem.

Assim, persiste no Brasil uma tradição que vincula a paisagem tanto à dimensão visual do olhar quanto à predominância dos elementos naturais, o que reforça a valorização de sítios onde o caráter panorâmico e a monumentalidade da natureza se impõem sobre outras dimensões simbólicas, sociais e cotidianas. Para compreender a consolidação dessa leitura da paisagem no início dos anos 2000, é necessário retomar algumas formulações que foram discutidas anteriormente e já estavam em circulação no campo patrimonial brasileiro desde a década de 1980. Ainda que essa retomada implique um deslocamento temporal na argumentação, ela permite evidenciar a persistência e impregnação de determinadas matrizes conceituais que atravessam diferentes momentos da política patrimonial e reaparecem, sob novas roupagens, nos documentos posteriores da UNESCO.

Nesse sentido, essa questão já havia sido formulada de maneira explícita na Revista do Patrimônio em 1984, no artigo de Antônio Luiz Dias de Andrade, intitulado *O Tombamento na preservação de áreas naturais*, publicado na edição nº 19. O texto antecipa uma compreensão da paisagem fortemente ancorada na dimensão visual e na predominância dos elementos naturais, ao defender a aplicação do instrumento do tombamento não apenas a edificações históricas, mas também à preservação da integridade visual, ecológica e cultural de paisagens naturais. Tal formulação ajuda a explicar a permanência, nas décadas seguintes,

de critérios que privilegiam o caráter cênico e panorâmico da natureza nas práticas de reconhecimento e proteção da paisagem no Brasil.

Essa visão integrada é corroborada por Iêda Paixão (1984) no artigo *Pelo conhecimento amplo de nossos ecossistemas*, também publicado no número 19 da Revista do Patrimônio, que propõe uma abordagem ecológica e cultural da paisagem como um sistema dinâmico. Para a autora, a paisagem é a materialização das interações entre o homem e a natureza, um patrimônio vivo que deve ser compreendido em sua complexidade. Ela enfatiza a educação ambiental como ferramenta fundamental para a preservação e reforça a necessidade de políticas públicas que articulem conhecimento técnico e saberes tradicionais. Além disso, em outro artigo publicado na mesma edição da revista, *Patrimônio natural: utilitarismo versus ética ecológica*, Ângela Tresinari Bernardes Quintão (1984) faz uma crítica contundente à lógica utilitarista de exploração dos recursos naturais, defendendo uma ética ecológica que reconheça o valor intrínseco dos ecossistemas. Seu argumento corrobora a necessidade de uma mudança de paradigma: da exploração para a preservação, da instrumentalização da natureza para o reconhecimento de sua dimensão simbólica, social e espiritual.

Em conjunto, esses textos da Revista nº 19 revelam uma virada importante no debate brasileiro, marcada pela tentativa de ampliar o campo patrimonial para incluir a dimensão ecológica e sistêmica da paisagem, rompendo com a dimensão monumental e estética-culturalista do belo. Particularmente entre autores oriundos das ciências biológicas e geográficas e antropológicas, consolida-se uma ampliação do conceito de paisagem contra o risco de diluição da especificidade ambiental em discursos excessivamente culturais ou simbólicos. Cabe notar que essa tendência já aparecia na década de 1940 na Revista com os antropólogos do Museu Nacional e ela retorna na Revista nº 19. Esses autores defendem que a ênfase na paisagem como construção social não deve suplantiar sua materialidade ecológica, nem reduzir a natureza a mero suporte da cultura.

É nesse contexto que Aziz Ab'Sáber (1986) propõe uma leitura mais geográfica e histórica da paisagem, buscando restituir o peso dos fatores naturais e geomorfológicos frente à crescente abstração do termo. Ele oferece uma perspectiva geográfica e histórica da paisagem via uma análise do tombamento da Serra do Mar, em artigo publicado na Revista do Patrimônio nº 21 intitulado *O tombamento da Serra do Mar no Estado de São Paulo*. Para Ab'Sáber (1986), o tombamento deve considerar os “tecidos ecológicos mais delicados e representativos”, no intuito de preservar “aquilo que escapa da banalidade topográfica e

paisagística” (p.7). A Serra do Mar, situada entre pressões urbanas e ecossistemas sensíveis, exemplifica o que o autor chama de “paisagens de exceção”. A presença de comunidades como os caiçaras ilustra que a paisagem se constrói em camadas simbólicas, ecológicas e sociais que não podem ser ignoradas por políticas públicas.

O texto de Aziz Ab’Sáber publicado na Revista do Patrimônio insere-se no mesmo horizonte epistemológico destacado por Ribeiro (2020), para quem o autor representa uma das vozes mais influentes da geografia física brasileira e da consolidação de uma abordagem sistêmica da paisagem. Segundo Ribeiro (2020), Ab’Sáber recupera a noção de fisiologia da paisagem ao compreendê-la como o resultado de interações contínuas entre processos passados e presentes. Para ele, processos passados são responsáveis pela compartimentação regional da superfície, enquanto processos atuais respondem pelas dinâmicas mais visíveis das paisagens. Essa leitura enfatiza o caráter histórico e evolutivo das formas do relevo e das dinâmicas ambientais e aproxima a paisagem de uma estrutura em movimento e em transformação, mais ligada às ciências biológicas e antropogeográficas do que às concepções estéticas ou simbólicas predominantes nas políticas patrimoniais.

Deve-se ressaltar, contudo, que esse diálogo proposto por Ab’Sáber (1986) reflete as leituras desenvolvidas por antropólogos nas décadas de 1940 e 1950 da revista, em especial aqueles interessados em compreender a paisagem como resultado das práticas humanas e dos sistemas de ocupação locais. A concepção de paisagem como síntese entre meio físico, ação antrópica e temporalidade aproxima-se das abordagens da antropologia ecológica e da etnografia do território, uma evidência de que ideias e representações de paisagem na revista não se manifestam em tempos cronológicos e lineares, mas sim carregam regimes de tempos convergentes.

Embora o reconhecimento da paisagem cultural represente um avanço conceitual nas políticas de preservação, e ainda que houvesse convergências de perspectivas na Revista do Patrimônio, seus efeitos práticos muitas vezes reproduzem desigualdades históricas. O caso do Rio de Janeiro, consagrado como Paisagem Cultural da Humanidade em 2012, é um exemplo notório de como esses processos podem ser instrumentalizados por projetos ou políticas de valorização simbólica e mercantilização do território. Em nome da conservação ou da promoção turística, tais ações frequentemente negligenciam os direitos e as práticas das populações que habitam essas paisagens – como favelas, comunidades tradicionais e agricultores urbanos. Como observa Vidal (2018), essa tensão entre o discurso oficial da

biodiversidade global e os usos cotidianos da terra revela um conflito persistente na forma como o patrimônio é concebido, apropriado e gerido.

Retomando o artigo *O Tombamento na Preservação de Áreas Naturais* (1984), de Antônio Luiz Dias de Andrade, o autor reconhecia que o tombamento, embora originado na proteção de monumentos históricos edificados, deveria abranger paisagens naturais como síntese de elementos naturais e culturais que, em conjunto, definem a identidade de um lugar (Andrade, 1984). Para Andrade (1984), tombar paisagens naturais era reconhecer seu valor ecológico e histórico e intervir juridicamente para garantir sua integridade frente à especulação urbana e rural. Nesse sentido, o autor estabelece uma relação entre o tombamento e o planejamento urbano e a sustentabilidade ambiental, sugerindo que “essas áreas devem tornar-se espaços educativos que promovem a valorização do patrimônio e da consciência ecológica” (Andrade, 1984, p. 43). Isso deve ser feito através de uma combinação entre gestão e orçamento participativo que envolva comunidades locais, especialistas e órgãos públicos no processo de preservação.

Essa compreensão é reforçada por Iêda Paixão (1984), que define a paisagem como um “patrimônio vivo” e propõe que sua preservação demande a integração entre saberes técnicos e saberes tradicionais comunitários ligados a modos de vida muito específicos. Para a autora, o tombamento e a proteção não podem ocorrer sem a participação das comunidades, pois são elas que produzem e reproduzem os ecossistemas de forma cotidiana. Ela afirma: “somente através do conhecimento amplo de nossos ecossistemas seremos capazes de identificar e proteger os elementos que compõem o nosso verdadeiro patrimônio” (Paixão, 1984, p. 46). Seu argumento inscreve a paisagem como um lugar de convivência entre homem e natureza, rejeitando a visão fragmentada e artificial da separação entre cultura e natureza.

A edição nº 19 da Revista do Patrimônio de 1984 se mostra um marco no redirecionamento do debate sobre patrimônio, paisagem e meio ambiente no Brasil. Publicada em um contexto de redemocratização, quatro anos antes da Constituição de 1988, e de crescente sensibilidade às questões ecológicas, essa edição introduz de forma inédita uma reflexão sistemática sobre o patrimônio natural, ampliando o escopo das discussões até então centradas na paisagem como monumento cultural, pintura e conjuntos urbanos. Como se pôde notar, os textos reunidos nesse número expressam uma preocupação emergente com a integração entre natureza, cultura e planejamento territorial, com propostas que aproximam a ideia de tombamento da preservação ecológica e do ordenamento do espaço urbano e rural. Essa marca discursiva anuncia o deslocamento de uma visão estritamente histórica e artística

do patrimônio para uma abordagem mais ecológica, interdisciplinar e socialmente participativa, que se tornaria cada vez mais relevante nas décadas seguintes.

Nesse contexto, é válido retomar o trabalho seminal de Anne Cauquelin. Em seu livro *L'invention du paysage* (1990), ela propõe uma reflexão decisiva sobre o paradoxo inerente à preservação paisagem, adiantando uma problemática que atravessa o paradigma da relação entre paisagem e patrimônio. A autora questiona se seria possível falar em patrimônio quando o objeto em questão – a paisagem – é, por definição, vivo, mutável e em permanente transformação. Para Cauquelin (1990), a paisagem não é uma entidade estática a ser congelada no tempo, mas um dispositivo de relação, constantemente produzido pela experiência, pela memória e pelo olhar. Assim, toda tentativa de fixá-la implica também instituir uma narrativa, uma escolha entre o que deve permanecer e o que pode desaparecer. Sua crítica deixa clara a tensão entre a dimensão estética e simbólica da paisagem – que busca sua conservação – e a dimensão vital e processual, em que o movimento e a mudança são parte da sua condição de existente do mundo natural.

Essa questão encontra ressonância nas formulações anteriores de Ab'Sáber (1986), que buscava justamente compreender como preservar algo que está em constante transformação, aliando o tempo geológico e o tempo humano à construção do território. Angela Quintão, também em 1984, relaciona esse debate à crítica do “utilitarismo ambiental”. A autora enfatiza que a natureza deve ser protegida por seu valor intrínseco, não apenas por sua utilidade econômica. Isso significa que, dentro de uma virada turístico-comercial para a paisagem no campo do patrimônio, Quintão (1984) refletiu sobre a questão ética desse paradigma: da exploração à responsabilidade, da gestão técnica à valorização simbólica e relacional. A autora aponta que o patrimônio natural e paisagístico deve estar ancorado em políticas públicas que reconheçam o valor intrínseco da natureza e da paisagem, acima das dinâmicas de mercado (Quintão, 1984).

Essa virada ética, por sua vez, encontra diálogo também com o pensamento geográfico de Aziz Ab'Sáber (1986). Em seu artigo sobre o tombamento da Serra do Mar, citado anteriormente, ele afirma que a paisagem deve ser protegida não apenas por sua beleza, mas por sua estrutura geossistêmica e suas camadas simbólicas, históricas e ecológicas: “os espaços mais indicados para um tombamento situam-se próximos de áreas altamente humanizadas, sujeitas a uma forte e irrefreável pressão da especulação imobiliária” (Ab'Sáber, 1986, p.7). Para Ab'Sáber (1986), tomba a Serra do Mar é reconhecer sua singularidade ecológica e paisagística, mas também proteger modos de vida ameaçados, como

os dos caiçaras. Ele escreve que os modos de vida tradicionais, “paisagisticamente promíscuos, porém extremamente importantes” (Ab’Sáber, 1986, p. 17), integram um mosaico cultural-ecológico que deve ser considerado na proteção.

A paisagem, nesse sentido, não é estática, mas um palimpsesto – ideia desenvolvida por Laurence Bérard e Philippe Marchenay (2005) em sua reflexão sobre biodiversidade e produções locais. Os autores afirmam que “a paisagem e os produtos tradicionais participam juntos de uma mesma lógica patrimonial” (Bérard; Marchenay, p. 76) e destacam que ela é um espaço de produção de sentido e identidade territorial. Além disso, indicam que “a valorização das indicações geográficas conduz necessariamente a uma atenção maior à paisagem” (Bérard; Marchenay, 2005, p. 76), pois ela traduz práticas culturais de longa duração, vinculadas ao uso do solo e ao saber-fazer. Essa leitura sensível e histórica da paisagem reforça sua potência como instrumento de reconhecimento social, simbólico e produtivo.

Diante desse conjunto de reflexões, a paisagem cultural emerge, na virada do século XX para o XXI, como síntese dos esforços de integração entre natureza e cultura, entre preservação ambiental e memória coletiva. Foi nesse contexto de empreitadas patrimoniais ligadas à ecologia global que o Rio de Janeiro foi chancelado como Paisagem Cultural. Esse processo, sob tutela do Estado brasileiro e do IPHAN, foi justificado pela UNESCO como uma proteção “[...] útil para a manutenção da diversidade biológica mundial (UNESCO, 2013, p. 70)”, mas não foi livre de conflitos. Houve problemas com comunidades tradicionais, como a Comunidade do Horto (Vidal, 2018) e a exclusão das favelas como territórios constituintes dessa paisagem (Zammant, 2016), além do surgimento de processos de *city marketing* e *branding* da cidade que reforçaram o controle sobre o capital cultural e simbólico.

Há, portanto, uma ambiguidade no reconhecimento da paisagem cultural do Rio de Janeiro. Por um lado, o título concedido pela UNESCO em 2012 consagrou a cidade como um exemplo mundial de integração entre natureza e cultura, reforçando o imaginário estético e simbólico da paisagem carioca enquanto ícone global. Por outro, essa mesma consagração tornou-se instrumento de capitalização simbólica e política, inserindo a paisagem em estratégias de *branding* urbano e valorização imobiliária que frequentemente excluem os sujeitos que historicamente a constituíram. Assim, o discurso de proteção ambiental e de valorização cultural convive com práticas de segregação territorial e apagamento social. O mesmo processo que celebra a diversidade biológica e cultural também reproduz, assim, desigualdades e hierarquias, bem como transforma a paisagem em um ativo de mercado e recurso político, mais do que em um bem comum.

Esse conjunto de tensões, observável tanto nas discussões veiculadas pelos artigos da Revista do Patrimônio quanto nas políticas públicas contemporâneas, evidencia que a paisagem cultural se constitui como um campo de disputas simbólicas, políticas e institucionais. Trata-se de um espaço no qual diferentes projetos de futuro, formas de uso do território e regimes de legitimidade entram em conflito. Nesse sentido, a formulação de Paixão (1984) não descreve uma realidade consolidada, mas propõe um horizonte ético alternativo ao afirmar que a paisagem preservada não deve ser entendida apenas como testemunho do passado, mas como um compromisso coletivo com o futuro – compromisso esse que pressupõe políticas participativas, o reconhecimento dos modos de vida tradicionais e a articulação entre patrimônio, ecologia e justiça social.

É justamente a distância entre esse horizonte normativo e as práticas efetivamente adotadas que permite compreender a ambiguidade do processo. À medida que a noção de “paisagem cultural” se institucionaliza, expande-se também a busca por maior eficiência dos modelos estatais de gestão patrimonial, frequentemente articulados às agendas ambientais internacionais e aos discursos do desenvolvimento sustentável. Dessa articulação resulta um processo de “esverdeamento”<sup>19</sup> das políticas patrimoniais, no qual a incorporação da dimensão ambiental não elimina os conflitos, mas frequentemente os reorganiza, deslocando-os para o interior dos próprios instrumentos de preservação e gestão do território. É nesse contexto de “esverdeamento” das empreitadas patrimoniais e dos discursos dos artigos na revista que o Rio de Janeiro foi cancelado como Paisagem Cultural da humanidade, em 2012.

Apesar de a chancela do Rio de Janeiro simbolizar certa evolução do campo de preservação brasileiro, foi na equação dos “ganhos da diversidade biológica da paisagem” como interesse de controle de Estado que as organizações conservacionistas internacionais se alinharam para afetar e controlar o cotidiano dos detentores “das formas tradicionais”, como afirma o próprio dossiê do Rio de Janeiro Paisagem Cultural publicado e citado na Revista do Patrimônio (IPHAN, 2012, p. 12). Em outras palavras, a valorização da biodiversidade aparece, paradoxalmente, vinculada a uma lógica tecnocrática e globalizada de gestão ambiental, na qual o conhecimento científico e institucional tende a se sobrepor aos saberes

---

<sup>19</sup> Conforme lembra Henri Acselrad (1999) a partir de Chartier (1990), as percepções do social, do cultural e da natureza não são neutras, mas “produzem estratégias práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outras, a legitimar projetos reformadores ou a justificar, para os indivíduos, as suas escolhas e condutas” (Acselrad, 1999, p. 87). Associar noções de natureza aos discursos pela “proteção do verde” e às apropriações próprias do uso do meio, independentemente da perspectiva adotada, significa as várias maneiras de adotar discursos sobre ecossistemas, meio ambiente e recursos naturais – o chamado esverdeamento dos discursos – para legitimar determinada prática social, ainda que de aspecto degradante.

tradicionais. Apesar dos discursos inclusivos, a prática se mostra diferente e exclusiva para as comunidades e o território (Vidal, 2018; Ribeiro, 2020). Assim, sob o ideal de sustentabilidade da paisagem cultural, instala-se um modelo que combina retórica de preservação com práticas de exclusão, em que a paisagem é patrimonializada enquanto os modos de vida que a constituem permanecem marginalizados.

Como se pode notar, há contradições e impasses teóricos e ideológicos na incorporação das pautas ambientalistas aos discursos patrimoniais da Revista do Patrimônio. De modo geral, observa-se que o mesmo discurso que valoriza a “biodiversidade global sustentável” também legitima formas de regulação, intervenção e controle sobre os usos da terra por comunidades tradicionais, produzindo tensões entre a proteção ambiental e a multiplicidade cultural. Nesse contexto, o discurso da paisagem cultural tende a fundamentar a preservação da biodiversidade a partir da noção de um patrimônio ambiental global que se apresenta como universal e consensual. Contudo, como alerta Chauí (2000), tais enunciados podem operar como “verdades místicas”: afirmações naturalizadas e aparentemente neutras que ocultam seus fundamentos históricos e políticos, ao mesmo tempo em que legitimam práticas de controle sobre o mundo social. No campo patrimonial, essa retórica da ecologia global contribui para transformar determinados valores ambientais em critérios incontestáveis de gestão territorial, frequentemente impostos por instituições nacionais e internacionais.

Amparados por discursos de autoridade científica e institucional, como os da UNESCO e do IPHAN, os artigos da Revista do Patrimônio passam a assumir o papel de enunciar valores, categorias e critérios associados à pauta ambiental a partir da paisagem, definindo quais concepções de sítios, paisagens e relações sociedade–ambiente são consideradas legítimas à luz de uma determinada gramática patrimonial global. Sob esse regime de saber-poder, difundido na revista a partir da década de 1980 e consolidado sobretudo nos anos 2000 com o uso da categoria de “paisagem cultural”, os debates passam a justificar a necessidade de reorganizar, enquadrar e normatizar práticas e territorialidades segundo modelos de gestão técnico-especializada e referenciais internacionais de conservação.

Com exceção do artigo de Zhouri (1996), que adota uma abordagem mais crítica e soberana frente às narrativas institucionais sobre o meio ambiente, os textos publicados na Revista do Patrimônio, em sua maioria, reiteram categorias e regimes de saber-poder próprios das instituições de preservação. Ao fazê-lo, acabam por reproduzir – ainda que sob novos vocabulários – os impasses e os mitos fundadores que historicamente moldaram a noção de

paisagem e a concepção dos chamados sistemas naturais, reafirmando a separação entre natureza e cultura e a centralidade do discurso técnico como mediador legítimo da conservação.

Esse processo de representação da paisagem na Revista do Patrimônio não apenas redefine os critérios do que merece ser preservado, como também consolida o monopólio institucional sobre a “verdade”, atribuindo a órgãos técnicos e agências internacionais o poder de determinar os sentidos legítimos da paisagem e da natureza. Com isso, saberes locais, modos de vida tradicionais e vínculos territoriais historicamente construídos são deslegitimados ou deslocados, em nome de uma noção de biodiversidade abstrata e padronizada. A definição do que constitui um lugar e sua paisagem – que poderia emergir de valores tácitos, experiências cotidianas e pertencimentos comunitários – é submetida a um regime tecnocrático e universalizante, que ignora a diversidade de significados atribuídos empiricamente ao território. A paisagem, nesse contexto contemporâneo, deixa de ser reconhecida em sua pluralidade cultural, histórica e simbólica e se torna objeto de uma gestão orientada por critérios globais e interesses geopolíticos, muitas vezes conflitantes com as práticas sociais que lhe deram origem e sentido.

Os discursos desse regime, com ênfase na proteção da biodiversidade, apareceram nos artigos da Revista do Patrimônio geralmente fundamentados na ideia de um patrimônio natural e paisagístico mundial. Mas, de forma contraditória, veem-se muitos impasses conceituais dos autores que, ao adotarem um valor de biodiversidade e ecologia antagonista ao de cultura, impedem o acesso dos habitantes e das suas práticas sociais ao meio ambiente, excluindo certas práticas humanas das comunidades tradicionais em nome da paisagem e da natureza e em nome da biodiversidade. Essa visão reforça toda uma dicotomia entre natureza e cultura presente na prática de preservação no Brasil que havia sido retrabalhada pela visão e pelas representações antropológicas do Museu Nacional na Revista do Patrimônio no início do século XX.

### 3.3 A paisagem contemporânea sob ameaça de um futuro de catástrofes

Esta última seção do trabalho explora caminhos possíveis para a preservação da paisagem na atualidade, a partir da compreensão da complexidade desse objeto que se refere tanto a uma realidade física quanto a uma experiência sensível e que se confronta com uma agenda de mudanças e catástrofes climáticas. Reconhece-se, a partir da análise de dois artigos finais da Revista do Patrimônio, a emergência de uma nova tópica discursiva sobre as catástrofes e o futuro da natureza como uma ameaça ao tempo presente – um devir, algo desconhecido que pode ameaçar a humanidade. Esses artigos são: *Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder*, da socióloga Sharon Zukin, publicado na edição nº 24 da revista, de 1996; e *Restauração da paisagem urbana*, do psicanalista e filósofo Félix Guattari, da mesma edição.

Embora apenas dois artigos da Revista do Patrimônio abordem diretamente a temática das catástrofes ambientais, defende-se neste trabalho que eles revelam uma mudança já perceptível no campo e na teoria da paisagem no contexto contemporâneo. Essa virada discursiva não vem isolada: ela acompanha uma tendência já observada em outros autores contemporâneos do campo da paisagem, cujas reflexões dialogam diretamente com o material empírico levantado na Revista do Patrimônio. Entre eles, Ribeiro (2020) destaca-se pela sua defesa do uso das políticas de paisagem como estratégias de enfrentamento de catástrofes, direcionando o debate patrimonial para as dimensões de risco e vulnerabilidade ambiental. Da mesma forma, Alessia de Biase (2014) propõe abordar o futuro das paisagens como o tempo das catástrofes, dentro de uma nova sensibilidade temporal e ecológica: o olhar sobre a paisagem, assim, passa a lidar com a instabilidade, a ameaça e a transformação como componentes inerentes de sua própria existência.

Por meio da análise desses textos, esta seção demonstra como essa virada crítica é recebida e incorporada pela Revista do Patrimônio. Surge aqui uma visão de paisagem que já não a resume apenas a objeto de contemplação ou preservação, mas a trata como campo de disputa simbólica e política frente às ameaças ambientais globais. Enquanto, nas seções anteriores, observou-se a globalização da pauta patrimonial da paisagem através da lógica do patrimônio mundial, da biodiversidade do planeta e da preconização da mobilidade crescente do patrimônio, aqui nota-se um horizonte pautado pelas expectativas das dinâmicas naturais.

O primeiro artigo a tratar da dimensão de catástrofe e conflito urbano na Revista do Patrimônio foi publicado em 1996 por Sharon Zukin com o título *Paisagens urbanas*

*pós-modernas: mapeando cultura e poder*. Para Zukin (1996), a paisagem é muito mais do que o cenário físico das cidades: é uma construção social profundamente enraizada em disputas de poder, cultura, memória e economia. O artigo se dedica a mapear os sentidos que a paisagem assume na pós-modernidade, marcando a transição e o desmantelamento das formas materiais para os modos simbólicos de apropriação do espaço.

Logo no início do texto, Zukin (1996) chama atenção para a dissolução das identidades espaciais tradicionais e a reconstrução da paisagem sobre novas bases. A autora afirma que “o processo social de construção de uma paisagem pós-moderna implica uma fragmentação econômica das antigas solidariedades urbanas e de uma reintegração que está fortemente alterada pelos novos modos de apropriação cultural” (Zukin, 1996, p. 205). Está posta, então, uma primeira tópica de catástrofe e distopia sobre a paisagem na Revista. Essa dimensão se evidencia quando Zukin (1996) interpreta a paisagem urbana pós-moderna como o produto de uma crise estrutural das cidades contemporâneas. A autora mostra que o espaço urbano tem se tornado uma mercadoria simbólica, moldada por narrativas visuais de consumo. O que antes era espaço vivido transforma-se em imagem desejável, resultado da dissolução das identidades espaciais tradicionais e da fragmentação econômica das antigas solidariedades urbanas.

Essa nova paisagem urbana se caracteriza por intensa visualidade, fragmentação, efemeridade e espetáculo (Zukin, 1996). Ou seja, o espaço urbano é transformado em uma narrativa visual que serve à lógica do consumo. Como pontua a autora, “longe de ser uma mera reorganização cognitiva, com a leitura suave que Jameson fez do urbanista Kevin Lynch, o mapeamento da paisagem é um processo estrutural, que tem ressonância tanto no ambiente construído como em sua representação coletiva” (Zukin, 1996, p. 205). Aqui, a paisagem aparece como um dispositivo que organiza a percepção da cidade e orienta o consumo simbólico e material dos seus espaços. Nesse contexto, a paisagem não apenas reflete as transformações do capitalismo tardio, mas torna-se metáfora da própria catástrofe social e cultural, em que a estetização substitui o pertencimento e o espetáculo ocupa o lugar da experiência. Ao analisar essa nova lógica de apropriação e representação do espaço, Zukin (1996) antecipa a paisagem como sintoma de um tempo distópico, no qual a cidade é reorganizada segundo a racionalidade do mercado e o olhar é convertido em instrumento de controle e desejo.

Essa relação da cidade como um consumo do presente e da sociedade diante de uma crise pode ser observada e retomada a partir do livro de Michael Löwy e Robert Sayre (2021)

já trabalhados nos capítulos 1 e 2 desta tese. Os autores exploram a estruturação do imaginário romântico em torno de uma crítica à modernidade capitalista, construindo uma noção de futuro como retorno a uma totalidade perdida e de destino como resistência à alienação moderna. Para os autores, como foi visto anteriormente, o Romantismo não é um culto ao passado em si, mas a projeção de uma alternativa ao presente – uma visão utópica que rejeita a racionalidade instrumental e a devastação da natureza operadas pelo progresso industrial que se agrava no século XXI com as ameaças climáticas e pós-industriais, como catástrofes e crises diversas. Assim, o futuro aparece como um devir alternativo, orientado por valores pré-capitalistas ou não capitalistas, nos quais o vínculo orgânico entre ser humano e natureza é restaurado. Nesse sentido, a paisagem romântica não é apenas uma contemplação nostálgica, mas um campo simbólico de luta contra a destruição do mundo vivido. Oferece-se, desse modo, a imagem de um destino possível fora das lógicas dominantes de acumulação e exploração.

A isso, retomando François Hartog (2014), deve-se ainda acrescentar outra dimensão do presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça, sob a forma de catástrofes que a própria humanidade provocou. Nessas conjecturas de risco, destaca-se a tópica de um princípio de precaução nos artigos analisados neste capítulo, justamente concebida para enfrentar a incerteza em um momento em que a ciência encontra-se incapaz de compreender e resolver as dinâmicas climáticas em tempos de catástrofes (Stangers, 2015). Trata-se, portanto, de um futuro insurgente, que é tratado nos artigos como uma busca de uma nova sensibilidade, na arte e na paisagem como base para imaginar outras formas de vida e organização social. Essa visão de futuro aparece na *Revista do Patrimônio* como uma reação ao sentimento de melancolia e destruição que impregna os séculos XX e XXI (Hartog, 2014). Nessa perspectiva, o futuro concebido como ameaça – e não mais como promessa – atua como operador central na redefinição do valor da paisagem no presente da *Revista do Patrimônio*. A paisagem passa a ser investida de uma função estratégica: não apenas como objeto de preservação, mas como campo de elaboração simbólica, política e sensível frente à experiência histórica da crise, da incerteza e da destruição que marcam os séculos XX e XXI.

Retomando o artigo de Zukin (1996), vale notar que ela amplia o conceito de paisagem, retirando-o do campo exclusivo da arte e da estética visual e estabelecendo-o como um campo de disputa social. Segundo a autora, “paisagem é o conceito chave para nos apropriarmos da transformação espacial” (Zukin, 1996, p. 205); ademais, a paisagem “vem ampliando seu significado até o ponto de incluir uma apreciação da cultura material, ‘texto’ e

processo social” (*idem*). Nesse sentido, a paisagem passa a representar também uma narrativa histórica, uma abstração afetiva e uma estratégia política de controle e representação do espaço urbano.

A crítica à modernidade capitalista desenvolvida por Michael Löwy e Robert Sayre (2021) encontra ressonância no diagnóstico de Sharon Zukin (1996) sobre a paisagem urbana pós-moderna como construção simbólica de poder. Ambos os trabalhos partem de uma mesma inquietação diante da mercantilização do mundo e da dissolução das formas de vida autênticas em nome da racionalidade econômica. Além disso, os dois também denunciam o empobrecimento simbólico do espaço: Zukin, ao mostrar como o vernacular é apagado pela hegemonia de imagens padronizadas (como no caso da utopia plastificada da *Main Street* da Disney); e Löwy e Sayre (2021), ao apontarem que a modernidade capitalista gera um futuro destituído de sentido, que rompe com a totalidade ética e estética visada pelos românticos. Nesse cruzamento, a noção de paisagem emerge como campo privilegiado de disputa entre diferentes regimes de sensibilidade e de poder. Se, para os românticos, a paisagem encarna a possibilidade de outro destino (ela é a lembrança viva de uma relação perdida com o mundo e a projeção de uma utopia sensível e solidária), para Zukin (1996), ela é uma disputa em relação ao futuro, que está cada vez mais capturada por narrativas fabricadas, controladas por agentes econômicos e políticos que produzem imagens normativas da cidade.

Ao final do texto, Zukin (1996) propõe uma reflexão crítica e política sobre a paisagem, identificando nela tanto elementos de dominação quanto de resistência. Embora as paisagens hegemônicas sejam majoritárias, a autora aponta para os potenciais das paisagens alternativas e vernaculares para produzir identidades outras, ligadas à memória, ao pertencimento e à solidariedade. Assim, ela conclui:

A pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir da imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico, e da imagem projetada da arquitetura vernacular. Nestas imagens nós consumimos o que imaginamos, e nós imaginamos o que consumimos (Zukin, 1996, p. 205).

Essa concepção está diretamente ligada à difusão da noção de sustentabilidade e às estratégias globais de amortecimento das catástrofes, amplamente ligadas às pautas ambientais e patrimoniais no Brasil e no mundo. A própria noção de sustentabilidade emergiu no final da década de 1980, no assim-chamado Relatório Brundtland, ou “Nosso futuro comum”, em que se apontava a ameaça à espécie humana ocasionada pelas mudanças

climáticas e ambientais. A noção foi rapidamente associada a uma ideia de quebra da entropia, ou seja, a usos eficientes de recursos (Acsehrad, 1999). Porém, com o tempo, ela foi cooptada por práticas que colocavam em xeque a própria permanência e o uso das populações em áreas livres. Ou seja, sob a justificativa da eficiência no uso dos recursos e da sustentabilidade, passou-se a permitir até a remoção e gentrificação de espaços verdes e a injustiça ambiental urbana (Compans, 2001).

No século XX, começam a emergir visões sobre saídas para as catástrofes. Félix Guattari, no texto *As 3 ecologias*, de 1990 (que antecede e fundamenta suas intervenções posteriores publicadas na Revista do Patrimônio) define o espaço como a soma do meio ecológico, do meio social e do meio mental subjetivo do ser humano. É por essa articulação ecológica social e subjetiva que o pensamento de Guattari se materializa na busca de uma quebra com esse futuro de catástrofes. O autor então aponta as três ecologias como um caminho para se pensarem as interações espaciais que definem e prática sociais e os projetos de planejamento. Essa abordagem é baseada no reconhecimento do caráter processual do meio ambiente e da paisagem com a qual o humano interage, na promoção da diversidade, na conectividade, na economia de recursos, na visibilidade dos processos humanos e não humanos e nas conexões e meios que garantem os processos de compreensão síncrona da ecologia humana com a natureza.

Depois disso, Félix Guattari publica na Revista do Patrimônio, em 1996, o artigo *A restauração da paisagem urbana*. É significativo que um autor como este, cuja obra se constrói à margem do pensamento *mainstream* e muitas vezes em crítica dos dispositivos institucionais de gestão do território e da cultura, seja incorporado à Revista do Patrimônio em 1996. Tal presença indica uma inflexão momentânea do periódico em direção a abordagens mais críticas e transdisciplinares da paisagem. Nesse trabalho, Guattari propõe uma profunda reavaliação do conceito de paisagem, trazendo para o debate questões de subjetividade, urbanismo, ecologia e cultura. Longe de tratá-la como um mero cenário natural ou visual, Guattari (1996) insere a paisagem na esfera da reconstrução do vínculo do ser humano com o mundo diante de um mundo de catástrofes e desmantelamento. De imediato, ele aponta que “a restauração da paisagem urbana comporta não só mais indivíduos de subjetividade nova, ao lado daqueles mais coletivos” (p. 293), sugerindo que a paisagem não pode ser dissociada da produção de subjetividades. A paisagem é, logo, um espaço existencial, cuja transformação exige não apenas requalificações materiais, mas também simbólicas e sensíveis. Continuando, o autor afirma:

Irão os seres humanos renovar seus vínculos com sua terra natal? É evidente que isso é impossível. A terra natal está perdida. Mas eles podem desejar reconstruir um elo particular com o universo e com a vida. Isso significa que eles podem se "recompor" em sua singularidade, individual ou coletivamente. A vida de cada um é única. Nascimento, morte, desejo, amor, a relação com o tempo, com os elementos, com formas animadas ou inanimadas são, para cada homem, um novo projeto, inédito, misterioso. Esta subjetividade está em vias de nascer. O psicanalista americano Daniel Stern a denomina "eu-emergente". É nosso dever reproduzi-la continuamente. Não se trata aqui de discutir a "Nova Jerusalém", como aquela do Apocalipse. Mas a restauração da paisagem urbana compromete os níveis mais individuais de subjetividade, ao lado daqueles mais coletivos. De fato, ela diz respeito ao futuro do planeta e da biosfera: ao reconhecimento da finalidade da atividade humana e à reivindicação de um nomadismo existencial tão intenso quanto aquele dos índios pré-colombianos! Exige que nos desembaraçamos de um falso nomadismo, que permitamos que se dê forma à realidade de um lugar, levando em conta a modernidade exangue que circula hoje em dia, de modo a permitir o acesso ao desejo de "desterritorialização" onde não existem fronteiras tecno-científicas, urbanísticas, estéticas, mecânicas ou de qualquer modismo a que possamos aderir (Guattari, 1996, p. 293).

Ademais, Guattari (1996, p. 294) alerta que “a humanidade deve inventar seu futuro urbano ou estará condenada a perecer sob a oposição peculiar ao progresso”. Assim, o autor reforça que a paisagem não é um dado natural, mas um campo de disputa entre forças de standardização e de singularização. Ou seja, a paisagem urbana é atravessada por conflitos e desequilíbrios oriundos da urbanização caótica, da lógica de mercado e da exclusão social, o que a torna tanto sintoma quanto cenário das patologias contemporâneas. Desse modo, Guattari (1996) rompe com a ideia clássica de paisagem como representação contemplativa ou fixada em uma “terra natal” perdida. Ao invés disso, propõe que a paisagem pode ser reconstruída como elo particular com o universo e com a vida, o que exige um esforço de recomposição subjetiva e coletiva: “isso significa que eles podem se ‘recompor’ em sua singularidade, individual ou coletivamente” (Guattari, 1996, p. 293). A paisagem, nesse sentido, é o meio pelo qual a subjetividade se expressa, se forma e se transforma.

A relação entre paisagem e subjetividade também se revela no diagnóstico das práticas urbanas contemporâneas. Para Guattari (1996), as cidades estão se tornando territórios padronizados e repetitivos, onde tudo é intercambiável: “os espaços se tornaram standardizados, tudo passou a ser intercambiável, equivalente” (p. 293). Isso resulta em uma paralisia da experiência estética e afetiva dos indivíduos. A paisagem é, então, empobrecida em sua potência simbólica e existencial. No entanto, o autor não propõe um retorno nostálgico ao passado, mas sim uma invenção radical. Ele reivindica uma ação individual e coletiva da

atividade humana, em que a paisagem se torna lugar de experimentação e de ressingularização das formas de vida. Essa restauração é política, estética e ética. Ela não se limita à materialidade do espaço urbano, mas antes reconhece a devastação ecológica nos campos social e mental, ampliando a noção de paisagem para a complexidade dos modos de vida (Guattari, 1996). Portanto, a paisagem é um campo de experimentação para o urbanismo ético e ecosófico que Guattari (1996) defende. Ela deve ser o produto de um diálogo entre arte, técnica, subjetividade e desejo e contra as forças que a reduzem à mercadoria ou ao fundo funcional de circulação de fluxos. Guattari (1996, p. 295) conclui que “a complexidade da posição do arquiteto e do urbanista é extrema, mas fascinante, quando sua responsabilidade política e estética é levada em conta”.

A retomada dessas contribuições por teóricos como Guattari e Zukin reposicionou o lugar da paisagem no planejamento, a partir da evidenciação de que ela deve ser pautada em demandas humanas e suas ambientalizações processuais no espaço. Com tais contribuições, chega-se, na atualidade, ao paradigma da ecologia da paisagem (humana e não humana), da superação das dicotomias entre cultura e natureza, da produção de soluções baseadas na natureza (SBNs) e do enfrentamento das mudanças climáticas pela produção de projetos sustentáveis, resilientes às ameaças de fome mundial e de catástrofes ambientais. Em suma, a paisagem emerge como um meio de superação de um futuro de crise. Essa compreensão encontra eco em reflexões recentes que situam explicitamente a paisagem no interior de um “mundo contemporâneo de catástrofes”, marcado por mudanças climáticas, perda de biodiversidade, injustiças ambientais e espraiamento urbano desordenado, no qual a paisagem deixa de ser apenas cenário e passa a operar como espaço de leitura, alerta e mediação das crises em curso (Besse, Vidal, 2025).

Assim, torna-se possível compreender que, embora apenas dois artigos da Revista do Patrimônio tratem a paisagem dessa maneira, eles possuem uma força analítica e simbólica significativa, suficiente para instaurar uma nova forma de compreender o tema da paisagem e patrimônio. Essas representações não assumem apenas um aspecto estético ou urbanístico, mas se revelam profundamente ideológicas e políticas, pois nelas se decide qual futuro se deseja construir, quais memórias se pretende preservar e quais experiências territoriais têm o direito de permanecer visíveis no espaço urbano. Trata-se, portanto, de deslocar a paisagem de uma lógica de fixação e congelamento – típica das abordagens preservacionistas clássicas – para compreendê-la como um processo em transformação permanente, especialmente em

contextos de crise ambiental, nos quais conservar não significa imobilizar, mas acompanhar criticamente os movimentos de mudança e adaptação do território (Besse, Vidal, 2025).

Essa possibilidade de a paisagem operar como meio de superação de um futuro de crise não se dá, então, pela promessa de soluções finais ou por modelos normativos de sustentabilidade, mas pela reconfiguração das formas de pensar o tempo, a herança e a ação no presente. Via o deslocamento da paisagem do horizonte de uma utopia futura para o campo das práticas situadas, nas leituras críticas do território e das experiências vividas, os autores trabalhados neste capítulo final apontam para uma ética da paisagem fundada na abertura, na interpretação e na negociação contínua e descontínua entre passado, presente e futuro. É uma compreensão da crise não como ruptura absoluta, mas como condição histórica que exige novas formas de leitura do espaço, novas sensibilidades novos modos de agir, novos horizontes e “novas subjetividades” (Guattari, 1996) - nos quais a paisagem se afirma como dispositivo de mediação pessoal, temporal, cultural e ecológica.

Sob tal perspectiva, não se trata mais de “prever ou inventar futuro moderno e monumental para a paisagem”, como se deu na tópica moderna do conceito de história analisado nos Capítulos 1 e 2, mas de pensar em várias direções de futuro em um presente “multidirecional” (Hartog, 2014), “hermenêutico” (Lepetit, 2001) e “herdado” (De Biase, 2014). Essas três noções indicam uma transformação profunda na maneira de compreender o tempo e a paisagem: o multidirecional de Hartog (2014) rompe com a linearidade moderna do progresso e admite que o presente abriga simultaneamente vestígios do passado e projeções do futuro; o hermenêutico de Lepetit (2001) sugere que o espaço e o tempo são interpretados continuamente, em um processo de leitura e reinterpretação histórica; e o herdado de De Biase (2014) desloca a herança de um objeto estático para uma dinâmica viva, transmitida por meio de práticas, saberes e afetos.

Herdar, nesse sentido, não significa conservar uma idealização da paisagem como entidade fixada nas categorias românticas de valor e beleza, mas reconhecer as heranças em movimento, compostas por diferentes temporalidades e modos de habitar. Diz respeito a compreender a paisagem como campo de transmissão ativa, em que convivem tanto as marcas das destruições e catástrofes quanto as resistências e recriações de sentido estabelecidas por diversos grupos sociais. A ideia é que não se herda uma idealização da paisagem oficialmente estruturada por categorias de classificação romântica, mas, em verdade, o reconhecimento das heranças dinâmicas de novos modos de articulação de diferentes grupos e agentes sociais e das heranças de paisagens de catástrofes e destruição visíveis ao olho humano.

Essa perspectiva anuncia o deslocamento para uma nova ética da paisagem já entendida por Ribeiro (2020) como a consolidação das formulações internacionais, que passam a vê-la não mais como objeto de contemplação, mas como indicador do estado de saúde das relações entre sociedade e ambiente. O autor menciona a “paisagem como uma abordagem espacial para a gestão do território”, adotada desde a Convenção Europeia da Paisagem da UNESCO em 2011, uma nova abordagem de paisagem como gestão que rompe com a ideia de paisagem simplesmente como vista e natureza. O autor considera que a Convenção Europeia da Paisagem (2000) expressa esse novo paradigma ao reconhecê-la como produto social e projeção cultural das sociedades contemporâneas. Essa mudança decorre de três fatores principais: a rápida transformação das paisagens tradicionais, a crise ecológica global e a revalorização da paisagem como recurso econômico e social (Ribeiro, 2020). Sob essa ótica, a paisagem torna-se um projeto compartilhado, um patrimônio coletivo que, embora experienciado individualmente, envolve valores e responsabilidades comuns, em uma ética de cuidado, o que justifica sua incorporação nas práticas de planejamento e gestão territorial – algo que a Revista do Patrimônio também colocou em evidência com os dois artigos aqui destacados e foi apontado por Alessia de Biase, em entrevista para esta tese, como uma tendência do campo (Apêndice 5).

A noção de que a paisagem é uma construção social, moldada pelos desejos, percepções e práticas das comunidades que a habitam, vem ganhando força e consolidando-se como base de um novo paradigma ético e político. Essa abordagem valoriza a participação social e o diálogo entre diferentes agentes, configurando uma verdadeira cultura territorial que começa a se refletir nas políticas públicas, na legislação e nos instrumentos de planejamento e gestão, o que Ribeiro (2020) tem chamado de “direto à paisagem”. É uma mudança gradual, que ainda não aparece plenamente na Revista do Patrimônio, mas que pode ser estrutural, por meio da qual princípios como cooperação, mediação e corresponsabilidade passarão a orientar a tomada de decisões sobre o território, substituindo modelos hierárquicos por processos de negociação e pactos coletivos.

Essa transformação também se manifesta na ampliação das formas de participação cidadã na identificação e gestão dos bens patrimoniais. O debate recente sobre o direito à paisagem se insere nesse contexto, pois propõe que a paisagem seja reconhecida como um campo de exercício da cidadania – não apenas um direito de usufruto estético ou de acesso à natureza, mas uma reivindicação de existência, pertencimento e reconhecimento social. Assim, a paisagem deixa de ser vista apenas como recurso ambiental ou econômico ou

monumental e se torna um instrumento político e democrático. O desafio que se impõe para os próximos anos é aprofundar o debate e multiplicar as experiências que possam revelar o potencial transformador dessas abordagens, tanto no campo do planejamento quanto nas políticas patrimoniais e culturais.

Diante dessa compreensão de muitos tempos, expressões, olhares e valores sobre a paisagem, vale retomar, por fim, o diálogo com De Biase (2014), que defende que as temporalidades dos objetos de pesquisa devem ser analisadas, pois elas remetem a uma articulação entre as diversas escalas espaciais e temporais, a saber: a escala e o tempo do que foi herdado; a escala do presente, que se relaciona com o passado e o futuro; e o futuro, que remete à dimensão espacial e temporal do que é produzido e projetado pelos atores com seus horizontes de expectativas e construções simbólicas ideais.

Portanto, conclui-se que as ideias e representações de paisagem na *Revista do Patrimônio* chegam à atualidade dentro de um complexo jogo de interpretação – não só por meio de suas idealizações pautadas por intelectuais (Cauquelin, 1990), mas também pelas comparações com a própria história assíncrona de representações da paisagem, em planos, decretos e discursos oficiais, que resgatam as similaridades e os desencontros em seus mecanismos (De Biase, 2014). O que está em movimento, então, é uma determinada representação de mundo que orienta as formas pelas quais a paisagem passa a dar sentido às práticas sociais, definindo o próprio campo patrimonial. Nesse quadro, o periódico do IPHAN, a *Revista do Patrimônio*, não atua apenas como instância de sensibilização à salvaguarda da memória, mas também como espaço de produção simbólica, no qual diferentes referências, valores e narrativas entram em disputa, revelando as relações de poder que atravessam a construção do patrimônio paisagístico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O preâmbulo desta pesquisa, apresentado no início do trabalho, evidencia que a causa de um engajamento discursivo sobre uma realidade histórica se faz por posições estratégicas dos emissores de discursos. Observar e compreender a trajetória dessas emissões no que tange ao conceito de paisagem na Revista do Patrimônio foi a maior causa desta pesquisa em si. O engajamento por uma causa pela paisagem na revista se deu por diferentes percepções e linguagens conceituais, da paisagem “do mito romântico à paisagem cultural”.

Essa chave interpretativa, segundo a qual a história das emissões de conceitos não é um arquivo neutro, mas uma prática de regimes estrategicamente situada no agora de seus emissores, permitiu à pesquisa compreender que a causa do pensamento patrimonial com a paisagem desvinculada do território e suas temporalidades se dá exatamente pelo engajamento inicial dos emissores de conceitos que, disputando entre si, pretendem-se unívocos e semióforos ainda que em detrimento de outras representações. É justamente nessa capacidade dos discursos de transformar a causa de preservação em conceito e posteriormente em forma de paisagem – seja como imagem, como paisagem física em si ou como potencial histórico – que se explica a centralidade dos debates patrimoniais modernos na Revista do Patrimônio desde 1937.

No regime patrimonial moderno da Revista do Patrimônio, esse *locus* da classificação simbólica do real, a paisagem pode ser mobilizada como força naturalizada através de discursos, quando ela é, na realidade, um produto histórico de escolhas, enquadramentos e disputas. Foi a partir dessa linha de análise que o trabalho se propôs a compreender as transformações do conceito de paisagem na Revista do Patrimônio. Observou-se como, ao longo de oito décadas, diferentes discursos, contextos e textos foram configurando modos específicos de ver, representar e intervir sobre a questão da paisagem no espaço de discussão sobre o patrimônio.

Esse primeiro momento do trabalho, a compilação do material empírico, transformou um universo difuso de artigos em um *corpus* rastreável e discutível por outros pesquisadores e mostrou que a paisagem como categoria e causa de debate na revista reflete deslocamentos dos próprios campos do patrimônio e da paisagem no Brasil: de enquadramentos imagéticos, românticos e nacionalistas a regimes de governança ambiental, turismo, desenvolvimento e crise.

Diante da complexidade de atores, temporalidades e regimes discursivos envolvidos, foi necessário adotar uma perspectiva analítica sustentada pela história das noções de paisagem, o que permitiu mapear seus léxicos, paradigmas e efeitos, sem reduzi-los a visões fixas ou lineares. Essa escolha metodológica revelou que as representações de paisagem na Revista do Patrimônio – longe de serem neutras – refletem posições práticas e ideológicas dos agentes da história, situadas em contextos sociais, políticos e institucionais específicos. Essa abordagem, portanto, foi primordial para que as visões de época não fossem interpretadas como fixas, mas devidamente como representações ajustadas às empreitadas e às posições práticas dos artífices da história (Bourdieu, 2005). Assim, compreender os textos publicados na Revista do Patrimônio significou também compreender os modos pelos quais a editoração do IPHAN, enquanto instituição, participou da construção de uma retórica patrimonial nacional, na qual paisagem, cultura e território são mobilizados como símbolos de identidade e modernidade.

A tese explorou a ideia de que existe uma trajetória do conceito de paisagem na Revista do Patrimônio, influenciada por autores externos ao “núcleo duro” institucional e nem sempre alinhada ao decreto fundador. Ou seja, o conceito não é estático nem unitário; ele é historicamente cumulativo e disputado por diferentes engajamentos e regimes de compreensão do conceito e da relação com o patrimônio. É nesse espectro heterogêneo e heterotópico que a paisagem se afirma como uma categoria viva em disputa dentro do corpo editorial do IPHAN – não apenas um objeto de preservação, mas um campo de mediação entre o simbólico, o político e o ambiental.

Em seu tratamento do conceito de paisagem, a tese evidenciou que o conceito, além de ter sido mobilizador de decretos, tombamentos e salvaguardas, ele opera na Revista do Patrimônio como mediação entre representação (pintura /fotografia/imaginário), institucionalização (SPHAN/IPHAN/Cartas Patrimoniais) e urgências contemporâneas (ambientalização/neoliberalização/UNESCO). Essa maleabilidade do conceito na trajetória da revista reforça a compreensão da paisagem como uma narrativa e discurso e corrobora o uso de poder, a dominação e a representação do real envolvidos no seu manuseio.

Ao observar esses usos a partir de editores, discussões políticas e mudanças de vocabulário, o trabalho propõe uma interpretação temática, discursiva e não linear dos perfis editoriais e autores. A revista acompanha deslocamentos do pensamento patrimonial da matriz monumentalista/nacionalista, de agendas de sustentabilidade/paisagem cultural e de crise climática contemporânea. Isso é uma contribuição direta à história do conceito e do

patrimônio no Brasil endossada pela publicação. Ao longo dos três capítulos de discussão, identificam-se, então, três tópicos e regimes de paisagem emitidos e trabalhados na Revista para além do decreto e dos tombamentos. São eles:

I – Paisagem romântica e nacionalista;

II – Paisagem para a sensibilização do embelezamento e modo de vida urbano, em contraste com outros modos de vida;

III – Paisagem conceitualizada no contexto de globalização;

Na tópica monumentalista e nacionalista, foco do capítulo 1, observou-se que a principal compreensão de paisagem no Brasil endossou o nacionalismo de governos que se pretendiam fundadores de uma historiografia. A análise dos artigos da Revista do Patrimônio demonstra que a paisagem brasileira nasce e se consolida, desde o período colonial e imperial, dentro de uma tradição iconográfica estrangeira. Nesse caso, priorizam-se práticas de imagem como representação e artefato visual e discursivo, assim como práticas de coleta, classificação e representação da natureza, informadas por expedições científicas, naturalistas e pintores viajantes. As obras, as coleções e os conjuntos iconográficos reproduzidos na Revista, como o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* e as pinturas de Frans Post, Albert Eckhout, Rugendas, Debret e outros, são reiteradamente celebrados no periódico como documentos fundadores do conhecimento sobre o território. Nesses discursos, a paisagem adquire estatuto de testemunho visual, fonte histórica e evidência material, reforçando a ideia de que a representação pictórica não apenas traduz a natureza, mas a institui como objeto de consenso e saber. Essa operação, herdada do Neoclassicismo e reelaborada pelo Romantismo, confere à imagem um estatuto de verdade, transformando a paisagem em mediação privilegiada entre *physis* e *tékhné*, entre natureza e técnica, entre mundo físico e mundo simbólico.

A Revista celebra as representações do século XIX, que com influência romântica, cria uma tradição iconográfica da paisagem, expressa em Manuel de Araújo Porto-Alegre, um elemento central na fabricação simbólica da nacionalidade. A natureza tropical, monumental, exuberante e idealizada no autor e na sua herança da Academia Imperial de Belas Artes, passa a funcionar como mito fundador, como alegoria da origem do país e como suporte para a construção de uma identidade coletiva expressa na história oficial, sempre reiterada na Revista. Esse Romantismo tropical foi compreendido, a partir de teóricos como Andrea Daher (2002) e Michael Löwy e Robert Sayre (2021), como um movimento de cosmovisão que

atravessa arte, literatura, ciência e política e que se caracteriza pela nostalgia de um passado harmônico e pela projeção de um futuro utópico.

A paisagem, assim, estabiliza e propaga fundacionalmente uma imagem romântica e conciliatória do território, que oculta conflitos sociais, relações de exploração, violência colonial e contradições estruturais da formação brasileira. É justamente essa herança que a Revista do Patrimônio, desde sua criação, retoma, consolida e difunde. A paisagem romântica é reforçada enquanto categoria dotada do que se compreendeu aqui como uma suposta “qualidade eterna”, portadora de valores e símbolos intrínsecos, naturalizados e universalizados – ainda que com uma pouca atenção às disputas sociais e contradições e transformações históricas do território.

No capítulo 2, viu-se a paisagem tomar caráter conceitual razoavelmente maleável no discurso da Revista do Patrimônio. A pesquisa mostrou que, ao longo do século XX na revista, ela deixa de operar exclusivamente como imagem monumental e moldura estética para bens arquitetônicos e passa a ser progressivamente tensionada como meio de vida, documento cultural, expressão urbana e campo de disputa simbólica. A análise da obra e da posterior patrimonialização de Auguste François Marie Glazou, mediada principalmente pelos textos de Francisco Agenor Noronha Santos na Revista, colocou em evidência como o jardim romântico, o pitoresco, os percursos sinuosos e as composições naturalistas foram convertidos em signos de modernidade, civilização e identidade nacional. O capítulo revelou, assim, que a modernização urbana brasileira foi acompanhada por um projeto estético e civilizatório no qual a paisagem desempenhou papel central na formação do sujeito moderno, educando o olhar, moldando sensibilidades e instituindo modos específicos de vida do espaço público urbano. A atuação de Noronha Santos, com seus textos biográficos, celebratórios e fundacionais, contribuiu para “patrimonializar” não apenas jardins e parques, mas também a própria personalidade de Glazou como “pai do paisagismo brasileiro”. Em razão disso, a revista participou ativamente da fabricação de genealogias, mitos fundadores e linhagens simbólicas da paisagem nacional.

Além disso, o segundo capítulo também demonstrou que a fotografia oitocentista, com destaque para o caso de Marc Ferrez, antecipava sensibilidades que mais tarde seriam incorporadas aos instrumentos jurídicos e técnicos do patrimônio ligados à vista, ao emolduramento e à beleza. A partir das análises de Ribeiro, pode-se constatar que noções como vista, entorno, moldura natural e perspectiva paisagística primeiro foram estabilizadas no campo imagético e apenas posteriormente traduzidas em categorias patrimoniais. Nesse

ponto, a revista, através de Marc Ferrez, estava bem alinhada com esse projeto de paisagem. Porém, coexistiam na Revista do Patrimônio leituras divergentes sobre a paisagem. Junto com a matriz monumental, estética e pictórica, estavam presentes abordagens de caráter antropológico, etnográfico e científico, especialmente vinculadas ao Museu Nacional, por meio de autores como Heloísa Alberto Torres e Raimundo Lopes. Seus textos introduziram uma concepção de paisagem como meio de vida, resultado de interações históricas entre grupos humanos, práticas culturais e ambiente, em uma espécie de prévia de debates que só ganhariam centralidade institucional décadas depois.

A tópica climática global e contemporânea foi abordada no capítulo 3, em que o conceito de paisagem ligado à sensibilidade às catástrofes e mudanças climáticas foi a questão central. Nesse capítulo, observou-se que, a partir das décadas de 1980 e mais fortemente entre os anos 1990 e 2010, a paisagem passou a ocupar um lugar distinto daquele que marcara os períodos anteriores na Revista do Patrimônio: em vez de ser mobilizada como imagem simbólica da nacionalidade ou como expressão estética e histórica, cada vez mais foi enquadrada como recurso estratégico inserido em circuitos globais de planejamento, desenvolvimento, turismo e governança ambiental. A análise demonstrou que categorias como desenvolvimento sustentável, biodiversidade, paisagem cultural e gestão integrada passaram a estruturar a linguagem da Revista do Patrimônio, redefinindo os modos de nomear, justificar e legitimar ações de preservação.

Com isso, o capítulo revelou uma faceta da Revista enquanto espaço de mediação entre agendas globais e contextos nacionais, que desempenhou papel ativo na sedimentação de um vocabulário internacionalizado para o domínio do patrimônio. Tal vocabulário é sintetizado na noção de “paisagem cultural”, vastamente difundida na Revista, que se consolidou como categoria-síntese destinada a responder a um impasse histórico do campo patrimonial e já debatido anteriormente no periódico: a separação entre natureza e cultura. Também veio à tona no capítulo 3 a baixa visibilidade, no *corpus* analisado, das lutas ambientais protagonizadas por populações negras, quilombolas, indígenas e comunidades tradicionais. Os silêncios do periódico são tão reveladores quanto seus enunciados, pois indicam os limites estruturais de um campo patrimonial que ainda privilegia agentes legitimados pelo Estado e pela academia.

A partir de dois textos da Revista, o trabalho se encerrou com uma proposta de virada teórica importante: o deslocamento da paisagem do campo da contemplação para o da responsabilidade e da reparação histórica, em vias de um futuro contra ameaças. A paisagem

emerge muito pontualmente na revista como indicadora dos efeitos das crises contemporâneas e como campo estratégico para imaginar alternativas. Ao promover um diálogo entre essas leituras da revista com autores como Michael Löwy e Robert Sayre (2021), Hartog (2014), Guattari (1996) e De Biase (2014), o capítulo deixou claro que a paisagem tem condensado novas sensibilidades temporais, nas quais o futuro não é mais visto como promessa e sim como risco, enquanto o presente se torna espaço de negociação ética e política.

Esta tese transforma o conceito de paisagem em um “operador de regimes de história e regimes de discursos” (Hartog, 2014): a conclusão do percurso (do mito romântico à paisagem cultural) mostra a paisagem como categoria que reflete deslocamentos do próprio campo do patrimônio no Brasil, indo de enquadramentos imagéticos/nacionalistas a regimes de governança ambiental, turismo, desenvolvimento e crise. Esses temas foram organizados por conexões discursivas, não por cronologia, justamente para capturar retornos e reativações do conceito. A tese indica que a temporalidade da revista não coincide linearmente com a temporalidade institucional, o que abre uma nova perspectiva sobre o conceito no Brasil e na instituição do patrimônio. Ademais, com essa reconstrução das redes de circulação de ideias, contribui-se para a história do pensamento da paisagem e do patrimônio no Brasil: foi possível visualizar a persistência de matrizes oitocentistas (românticas e pictóricas) e continuidades entre Império, modernismo e Estado contemporâneo.

Essa discussão demonstra que as ideias sobre a paisagem atravessam séculos, contrariando a linearidade da história moderna e oficial, e evidencia que o moderno não rompe com o romântico, mas o reinscreve em novos signos do presente e do futuro. Essa perspectiva permite compreender que o pensamento sobre paisagem no Brasil não se organiza por rupturas claras, mas por reinterpretações sucessivas de um repertório simbólico durável. Por sua vez, isso contribui para uma leitura menos linear e mais estratificada da história das ideias no país, bem como uma leitura mais sofisticada do tempo no patrimônio e das suas implicações políticas.

O desafio de se elaborar uma tese em que o material empírico debatido como referencial teórico é de se reificar uma discussão endógena ao campo e reafirmar uma posição pouco atravessada por outras perspectivas. Isso foi trabalhado de modo que novos caminhos pudessem ser trilhados por outros pesquisadores quando em posse desta leitura específica dos conceitos na revista. Dentro dos limites de tempo, espaço e escopo, tentou-se mitigar esse desafio com entrevistas e novos referenciais teóricos que não estavam na revista. Isso não

impede que avanços futuros sejam realizados em novas pesquisas. Inclusive, podem ser novos avanços à partir das contribuições que a pesquisa traz.

Embora situada no contexto brasileiro, esta tese dialoga diretamente com debates internacionais sobre paisagem, patrimônio e governança cultural, especialmente aqueles associados a organismos multilaterais e agendas globais. Ao analisar a apropriação local de categorias internacionais e seus efeitos no campo patrimonial brasileiro, o trabalho oferece um estudo de caso do Sul Global capaz de enriquecer discussões comparativas, apontar ambiguidades da paisagem cultural (turistificação, silenciamentos) e mitigar a baixa visibilidade de lutas ambientais negras/quilombolas/indígenas. Buscou-se um trabalho que não só descreva a história do conceito de paisagem motivado por causas distintas de engajamento, mas também de novas proposições, de novas causas onde o campo precisa avançar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Aziz. O tombamento da Serra do Mar no Estado de São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 21, p. 7-20, 1986.

ACSELRAD, Henri. A constitucionalização do meio ambiente e a ambientalização truncada do Estado brasileiro. In: 32º ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, Caxambu, 2008, p. 8-33.

ACSELRAD, Henri. Discursos da Sustentabilidade Urbana. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 1, n. 1, p. 79-89, 1999.

ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. O tombamento na preservação de áreas naturais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, p. 40-44, 1984.

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, p. 270-290, 2002.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Sumário. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 17, p. 11-26, 1969.

ARISTÓTELES. *Física I e II*. Campinas: Unicamp, 2002.

BADY, Jean-Pierre; CORNU, Marie; FROMAGEAU, Jérôme; LENIAUD, Jean-Michel; NÉGRI, Vincent (dir.). *De 1913 au Code du patrimoine: une loi en évolution sur les monuments historiques*. Paris: La Documentation française, 2018.

BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento da dupla Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 14, p. 283-307, 1959.

BARATA, Mário. Notas sobre Debret nos 150 anos da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20, p. 185-188, 1984.

BENÉVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BENISOVICH, Michel. Frans Post e Albert Eckhout: pintores holandeses do Brasil e as tapeçarias da Índia dos Gobelins. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 7, p. 35-37, 1943.

BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos: museu, pavilhões de fontes hidrominerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, p. 132-147, 2005.

BÉRARD, Laurence; MARCHENAY, Philippe. Biodiversidade e indicação geográfica: produções agrícolas e alimentares locais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 80-93, 2005.

BERQUE, Augustin. *O pensamento-paisagem*. São Paulo: Editora de São Paulo, 2023.

BESSE, Jean Marc. *Face au monde*. Atlas, jardins, géoramas. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

BESSE, Jean Marc. *Le goût du monde*. Exercices de paysage. Paris: Actes Sud, 2009.

BESSE, Jean Marc. *Ver a terra*: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BESSE, Jean Marc; VIDAL, Rafael T. A paisagem como instrumento de planejamento: diálogos interdisciplinares com Jean-Marc Besse. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, [S. l.], v. 27, n. 1, 2025. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/7935>. Acesso em: 7 fev. 2026.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Edusp, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BRASIL. *Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro / Capital Federal, 1937. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto\\_no\\_25\\_de\\_30\\_de\\_novembro\\_de\\_1937.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf). Acesso em: mar de 2023.

BRASIL. *Decreto-lei nº 8.534, de 02 de janeiro de 1946*. Passa à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências. Rio de Janeiro / Capital Federal, 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8534-2-janeiro-1946-458447-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 jun. de 2025.

CACHO, Silvia Fernández; VICENTE, Ángel Muñoz. Paisagem cultural, arqueologia e turismo: Enseada de Bolonia (Espanha). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 39, p. 215-238, 2019. - no texto, você cita como Cacho e Muñoz, mas teria que ser Cacho e Vicente ou Cacho e Muñoz Vicente, senão não bate com o que está aqui

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

CAUQUELIN, Anne. Paysage, rhétorique et patrimoine. In: JEUDY, Henri Pierre (ed.). *Patrimoines en folie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'homme, 1990, p. 227-234.

CAVALCANTI, Lauro. *Dezoito graus: a biografia do Palácio Capanema*. São Paulo: Olhares, 2018.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

CHUVA, Márcia. *Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COMPANS, Rose. Cidades sustentáveis, cidades globais. Antagonismos ou complementaridade? In: ACSELRAD, Henri (org.). *A duração das cidades: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 105-137.

CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

DAHER, Andrea. Objeto cultural e bem patrimonial: representações e práticas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 34, p. 113-129, 2002.

DE BIASE, Alessia. *Hériter de la ville*. Pour une anthropologie de la transformation urbaine. Paris: Editions Donner Lieu, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DESCOLA, Philippe. *Para além de natureza e cultura*. Niterói: EDUFF, 2023.

DIAS, Carla; LIMA, Antonio Souza. O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 34, p. 199-222, 2012.

DIEGUES, Antônio Carlos. O mito do paraíso desabitado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 141-152, 1996.

FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 10, p. 169-304, 1946.

FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 17, p. 219-238, 1969.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2003.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, p. 41-44, 1937.

FRIDMAN, Fania. Breve história do debate sobre a cidade colonial brasileira. In: FRIDMAN, F.; ABREU, M. (orgs.). *Cidades latino-americanas*. Um debate sobre a formação dos núcleos urbanos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 11-36.

FRIDMAN, Fania. Socialismo romântico e a cidade do Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 1, n. 12, p. 17-41, 2017.

FRIDMAN, Fania. Uma Cidade Nova no Rio de Janeiro. *Revista Acervo*, v. 22, n. 1, p. 139-152, 2009.

FRIDMAN, Fridman; SILVA DE ARAÚJO, Ana Paula; BARCELOS DAMASCENO DAIBERT, André. Políticas públicas de preservação do patrimônio histórico no Brasil. Três estudos de caso (1973-2016). *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 21, n. 3, p. 621-638, 2019.

GALVÃO, Alfredo. Almeida Júnior: sua técnica, sua obra. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 13, p. 215-224, 1956.

GALVÃO, Alfredo. Felix Emílio Taunay e a Academia de Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 16, p. 137-218, 1968.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 14, p. 19-120, 1959.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *Quadros geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo. O mal estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC – IPHAN, 2002.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix. Restauração da paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 293-300, 1996.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HORTA, Regina. *A biologia militante: O Museu Nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil - 1926 a 1945*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Oxfordshire: Routledge, 2000.

JAMES, David. Rugendas no Brasil: obras inéditas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 13, p. 9-18, 1956.

JAMES, David. Um pintor inglês no Brasil – do Primeiro Reinado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 12, p. 151-170, 1955.

- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974.
- LEPETIT, Bernard. É possível uma hermenêutica da histórica urbana? In: LEPETIT, Bernard; ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *Por uma nova história urbana*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 137-153.
- LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 6, p. 7-80, 1942.
- LONDRES, Cecília. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ / Minc-IPHAN, 2005.
- LOPES, Raimundo. A natureza e os monumentos culturais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, p. 77-98, 1937.
- LOPES, Raimundo. *Antropogeografia*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1956.
- LOPES, Raimundo. Pesquisa etnológica sobre a pesca brasileira no Maranhão. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, p. 151-186, 1938.
- LOWANDE, Walter. *Uma história transnacional da modernidade*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- MAGALHÃES, Cristiane. *O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil - memória, inventário e salvaguarda*. 2015. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos*. Imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial. 1820-1840. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005.
- NÉSPOLO, Edson Humberto. Patrimônio cultural e turismo rural em Gramado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 40, p. 261-274, 2019.
- PÁDUA, José Augusto. As Bases Teóricas Da História Ambiental. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 68, p. 81-101, 2010.
- PAIXÃO, Iêda Lúcia de Souza Carneiro da. Pelo conhecimento amplo de nossos ecossistemas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, p. 45-48, 1984.
- PARENT, Michel. *As Missões da UNESCO no Brasil: Michel Parent (1966-1967)*. Brasília: IPHAN, 2008.
- PEREIRA, Danilo. A natureza como patrimônio cultural: um diagnóstico propositivo. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Coordenação de Documentação e Pesquisa, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2016.

PIMENTA, Margareth de Castro Afeche. Santa Catarina: entre regiões e paisagens culturais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 40, p. 191-218, 2019.

PINTO, Edgard Roquette. Estilização. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, p. 51-68, 1937.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

QUINTÃO, Ângela Tresinari Bernardes. Patrimônio natural: utilitarismo versus ética ecológica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, p. 48-52, 1984.

REIS, Nestor Goulart. Notas sobre o Urbanismo no Brasil. Segunda parte: séculos XIX e XX. *Cadernos de Pesquisa do LAP*, v. 9, n. 1, p. 5-61, 1995.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Acumulação primitiva de capital simbólico: sob a inspiração do Rio de Janeiro. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2006.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Romantismo na pintura brasileira do século 19. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, p. 198-230, 2001.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem. In: REZENDE, Maria Beatriz (coord.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Volume 1. Rio de Janeiro: IPHAN / COPEDOC, 2020, p. 37.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN / COPEDOC, 2007.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. Estilização. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, p. 51-68, 1937.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 97-105, 1996.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, Noronha. O parque da Praça da República - antigo da Aclamação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 8, p. 102-174, 1944.

SANTOS, Paulo F. Formação de cidades no Brasil Colonial. *Anais do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1968, p. 89-117.

SANT'ANNA, Márcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990*. Salvador: IPHAN / Ministério da Cultura, 2015.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia. Nacionalidade e patrimônio: o segundo reinado brasileiro e seu modelo tropical exótico. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 34, p. 337, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia. *O sol do Brasil*: Nicolas Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCIFONI, Simone. A construção do patrimônio natural. 2006. Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, p. 62-87, 1998.
- SEMEAR (Seção de Memória e Arquivo) do Museu Nacional da UFRJ – *Pasta Personalidades* – Heloisa Alberto Torres – Caixa: 04 Doc.: 46.
- SMITH, Robert C. Arquitetura civil do período colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 17, p. 27-126, 1969.
- SOUZA LEÃO FILHO, Joaquim de. *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 9, p. 135-158, 1945.
- TERRA, Carlos Gonçalves. *O Jardim no Brasil do século XIX*: Glaziou revisitado. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- TORRES, Heloisa Alberto. Contribuição para o estudo da proteção ao material etnográfico e arqueológico no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, p. 9-30, 1937.
- UNESCO. *Operational Guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Centre, 1999.
- VALENCIA, César Augusto Angel. Paisagem cultural cafeeira: turismo e revalorização da cultura e natureza. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 39, p. 291-307, 2019.
- VIDAL, Rafael T. De monumento natural à antropogeografia: ideias e representações de natureza na Revista do Patrimônio (1937-1945). In.: ANAIS DO ENCONTRO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM GEOGRAFIA. 2021
- VIDAL, Rafael T. Paisagem cultural do Rio de Janeiro: notas sobre imagem urbana e (in)justiça ambiental. Anais do XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xvshcu/82895-PAISAGEM-CULTURAL-DO-RIO-DE-JANEIRO>

IRO--NOTAS-SOBRE-IMAGEM-URBANA-E-(IN)JUSTICA-AMBIENTAL. Acesso em: 07/02/2026

VIDAL, Rafael T. Sociogênese do patrimônio natural carioca: ideias e representações de natureza no SPHAN (1937-1965). 2020. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. - Planejamento Urbano e Regional

VIDAL, Rafael T. Urbanismo imperial, natureza e Romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre. In: XIX Encontro Nacional da ANPUR, 2022, Blumenau. Anais do XIX Encontro Nacional da ANPUR. Blumenau [recurso eletrônico], 2022.

WALTER, François. *Les figures paysagères de la nation: Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*. Paris: Éditions École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 180-189, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander Van Humboldt*. São Paulo: Planeta, 2016.

ZHOURI, Andréa. Amadurecendo o verde: a construção de redes ambientais globais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 131-140, 1996.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 205-219, 1996.

## APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM ANDREA DAHER

### **Paisagem, natureza e discurso patrimonial: uma conversa com Andrea Daher**

Entrevista realizada por Rafael Vidal em 29 de novembro de 2023.

#### **Resumo:**

A entrevista a seguir foi realizada no contexto de uma pesquisa de doutorado em Planejamento Urbano e Regional, com foco na relação entre natureza, paisagem e práticas patrimoniais no Brasil. A professora Andrea Daher, historiadora e pesquisadora das relações entre cultura, poder, representação e linguagem, compartilha reflexões sobre os regimes de historicidade que operam na constituição de bens culturais no país, evidenciando os atravessamentos iluministas, românticos e modernistas na conformação da história nacional. A conversa articula diretamente as proposições da autora desenvolvidas em seu artigo “Objeto cultural e bem patrimonial: representações e práticas” (Revista do Patrimônio, n. 34, 2011), no qual ela afirma que “a patrimonialização é sempre um processo simbólico e histórico, sustentado por representações que atribuem sentido e valor aos objetos culturais”.

#### **A natureza e a paisagem como construções institucionais**

Rafael Vidal: Professora Daher, a partir da minha leitura dos seus textos, tenho a impressão de que você propõe uma história dos regimes patrimoniais que evidencia disputas em torno dos conceitos de “natureza” e “paisagem”. Isso contrasta com a narrativa institucional que tende a tratar a natureza nacional como um dado consensual, quase eterno. Minha pergunta é: como essa herança iluminista e romântica que a senhora aponta no seu artigo “Objeto cultural e bem patrimonial” opera no campo patrimonial brasileiro, e de que modo ela ainda estrutura a maneira como o IPHAN formula suas práticas? Você sugere que essa herança, aliás, segundo Daher (2002), do antigo paradigma iluminista e romântico de que haveria uma qualidade inabalável dos elementos da história. Essa sua colocação me intrigou muito, pois, percebo na documentação uma idealização romântica da natureza e da paisagem na instituição.

Andrea Daher: A sua leitura está muito próxima do que tento investigar. O que procuro mostrar é justamente como a noção de natureza passa por sucessivos filtros historiográficos que a fazem parecer naturalizada, dada, pronta – quando, na verdade, trata-se de uma construção histórica e simbólica. O IPHAN, especificamente, é um caso exemplar porque inventa seus próprios objetos e instrumentos. Mas, no campo da historiografia, recorre a referências prontas, que vêm desde o IHGB, muitas vezes repetindo lugares-comuns sem problematização.

Rafael Vidal: Isso tem tudo a ver com o que tenho encontrado na documentação da Revista do Patrimônio. Há ali uma idealização muito marcada da paisagem e da natureza, como se fossem qualidades fundadoras e inabaláveis da identidade nacional. Minha curiosidade foi entender melhor essa “herança” que você menciona. Ela é romântica? É iluminista? A minha dúvida, inclusive, é se minha tese deve ter como eixo essa questão do Romantismo.

Andrea Daher: O caminho que proponho, ao invés de buscar uma origem única – como se o Romantismo fosse uma essência do discurso patrimonial – é fazer uma escavação das camadas históricas. Uso dois procedimentos complementares: a arqueologia dos discursos e a genealogia dos conceitos. A ideia não é substituir uma teleologia por outra. Dizer que “não houve Barroco”, por exemplo, é lembrar que ele não era nomeado como tal na época – é uma

categoria romântica que monumentaliza a diferença. O mesmo vale para “natureza”: é preciso entender como ela se tornou um operador simbólico tão poderoso.

### **Romantismo, modernismo e a paisagem como invenção**

Rafael Vidal: No IPHAN, percebo que há uma continuidade entre a idealização oitocentista da paisagem e os usos que os modernistas fazem dela. Há uma transfiguração, mas também uma continuidade. Como a senhora vê isso? Você mencionou em outros textos que o Romantismo e o iluminismo aparecem como vernizes nos discursos institucionais. Eu senti que, no caso do IPHAN, isso se renova com os modernistas. Há ali uma espécie de natureza transfigurada pelo viés vanguardista, mas ainda muito presa a ideias oitocentistas.

Andrea Daher: Exatamente. Temos dois caminhos possíveis, que não se excluem. O primeiro é seguir a trilha da construção da natureza no século XIX – Ferdinand Denis, por exemplo, com suas *Scènes de la nature* (1824), impacta toda uma sensibilidade romântica que será absorvida por Gonçalves de Magalhães e outros. Essa matriz continua no modernismo, com seus próprios usos do Romantismo. A segunda via seria olhar como a categoria “natureza” é mobilizada nos discursos patrimoniais contemporâneos, não como essência, mas como operador retórico. É uma desmontagem de discursos: o que faz a natureza funcionar aqui? Com que função?

Temos dois caminhos complementares. Um é voltar ao século XIX, aos escritos de Ferdinand Denis, por exemplo, que com suas *Scènes de la nature* (1824) ajuda a fundar uma sensibilidade romântica da paisagem tropical. Isso segue vivo no modernismo, que reconfigura essas imagens. O outro caminho é analisar como a natureza é mobilizada como categoria operatória nos discursos patrimoniais contemporâneos. A pergunta não é “o que é a natureza?”, mas: “como ela funciona aqui?”

### **Paisagem e patrimônio: entre o objeto e o discurso**

Rafael Vidal: Sua fala me ajuda a consolidar um eixo metodológico para a tese. De um lado, eu poderia construir uma linhagem conceitual, rastreando como a categoria “paisagem” aparece desde os primeiros números da Revista do Patrimônio. De outro, posso fazer o que você chamou de “retórica arqueológica”, nos termos de Hansen: observar como a paisagem funciona como peça discursiva, e não como algo dado.

Andrea Daher: Sim, é importante manter essa tensão entre genealogia e arqueologia. A paisagem como “objeto fora de si” permite uma abordagem que revela não apenas o que ela é, mas como ela opera no discurso – como símbolo, metáfora, ferramenta política. O trabalho de Lucio Costa é exemplar nesse sentido: ele constrói um discurso de modernidade profundamente apoiado em uma certa visão de natureza e tempo.

Sim, manter essa tensão entre genealogia e arqueologia é essencial. A paisagem é um objeto fora de si: não importa apenas o que ela é, mas o que ela faz nos textos, como funciona como metáfora, como justificativa, como sentido. O trabalho de Lucio Costa mostra isso: sua visão de modernidade é profundamente sustentada por uma determinada concepção de natureza e tempo.

### **Notas para continuidade**

Andrea Daher defende que não se deve substituir uma essencialização por outra, mas sim explorar como certas categorias se tornam eficazes no interior dos discursos. Como a própria

autora afirma: “a paisagem é sempre relacional, articulada a regimes de memória, a configurações de poder, a sistemas de valor” (Entrevista, 2023).

Assim, tanto o artigo quanto a entrevista apontam para uma abordagem da paisagem que foge da dicotomia natureza/cultura, propondo uma leitura crítica dos modos como o patrimônio é produzido, legitimado e disputado em diferentes temporalidades históricas.

## APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM JEAN MARC BESSE

### A paisagem como instrumento de planejamento: diálogos interdisciplinares com Jean Marc Besse

Entrevista concedida a Rafael Teixeira Vidal<sup>20</sup> no dia 25 de novembro de 2024.

Publicada na Revista Brasileira de Estudos Urbanos (RBEUR) em 2025. Disponível em:

<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/7935/5719>

Revisão técnica: Tiago Cargnin Gonçalves<sup>21</sup>.

A relação entre o Planejamento Urbano e Regional e os estudos da Paisagem tem se consolidado como um campo interdisciplinar essencial para compreender os processos de transformação territorial e os desafios contemporâneos da urbanização. Ambos os domínios compartilham preocupações com a organização espacial, a dinâmica socioeconômica, a qualidade e a sustentabilidade ambiental e o direito a condições urbanas ambientalmente dignas e justas, ainda que partam de tradições teóricas e metodológicas que ora se avizinham, ora se afastam. Nesta entrevista com Jean Marc Besse, geógrafo e diretor de pesquisas do *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)*, realizada no quadro de atividades de doutorado sanduíche em Planejamento Urbano e Regional na *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette (ENSAPLV)*, pretende-se pensar as aproximações entre esses dois campos. Sem objetivar uma retomada histórica dessa relação, a entrevista busca novos caminhos de diálogo e de correspondência mútua entre os domínios do planejamento e dos estudos da paisagem que, de antemão, lutam por interesses comuns.

No campo do Planejamento Urbano e Regional, a paisagem tem sido historicamente abordada como um componente do ordenamento territorial, associado tanto à leitura urbana quanto à ordenação dos espaços. No século XIX, o trabalho de Frederick Law Olmsted (1852)<sup>22</sup> considerou a paisagem para a criação de parques urbanos de lazer e de saúde pública, assim

<sup>20</sup> Rafael Teixeira Vidal é arquiteto e urbanista e doutorando em Planejamento Urbano e Regional no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR-UFRJ). Kursou estágio doutoral na *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette (ENSAPLV)*, em 2024, financiado pelo programa CAPES-PRINT, onde pesquisou ideias de natureza em instituições de planejamento do patrimônio urbano. A entrevista realizada com Jean Marc Besse fez parte de suas atividades de doutorado.

<sup>21</sup> Tiago Cargnin Gonçalves é geógrafo e doutorando em Geografia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA-UFSC).

<sup>22</sup> OLMSTED, Frederick Law. **Walks and talks of an American farmer in England**. New York: G. P. Putnam, 1852.

como um elemento estruturante da cidade – antecipando princípios que viriam a influenciar o planejamento urbano do século XX. Já no século XXI, a paisagem se torna um instrumento de planejamento territorial, de identidade urbana e de afirmação de direitos de movimentos sociais, tanto na cidade quanto no campo.

No século XX, com o avanço da modernização urbana e a crescente fragmentação entre planejamento urbano, urbanismo e paisagismo, houve uma tendência de separação entre os campos. No entanto, a partir dos anos 1950 e 1960, essa visão começou a ser contestada por pensadores como Ian McHarg (1969)<sup>23</sup>, que propôs um planejamento ecológico baseado na análise integrada de camadas que compõem sistemas naturais, urbanos e sociológicos. Sua obra *Design with Nature* influenciou fortemente o Urbanismo, a Geografia e o Paisagismo, além de ter aberto um caminho, a ser ainda mais percorrido, sobre a paisagem como elemento de planejamento urbano e regional.

Nas últimas décadas, a convergência entre o Planejamento Urbano e os estudos da Paisagem se intensificou, sobretudo com o avanço das percepções sociais sobre mudanças climáticas, injustiça ambiental e a relação com o ambiente urbano. Nessa esteira, as contribuições de Jean-Marc Besse (2003; 2006)<sup>24</sup> ampliam a compreensão da paisagem no campo do planejamento territorial, articulando, sobretudo, perspectivas históricas, filosóficas e geográficas. Em sua obra, Besse propõe uma abordagem da paisagem não apenas como uma realidade física ou ecológica, mas também como um campo de experiência sensível e simbólica, vinculado à história, à memória e ao direito dos territórios e de seus atores.

Para o entrevistado, a paisagem é um meio de articulação entre diferentes temporalidades e agentes, permitindo novas leituras da relação entre natureza e cidade, urbanização e ambiente, ecologia e subjetividade, história e lugares de memória. Seu conceito de “necessidade da paisagem” reforça a urgência de considerar a paisagem como um elemento ativo no planejamento, com o qual os planejadores constroem e “fazem com” (*faire avec*), e não apenas como um pano de fundo para a intervenção no espaço urbano.

No Brasil, diálogos com tal perspectiva têm sido incorporados em estudos sobre urbanização e ecologia da paisagem, como as pesquisas de Antonio Carlos Diegues (1994)<sup>25</sup>, Vladimir

<sup>23</sup> MCHARG, Ian. **Design with nature**. New York: Natural History Press, 1969.

<sup>24</sup> BESSE, Jean Marc. **Face au monde. Atlas, jardins, géoramas**. Paris: Desclée de Brouwer, 2003. \_\_\_\_\_. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>25</sup> DIEGUES, Antônio Carlos. **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: NUPAUB, 1994.

Bartalini (1999)<sup>26</sup>, Silvio Soares Macedo (1999)<sup>27</sup>, Rafael Winter Ribeiro (2007)<sup>28</sup> e Abílio Guerra (2016)<sup>29</sup>, que destacam a importância da paisagem como componente ativo no planejamento territorial e na identidade urbana.

A trajetória histórica da relação entre Planejamento Urbano e estudos da Paisagem revela um movimento que vai da concepção ornamental dos parques urbanos à compreensão da paisagem como instrumento de lutas urbanas e resiliência nas cidades. Essa trajetória é reforçada nesta entrevista, na torcida de que a integração entre os campos seja cada vez mais almejada, especialmente em um mundo contemporâneo de catástrofes, mudanças climáticas, injustiças ambientais, perda de biodiversidade e espraiamento urbano desordenado.

Para tanto, visando reforçar a contribuição interdisciplinar de Besse para os estudos urbanos e regionais, que combina filosofia, geografia, planejamento e história, a entrevista foi estruturada em três eixos principais, que se cruzam de forma não linear: a paisagem como objeto teórico e histórico; a evolução da teoria da paisagem e sua relação com a noção de patrimônio e planejamento; e os desafios contemporâneos ligados à paisagem como categoria de planejamento.

### Entrevista

**Rafael (R):** Antes de entrarmos nos eixos que estruturam a entrevista, gostaria muito que você nos contasse um pouco sobre sua trajetória intelectual: qual foi sua formação e como a paisagem passou a integrar sua reflexão? Quais foram suas principais inspirações?

**Besse (B):** Sou filósofo de formação. Estudei Filosofia até obter o diploma conhecido na França como *agrégation* em Filosofia. Lecionei Filosofia e, ao mesmo tempo, segui outras formações universitárias, por um lado em Geografia e, por outro, em Literatura. Mas, no que se refere à paisagem, meu interesse veio tanto dessa afinidade antiga com a Geografia quanto de um conjunto de oportunidades que se apresentaram a mim. Quero dizer com isso que, quando eu ensinava Filosofia, frequentava um seminário de Literatura na Universidade de Lille, pois eu lecionava na região de Lille.

Foi nessa ocasião que tive a oportunidade, a pedido do professor de Literatura responsável pelo seminário, de apresentar minha primeira conferência sobre paisagem. E, a seu convite,

<sup>26</sup> BARTALINI, Vladimir. **Parques públicos municipais de São Paulo**: a ação da municipalidade no provimento de áreas verdes de recreação. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

<sup>27</sup> MACEDO, Silvio Soares. **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: FAU-USP, 1999.

<sup>28</sup> RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

<sup>29</sup> GUERRA, Abílio. **Arquitetura e natureza**. São Paulo: Romano Guerra, 2016.

fui encarregado de coordenar um número da revista acadêmica da universidade, chamada *Revue des Sciences Humaines*, que recebeu o título *Écrire le Paysage*. Naquele momento, como você pode imaginar, eu estava muito interessado nos aspectos literários e, de maneira mais ampla, nos aspectos estéticos e artísticos da paisagem.

Eu já havia começado a escrever sobre Petrarca, Goethe e outros grandes autores, sobretudo escritores modernos e românticos, abordando a questão da paisagem. E, na verdade, fui convidado, quase ao mesmo tempo, um pouco mais tarde, por volta dos anos 1998-2000, para participar da criação e da coordenação de uma revista da qual sou agora diretor: *Les Carnets du Paysage*, na *École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles (ENSP-Versailles)*.

Além disso, também fui convidado para contribuir em um curso de pós-graduação que estava sendo criado na mesma época em Genebra, na *Faculté d'Architecture de l'Université de Genève*. Esse curso se chamava justamente *Architecture du paysage* e era coordenado por Georges Descombes, um grande arquiteto-paisagista. Assim, devido a esse conjunto de circunstâncias, comecei também a ensinar na *ENSP-Versailles*, ministrando seminários, cursos, entre outras atividades.

#### **R: Cursos ligados a sua pesquisa sobre paisagem?**

**B:** Minhas atividades estavam ligadas ao ensino da teoria da paisagem e à história das representações da paisagem. Devo especificar que, naquele momento, eu já havia deixado o ensino da Filosofia e me tornado pesquisador no *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)*, integrando uma equipe de Geografia. Foi, portanto, um percurso um pouco peculiar: eu estava cercado de geógrafos, historiadores da Geografia e epistemólogos da Geografia, mas com uma formação predominantemente filosófica.

O encontro que realmente marcou minha trajetória foi o contato com arquitetos, paisagistas e urbanistas, que me permitiram ultrapassar uma abordagem puramente literária, filosófica e artística da paisagem. Era um período, vale lembrar, em que a teoria da paisagem na França estava fortemente influenciada pelos trabalhos de Alain Roger e Augustin Berque, que defendiam a ideia de que a paisagem era, antes de tudo, uma categoria estética, ligada essencialmente à representação artística. Sem me opor radicalmente a essa perspectiva, percebi que a noção de paisagem era muito mais rica e complexa do que isso.

Algo que aprendi e que considero absolutamente fundamental, por meio do contato com arquitetos e paisagistas, é que, para abordar a questão da paisagem, não se pode partir apenas da história das representações artísticas e literárias. Passei a entender que era essencial considerar a paisagem a partir do estudo do sítio, das transformações territoriais e da questão

do projeto e do planejamento. Em outras palavras, para compreender a paisagem, eu precisava primeiro olhar para fora, para o mundo real, e não me limitar às bibliotecas e museus. Essa foi uma descoberta crucial na evolução do meu pensamento sobre a paisagem.

A partir daquele momento, continuei desenvolvendo, por um lado, uma pesquisa teórica sobre a história da paisagem, suas representações e suas teorias. Ao longo desse percurso, identifiquei que essa é uma história complexa e repleta de abordagens diversas, tanto teóricas quanto práticas. Distingo, por exemplo, uma abordagem estética, mas também uma abordagem ligada à História Social e Cultural. Outra relacionada à Ecologia e ainda uma abordagem que privilegia as experiências sensíveis, fenomenológicas. Trabalhei dentro de cada uma dessas perspectivas.

Foi naquele contexto que me deparei com a obra de um historiador e teórico da paisagem que teve um impacto fundamental em meu pensamento: John Brinckerhoff Jackson. Com alguns colegas, nos esforçamos para traduzir seus textos e livros para o francês e disponibilizá-los ao público e aos estudantes. Essa foi uma contribuição extremamente importante para aprofundar minha concepção de paisagem por meio de uma abordagem que combina o estudo do território com a observação, a descrição e a experiência direta. Além disso, Jackson me influenciou ao destacar a importância do vernacular, do cotidiano e do ordinário no estudo da paisagem, algo ao qual sou profundamente ligado.

Desde então, continuei trabalhando e publiquei diversos livros nos quais abordo a questão histórica da paisagem. Considero que ainda nos falta uma história completa da noção de paisagem. Muitas das histórias da paisagem que temos hoje se concentram quase exclusivamente nas representações artísticas e pictóricas, e ainda não dispomos de uma história detalhada do próprio termo "paisagem" nas diferentes línguas que o adotaram. Essa lacuna tem consequências negativas ou, no mínimo, lamentáveis sobre a maneira como abordamos a teoria da paisagem e como projetamos paisagens.

Mais recentemente, passei a me interessar por uma abordagem jurídica e política da paisagem. Inicialmente por meio de colaborações com associações e, posteriormente, com teóricos do Direito, desenvolvi pesquisas sobre a paisagem como um bem comum, explorando a noção da paisagem como parte do planejamento dos bens coletivos e do direito à cidade. Como parte desse trabalho, participei da elaboração do *Dictionnaire des biens communs*, publicado há alguns anos pelas edições PUF.

Atualmente, estou trabalhando em uma proposta, que talvez se torne um livro, sobre a noção de "direito à paisagem". Não "direito da paisagem", que já é um conceito bem estabelecido há

mais de um século, mas “direito à paisagem”, como um direito social e, mais amplamente, como parte dos direitos humanos. Esse tema se torna ainda mais relevante no contexto ambiental atual, marcado por degradações crescentes.

É nessa direção que estou me encaminhando agora, sem abandonar, no entanto, as abordagens anteriores, sejam elas artísticas, fenomenológicas, ecológicas ou socioculturais. Pelo contrário, busco justamente fazer convergir essas diferentes perspectivas para uma proposta mais ampla de direito à paisagem.

Esse, em resumo, é o meu percurso.

**R: Creio que podemos falar um pouco mais sobre essa dimensão da interdisciplinaridade. Você mencionou a Filosofia, a Literatura e a Geografia. Você também explicou como esses diferentes campos enriquecem sua abordagem, e isso é algo muito interessante em sua obra, pois conseguimos perceber como você transita entre essas diferentes perspectivas, sempre buscando avançar ainda mais em direção a uma compreensão contemporânea que integra todos esses desafios. Eu fico intrigado com essa forma de trabalhar, com tudo isso ao mesmo tempo. Quais são os desafios de transitar entre várias disciplinas que, às vezes, podem ser um pouco conflituais?**

**B:** Então, eu trabalho, como você observou, como filósofo, junto com historiadores, geógrafos, antropólogos, historiadores da arte e da literatura, arquitetos, paisagistas, arqueólogos. E quando digo que trabalho com eles, não é apenas uma forma de falar. De fato, eu poderia citar vários colegas com os quais estou envolvido em projetos.

E isso é algo muito importante para mim. Talvez essa característica seja justamente um efeito ou consequência da minha formação filosófica. Sempre me impressionou uma questão: por um lado, a diversidade de linguagens presentes nas Ciências Sociais, nas disciplinas ligadas ao planejamento e nas humanidades, especialmente no que diz respeito ao conceito de paisagem; e, por outro lado, a possibilidade de encontrar pontos de interseção entre elas.

Ou seja, mesmo que eu não acredite em uma ciência geral da paisagem, nem em uma teoria geral da paisagem – e por razões que estão ligadas às minhas escolhas filosóficas –, sou bastante reticente, ou até contrário, à ideia de um sistema totalizante. Gosto muito da frase de Gilles Deleuze quando ele fala sobre Leibniz, mas justamente para se opor a ele: “é preciso inventar uma síntese sem totalização”. Acho que é possível criar espaços de síntese, momentos, zonas ou ações de síntese, sem necessariamente cair na obsessão pela totalização, ou seja, sem a necessidade de um discurso único e absoluto.

Acredito que isso também se relaciona com uma prática filosófica que consiste em analisar discursos, questionar seus pressupostos conceituais, teóricos ou imaginários e, de certa forma, desconstruí-los para revelar os problemas subjacentes. Na verdade, penso que fazer filosofia é formular problemas, e não fornecer soluções. E isso pode ajudar diferentes interlocutores, sejam geógrafos, arquitetos ou escritores, a identificar e estruturar questões comuns, apesar da diversidade de suas linguagens e referências.

**R: Pontos de interseção?**

**B:** Pontos de interseção, pontos de contato, pontos de concordância, eventualmente, tanto no discurso quanto na ação, mas sem necessariamente buscar fundir tudo. É preciso aceitar a complexidade, aceitar que o real não é, por assim dizer, linear, não é uma superfície, mas que, ao contrário, há toda uma espessura de discursos, de posicionamentos possíveis etc.

**R: Então, essa síntese sem totalização, você acha que é possível fazê-la identificando esses pontos de interseção?**

**B:** Então, sínteses, falamos no plural. Eu transformo essa ideia: há pontos de síntese, lugares de síntese. Mas como isso pode se realizar na ação, nos projetos, nos próprios lugares? Quero dizer, quando há um patrimônio histórico a preservar ou a transformar, diversos atores com diferentes competências e linguagens precisam ser mobilizados. Há o historiador dos jardins, o historiador da arte, o jardineiro, o ecólogo, o arquiteto projetista, o sociólogo, o gestor público preocupado com a acessibilidade desse jardim ao público visitante. Todos esses atores têm interesses e linguagens distintas, mas podem se encontrar em um mesmo espaço.

Eu acredito muito na experiência comum. Ou seja, reunir esses diferentes atores no mesmo lugar e momento, compartilhando uma experiência. Isso demanda tempo, mas não tanto quanto se imagina. No entanto, requer de cada um deles a disposição para estar presente nessa experiência.

Há cerca de uma semana, estive na Córsega e participei da apresentação de um plano paisagístico coordenado pelo Parque Natural da Alta Córsega. Trata-se de uma operação patrimonial em uma bacia hidrográfica fortemente marcada, em termos de paisagem e território, pela agropecuária. Embora essa atividade não exista mais, restam seus vestígios: muros de pedra seca, currais, ruínas e até mesmo marcas na vegetação e na topografia, moldada para facilitar a circulação de rebanhos e pastores.

A operação consistia em redesenhar ou valorizar um caminho tradicionalmente utilizado pelos moradores e pastores, mas que hoje tem novos usos, sobretudo recreativos. Os atores

envolvidos eram associações de moradores, caçadores, representantes do Estado, pesquisadores universitários especializados em biologia vegetal e hidrologia, entre outros.

Por que menciono isso? Porque, em determinado momento, todos esses atores estavam juntos no caminho, trocando ideias durante a caminhada e o almoço no local. Mesmo que as discussões não fossem altamente teóricas ou elaboradas, havia um sentimento comum de pertencimento e de experiência compartilhada que possibilitou os diálogos.

Naquele contexto, a operação patrimonial – a conservação daquela paisagem – tinha mais chances de sucesso. Primeiro porque os diferentes atores estavam no local e puderam vivenciar o espaço. Segundo porque se reconhecia que não se tratava de congelar a paisagem, mas sim de acompanhar suas transformações, respeitando a renovação dos usos.

Insisto nesse ponto porque acredito que a ação patrimonial na paisagem é sempre possível, desde que mobilize diferentes atores, incluindo associações de moradores e usuários, e que se realize diretamente no território.

**R: Isso ressoa muito para mim, porque, na pesquisa de doutorado que desenvolvo, identifico mais de 25, quase 30 atores diferentes que possuem um discurso formalizado, um discurso oficial sobre a paisagem. Ou seja, são quase 30 atores provenientes de diferentes disciplinas, universos sociais e trajetórias, cada um trazendo para a instituição sua própria visão, seu olhar, sua representação da paisagem. A história que você contou é particularmente interessante, pois ilustra bem um exemplo de como encontrar esse ponto de convergência. E é justamente nisso que tenho encontrado dificuldades na minha pesquisa: identificar os pontos de interseção entre esses diferentes atores.**

**B:** O ponto, segundo eu vejo, é que, de fato, sempre há atores que são especialistas. De qualquer forma, todos os atores têm opiniões, representações, conhecimentos. E colocá-los na experiência, no local, sem seus papéis, sem seus discursos, sem suas apresentações de slides, simplesmente estando ali, isso os impulsiona, os leva a ir um pouco além no encontro, na expressão, ao mesmo tempo que permanecem eles mesmos, de certa forma. Eles mobilizam o que sabem, o que pensam, mas isso os coloca um pouco além de si mesmos, fora de si mesmos. E isso não é nada além do próprio conceito de paisagem, justamente. Ir para fora, entende?

**R:** Isso me faz pensar no que você teorizou e no que aborda em seu livro *La nécessité du paysage*, de 2018, que é o “fazer com”, mas voltarei a essa questão em outro momento. Esses discursos de cada disciplina, creio eu, nos remetem à questão da narrativa, da

**paisagem como um relato. Você falou sobre a representação e a pintura como um quadro ligado à história da paisagem, sobre como, na sua trajetória social, você esteve vinculado à pintura. Como você vê essa relação entre a pintura e a paisagem? A pintura pode ser considerada um discurso sobre a paisagem? Essa é uma questão particularmente importante para mim, porque, desde meus estudos no Brasil, especialmente dentro das instituições, percebo que nossa forma de preservar está sempre ligada à paisagem, ou seja, à pintura, por exemplo. Preservar a paisagem está sempre associado à pintura, especialmente às pinturas do século XVIII produzidas pela Missão Artística Francesa no Brasil. Como podemos nos desprender desses mitos e dessas representações?**

**B:** Acho que há dois aspectos nessa questão das narrativas. O primeiro é exatamente o que você mencionou: o fato de que a paisagem sempre esteve inserida em representações e narrativas. Representações artísticas, mas também – e, frequentemente, de maneira interligada – representações de cunho político, religioso e identitário. É o que às vezes chamamos de “paisagem da nação”, ou seja, o discurso voltado para a afirmação de uma identidade nacional que se apoia em certos motivos iconográficos, incluindo a paisagem. Esse discurso investe a paisagem com valores políticos, religiosos, artísticos entre outros, podendo até chegar a uma forma de caricatura.

Essa é a primeira maneira de compreender a paisagem como narrativa: a paisagem real é mobilizada, captada e apropriada por um conjunto de discursos, intenções, vontades e estratégias que se aplicam sobre ela. E essa apropriação permite transformá-la. Basta pensar em Brasília: ali há uma criação de paisagem vinculada a representações e modelos políticos, arquitetônicos, artísticos e técnicos. Mas, nesse caso, a paisagem conta uma história que, de certa forma, não é a sua própria história.

A segunda maneira de abordar a paisagem como narrativa é não vê-la como o resultado ou a aplicação de um conjunto de discursos e representações, mas considerá-la em sua realidade histórica, geográfica e, mais precisamente, topográfica. Ou seja, enxergar a paisagem como um produto – embora eu não goste desse termo – ou como uma construção, como uma história. É o que diz J.B. Jackson: “a paisagem é história, é a história humana”.

Essa história pode ser resultado das intenções das sociedades, mas também de fatores involuntários. Muitas coisas na paisagem são produtos inesperados das atividades humanas, dos conflitos, das guerras. E, nesse sentido, a paisagem também conta uma história, mas não necessariamente aquela que os ideólogos gostariam que ela contasse.

Gosto muito da noção proposta pela arquiteta paisagista Elissa Rosenberg, que fala em “imaginação topográfica”. A topografia da paisagem – sua materialidade – já conta uma história por si só, sugere reflexões, projeta imagens. É aí que reside seu valor cognitivo e também afetivo. Esse olhar é essencial para os paisagistas, arquitetos e geógrafos, assim como para todos aqueles que adotam uma abordagem “clínica” do território: aprender a observar, a distinguir nuances, a enxergar a paisagem tal como ela é, e não como gostaríamos que fosse ou como imaginamos que poderia ser.

Essa também é uma forma de narrativa da paisagem, mas uma narrativa materialmente encarnada nos lugares, *incarnées dans les sites*.

No fundo, pode haver um descompasso entre esses dois regimes narrativos. Às vezes, eles coincidem. No meio-oeste americano, nos territórios da antiga União Soviética ou nas paisagens das plantações coloniais, por exemplo, houve uma sobreposição entre a narrativa ideológica e a narrativa topográfica. Isso aconteceu porque a ideologia teve uma força tal que se impôs sobre o território e o transformou profundamente.

Mas, na maioria dos casos, não há esse encaixe perfeito entre as duas narrativas. Ao contrário, frequentemente há tensões e contradições entre a paisagem real e as histórias que se pretende contar sobre ela.

**R:** Isso me faz pensar muito na história da colonização, na transformação da paisagem, na paisagem trazida pela colonização. Talvez seja algo que emerga mais tarde. Isso é interessante porque, ao ouvir sua resposta, sempre tenho a impressão de que você – se entendi bem, e se me permite – tenta encontrar um ponto em comum, um ponto de cruzamento, uma espécie de consenso que se produz nos locais, nos “*sites incarnées*”, como você mencionou. Mas você também acredita que as paisagens, por meio dessas narrativas topográficas e ideológicas, podem ser espaços de conflito? Ou seja, as diferentes definições de paisagem podem gerar tensões ou até mesmo conflitos?

**B:** Claro, claro. A paisagem é, fundamentalmente, um espaço de conflito. A paisagem é, fundamentalmente, um lugar de tensão, de conflito, e até mesmo de violência, porque há interesses consideráveis em jogo. Voltarei à questão da violência mais adiante. Mas, sim, de conflito, porque os atores envolvidos nas operações paisagísticas ou, simplesmente, aqueles que vivem e atuam nos territórios têm motivações diferentes e, muitas vezes, interesses opostos.

Esses conflitos são permanentes nos dias de hoje. Eles ocorrem, por exemplo, entre pastores e excursionistas; entre agricultores que utilizam produtos fitossanitários extremamente nocivos

à saúde e seus vizinhos que vivem em zonas periurbanas; entre indústrias que querem expandir operações extrativistas – como a exploração do gás de xisto – e as populações locais, preocupadas com os impactos ambientais e sanitários; ou, ainda, entre agricultores que desejam expandir o cultivo de grãos na Amazônia e as populações indígenas que ali vivem e desenvolvem uma relação com a floresta – e, mais amplamente, com a natureza – baseada em uma lógica agrícola completamente distinta.

Os conflitos são constantes. A questão central é justamente como encontrar caminhos para lidar com essa realidade. E aqui entra o papel da política. Quando falo de governo, refiro-me ao termo no sentido mais amplo, incluindo os responsáveis pelas decisões políticas. O desafio é estabelecer regras, definir espaços e momentos onde encontros e negociações possam ocorrer, onde seja possível chegar a sínteses. Isso envolve diplomacia, envolve negociação. Esse é um ponto fundamental.

**R: A diplomacia, sim. Porque é um jogo, um campo de significados que é muito diverso. É por isso que lhe faço essa pergunta. E também penso que o patrimônio pode ser visto como um campo de significados.**

**B:** Com certeza.

**R: Ou seja, é um campo que estrutura o que merece ser classificado e protegido. Desde os anos 1970, ou até mesmo antes, a noção de patrimônio parece estar cada vez mais ligada à paisagem. Hoje, fala-se em paisagem cultural. Há vários casos de classificação pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Como você concebe a relação entre esses dois conceitos, essas duas noções? Esse é um tema que lhe interessa?**

**B:** Eu devo admitir que não estou muito interessado pelas questões patrimoniais. Mas é evidente que nos deparamos com elas quando nos interessamos pelas questões da paisagem. Por que eu não me interessei imediatamente pela questão do patrimônio ao me interessar pela paisagem? Porque, aos meus olhos, a paisagem é viva. Quero dizer com isso que ela está em transformação permanente. Isso significa também um desaparecimento contínuo, uma renovação constante. E, desse ponto de vista, se tomarmos a noção de patrimônio em um sentido extremamente restrito, fixo, há uma dificuldade em articular as duas noções.

Mencionei há pouco uma experiência na Córsega. O que eu dizia às pessoas presentes era que podemos pensar que há uma paisagem desaparecida. Mas, para mim, trata-se de uma nova paisagem. E é isso que devemos ver e pensar: uma nova paisagem na qual existem, de fato, vestígios do passado, elementos patrimoniais, certamente, ou elementos aos quais podemos

atribuir um valor patrimonial. Mas, ainda assim, é uma nova paisagem. Por quê? Porque há novos usos.

Isso me parece um ponto essencial, inclusive dentro do próprio pensamento sobre o patrimônio. Podemos pensar o patrimônio a partir da questão da paisagem, integrando justamente essa dimensão da transformação.

Quando lidamos com um patrimônio paisagístico, deparamos com uma primeira dificuldade: o fato de que o elemento vegetal muda constantemente. É completamente ilusório, até absurdo, tentar fixá-lo. Essa, aliás, é uma das questões clássicas no patrimônio: em que momento no tempo devemos nos situar? Para mim, é totalmente ilusório querer fixar a vida, simplesmente o que é vivo. Os animais mudam. Os seres humanos mudam. As práticas mudam. Os usos – o que eu chamo de usos – mudam. Isso significa que já existe uma dimensão de transformação que precisamos assumir.

Mas, ao mesmo tempo, existem elementos na paisagem aos quais podemos atribuir um valor patrimonial. Em primeiro lugar, claro, os elementos construídos, os monumentos – não necessariamente monumentos excepcionais, mas vestígios de ocupações e construções passadas –, aos quais podemos decidir conceder um valor patrimonial, mesmo reconhecendo que seu uso mudou. Eu posso, por exemplo, visitar um palácio em Viena. Posso patrimonializá-lo, isto é, preservá-lo, conservá-lo, mas, na realidade, os usos mudaram completamente. Os habitantes mudaram. Precisamos aceitar isso.

O outro ponto que me interessa nessa questão não diz respeito apenas aos elementos construídos, ou seja, não se trata apenas de atribuir uma dimensão patrimonial e de conservação a edifícios. Há algo que eu considero ainda mais fundamental do ponto de vista da paisagem: a morfologia, a morfologia do território. Os elementos e aspectos que compõem, estruturam e dão forma a essa morfologia territorial.

Isso me parece essencial, porque é justamente o que dá caráter à paisagem, o que os antigos chamavam de fisionomia da paisagem. Isso me parece um ponto crucial, tanto para a reflexão quanto para a abordagem patrimonial. Trata-se de reconhecer, por meio de uma leitura arqueológica, geográfica e histórica, as formas do território. Mas reconhecer a persistência dessas formas.

E aí surge a questão: qual é o significado disso?

**R: A persistência, mas também a impermanência.**

**B:** Ela dura, mas, ao mesmo tempo, se transforma. Isso é algo que os arqueólogos da paisagem demonstram muito bem.

Eu penso que, fundamentalmente, uma paisagem tem uma forma, uma orientação, uma morfologia, uma dinâmica. As estradas seguirão determinada direção, e mesmo que desapareçam, haverá uma orientação do espaço para um determinado ponto, para uma certa direção, mesmo que a estrada não esteja mais lá.

É isso que precisamos reconhecer e aceitar, pois é o que confere à paisagem, em última instância, não exatamente uma permanência – um termo que não me agrada muito –, mas uma persistência. Ou, como às vezes também se diz, uma sobrevivência.

**R: O senhor concorda que é possível proteger, ou até mesmo congelar, um lugar vivo, afinal? Isso parece um pouco paradoxal.**

**B:** Sim, é paradoxal e, ao mesmo tempo, como dizer, essa é exatamente a razão de ser da patrimonialização. Se formos congelar um lugar morto, estaríamos lidando com um cemitério – e, ainda assim, mesmo os cemitérios mudam, não é? Veja bem. Insisto muito nesse ponto porque ele ilustra claramente que a ação patrimonial e a ação projetual são, na verdade, a mesma coisa. Projeta-se para preservar. Preservar é projetar. Assim, de fato, classificar um lugar vivo significa definir um projeto para que ele continue a viver, garantindo, ao mesmo tempo, uma certa forma de continuidade histórica.

**R:** É pensar no futuro. Um exemplo na França que me interessa muito é o caso de *Fontainebleau*, que foi classificado pela Unesco como patrimônio da humanidade e paisagem cultural. No dossiê de *Fontainebleau*, há também uma exposição recente no *Petit Palais* sobre as obras de Théodore Rousseau e os pintores românticos, que ajudaram a valorizar e a construir o olhar que levou à patrimonialização do local.

No processo da Unesco, essa representação de *Fontainebleau* é constantemente referenciada por meio das imagens e obras de arte, especialmente as pinturas de Théodore Rousseau. Esse é um exemplo que estudei aqui na França e que me impacta muito, pois encontro paralelos com o processo de classificação do Rio de Janeiro como paisagem cultural, que também se baseia fortemente em imagens.

E isso sempre me causa certo desconforto, porque me pergunto – e gostaria de ouvir sua opinião sobre isso, especialmente em relação à ideia de proteger um lugar vivo – se nesses dois casos estamos protegendo uma paisagem como um quadro, uma imagem fixa, ou como uma entidade viva, em transformação, em constante entrelaçamento com o tempo e as dinâmicas contemporâneas. Afinal, o que estamos protegendo nesses casos? O que o senhor pensa sobre isso?

**B:** O que eu gostaria de dizer é que, se hoje quisermos fixar a floresta de *Fontainebleau* na imagem que Théodore Rousseau nos deu, estaremos fadados ao fracasso. Especialmente na situação ambiental que conhecemos atualmente. Mas isso me permite destacar um ponto importante.

Voltando à questão do papel do artista, podemos tomar Théodore Rousseau como exemplo. A exposição sobre ele é belíssima, muito interessante, e chama a atenção, pelo menos, por um aspecto fundamental: o artista, de certa forma, não impõe apenas uma representação, mas duas coisas essenciais. Em primeiro lugar, ele impõe uma sensibilidade. Em segundo lugar, uma presença. Ou seja, ele se coloca em contato direto com as árvores, as observa detalhadamente, e sua preocupação central está justamente aí: transferir para a tela a presença sensível da árvore.

O que isso significa? Por que Rousseau – e aqueles que vieram depois dele – é tão importante? Porque ele propõe um novo olhar, uma nova experiência. Em um primeiro momento, esse olhar é um desvio, um desacordo em relação às representações pictóricas mais convencionais da floresta. Não se trata apenas de representar uma árvore, mas de fazer com que a árvore quase “apareça” na tela. Trata-se de uma colocação em presença, em vez de uma mera representação – é uma distinção sutil, mas fundamental.

O que é interessante observar é como, posteriormente, se estabelece um sistema que eu chamaria de “econômico-turístico-estético”, que atribui valor normativo a algo que, inicialmente, era fora do comum. O que isso significa, no fim das contas? Significa que, em Rousseau – e o mesmo se aplica a muitos artistas até hoje –, há um poder performativo e instaurador na arte. Proust, falando sobre Renoir, afirmou que os artistas são criadores de mundos.

Portanto, é sempre muito interessante – e eu diria que especialmente hoje – acompanhar o trabalho dos artistas contemporâneos, que trazem novas sensibilidades e novos olhares, muitas vezes antes que possamos compreendê-los completamente.

O que me interessa em Le Corbusier, por exemplo, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, são os desenhos que ele fez da cidade vistos do avião. Todo esse desenvolvimento da visão aérea renovou completamente a percepção e a sensibilidade em relação ao território e à paisagem. O olhar aéreo, mais precisamente a visão a partir do avião, representou, como dizia o geógrafo Pierre Deffontaines, a descoberta de “um novo mundo”. Mas essa nova visão também acompanhou um novo urbanismo. Ela trouxe uma nova forma de conceber a altura, os edifícios, sua relação com o espaço. Esse conjunto forma, de fato, um novo tipo de paisagem.

Isso me parece um ponto essencial a ser considerado. Patrimonializar isso? Sim, pode-se patrimonializar, mas é fundamental compreender que tudo isso ocorre dentro de uma história, que é, na verdade, uma história do constante renascimento das sensibilidades. E essa renovação das sensibilidades está diretamente ligada ao desenvolvimento das possibilidades técnicas. No caso de Rousseau, por exemplo, o trem e a fotografia desempenharam um papel central, contribuindo para a criação de novos olhares sobre a paisagem.

Portanto, claro, é necessário patrimonializar no sentido de conservar. Mas conservar não significa fixar. Insisto nisso: conservar é acompanhar um movimento de transformação, de modo que uma forma de continuidade com o passado seja preservada, mas sempre em movimento. Em um movimento permanente.

**R: Acho que podemos avançar para um último eixo. Falar sobre proteção, sobre essa continuidade e sobre essa história de sensibilidade humana me faz perguntar: qual papel as paisagens classificadas como patrimônio, na sua opinião, deveriam desempenhar atualmente? Nesse contexto de catástrofes e mudanças climáticas, qual o papel das paisagens classificadas como patrimônio deveriam ter hoje?**

**B:** É difícil responder a essa questão. A resposta clássica seria que eles desempenham um papel de testemunho. Testemunho de algo que foi bem-sucedido.

Podemos eventualmente acrescentar, utilizando um termo que às vezes é empregado para ilhas, que eles desempenham o papel de sentinelas. Ou seja, são paisagens que permitem observar precisamente o impacto das transformações, das degradações, se for o caso. Esses lugares funcionam como reveladores. Percebe?

No fundo, eles são como laboratórios que nos permitem questionar e refletir sobre a história das paisagens. Então, sim, testemunhas, sentinelas, eu acho que é isso.

**R: Falamos sobre “fazer com” e sobre “estar nas paisagens”. Isso me faz pensar no papel das práticas tradicionais, no papel da presença das populações autóctones e indígenas na gestão das paisagens. Como elas podem contribuir para o planejamento paisagístico atual?**

Talvez eu possa reformular a questão. Como podemos considerar essa presença nas paisagens? Falamos sobre a experiência na Córsega. De um lado, há essa presença que transforma, e, de outro, há esse projeto, esses gestos de preservação pelo Estado.

**Como os dois podem caminhar juntos? Como você enxerga essa relação entre aqueles que habitam e aqueles que “fazem com”?**

**B:** Acho que a primeira coisa que quero dizer sobre a paisagem é que, independentemente da nossa posição social ou política, estamos dentro dela. Esse é o ponto central. Estamos na paisagem. Podemos estar nela como habitantes, de maneira prolongada, ou podemos estar como viajantes de passagem. Podemos estar como planejadores urbanos ou engenheiros que intervêm pontualmente. Mas, em todos os casos, estamos dentro dela.

Acredito que isso deve ser afirmado com força, especialmente diante dos serviços do Estado. Ou seja, ajudá-los a sair de uma posição de superioridade para entrar em um processo de construção e elaboração de um espaço comum, um espaço de troca, de discussão e, talvez, até mesmo de ação coletiva. E isso deve ser feito com os próprios habitantes, ou seja, com as associações em geral, os representantes locais, entre outros. Para mim, isso é absolutamente fundamental.

E, para isso, sempre me apoio, pelo menos em parte, na reflexão e na análise desenvolvidas pelo filósofo alemão Jürgen Habermas, quando ele pensou sobre a questão do espaço público democrático. Ele destaca, por um lado, que os novos temas, especialmente os temas ambientais, nunca vinham do Estado. Eles sempre surgiam das associações e dos habitantes. Seja na área da saúde, seja na questão das paisagens em geral. Esse é o primeiro ponto que ele ressalta: o Estado está sempre, de certa forma, atrasado.

O segundo ponto é que, para ajudar o Estado e seus representantes a entrar nesse processo coletivo – esse processo de comunicação, por assim dizer –, Habermas também afirma que é essencial falar a linguagem comum. E não a linguagem especializada, dos especialistas. Falar a linguagem comum não significa falar de forma simplista ou inadequada. Podemos dizer as mesmas coisas, até mesmo as mais complexas e técnicas, mas com um respeito ao outro, que consiste em utilizar uma linguagem acessível.

E me parece que, justamente aí, encontramos a possibilidade desse ponto de acordo ou negociação que você mencionou, entre, de um lado, os habitantes – no sentido mais amplo do termo –, que vivem no dia a dia a sua paisagem, com seus usos e sua relação cotidiana com o espaço, e, de outro lado, as exigências e intenções associadas a um projeto de transformação ou preservação.

**R:** É a dimensão do vernacular que você falou no início. Acho que, para minha última pergunta, gostaria de abordar algo que acabei de pensar. É super interessante porque se trata de falar sobre o que é óbvio, mas que não está presente. Como podemos enxergar o óbvio? Você poderia nos sugerir algo?

**B:** Isso é a arte do paisagista. Eu costumo dizer que o projeto é uma cartografia. O projeto de paisagem consiste em mostrar o que já estava lá e que não víamos, como faz o artista. E, muitas vezes, podemos perceber que o projeto poderia parar por aí. Ou seja, não é necessário intervir. Então, mostrar o que está lá pressupõe um trabalho de campo, de observação, de investigação no terreno, de pesquisa. E eu diria, com o objetivo de restituir, em uma imagem ou um conjunto de imagens, ou qualquer outra forma, um atlas, o que já está presente. E, muitas vezes, não é necessário acrescentar algo. Não é necessário equipar, multiplicar os equipamentos, imaginando que o simples fato de ter bancos ou outros mobiliários vá trazer uma qualidade adicional ao espaço onde estamos. Às vezes, é muito melhor retirar. E esse é, a meu ver, o verdadeiro sentido de habitar. Habitar, nisso eu acredito muito. Eu escrevi sobre isso no meu livro, que se chama justamente *Habiter*. Habitar é, antes de tudo, limpar. Manter, se preferirmos. Não significa, necessariamente, traçar uma fronteira para excluir os outros, nem territorializar marcando limites e fronteiras, mas sim liberar o espaço, abri-lo, fazê-lo respirar, de certa forma, dar-lhe vida por meio desses gestos de cuidado. Isso não passa necessariamente pela instalação de equipamentos. Ou, quando os equipamentos são necessários, eles devem estar a serviço da respiração do espaço, da abertura do espaço. Isso é o que posso dizer hoje. É bonito.

**R:** Também é um pouco melancólico, porque estamos um pouco distantes disso... Você não acha que estamos um pouco longe dessa ideia?

**B:** É uma luta constante. Ou melhor, um desafio permanente.

**R:** Muito obrigado.

**B:** Eu que agradeço.

### APÊNDICE 3 – ENTREVISTA COM ISABELLE CURY

Entrevista com Isabelle Cury realizada no dia 12 de dezembro de 2019 às 11h na sede da Superintendência do IPHAN RJ;

#### **Paisagem, território e patrimônio: entre reconhecimento e disputa institucional**

Entrevista elaborada por Rafael Vidal, no contexto de transição entre mestrado e doutorado em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ)

**Rafael Vidal:** Isabelle, muito obrigado por aceitar essa conversa. Gostaria de começar com uma pergunta ampla: como a noção de paisagem aparece no IPHAN, especialmente na sua experiência como superintendente no Rio de Janeiro? Você percebe mudanças ao longo do tempo nessa abordagem?

**Isabelle Cury:** Eu diria que a paisagem sempre esteve presente no IPHAN, mas quase sempre de maneira implícita, embrulhada na ideia de cenário, entorno ou ambiência. O que muda – e isso é crucial – é a forma como se reconhece quem tem direito à paisagem. Durante muito tempo, o discurso patrimonial brasileiro tratou a paisagem como fundo para monumentos: algo que emoldura, mas que não é, por si só, sujeito de direitos. O reconhecimento da paisagem como bem cultural ou como categoria crítica, como alguns autores têm proposto, é mais recente, e ainda enfrenta resistências.

**Rafael Vidal:** Essa ideia de paisagem como direito parece ganhar força com o conceito de paisagem cultural. Como foi sua experiência com isso no IPHAN-RJ?

**Isabelle Cury:** A categoria de paisagem cultural, institucionalizada no início dos anos 2000, foi muito importante para deslocar o olhar da obra isolada para um tecido mais amplo – histórico, simbólico, ecológico, social. No Rio de Janeiro, isso se materializou, por exemplo, na tentativa de reconhecimento da Serra da Misericórdia, na Zona Norte, como uma paisagem cultural ligada ao patrimônio ambiental e às memórias de resistência das favelas do entorno. Essas paisagens têm múltiplas camadas: ambientais, afetivas, históricas e políticas. Mas o desafio é que o próprio IPHAN, apesar de ter normatizado o conceito, ainda opera muito a partir de um modelo monumental e artístico.

**Rafael Vidal:** Pensando na Revista do Patrimônio, como você avalia a trajetória do conceito de paisagem nas publicações do IPHAN?

**Isabelle Cury:** A revista é um documento fascinante justamente por revelar essas camadas discursivas do Instituto. Nos primeiros números, a paisagem aparece quase sempre como pano de fundo, relacionada a uma estética colonial ou neocolonial. A paisagem é o que emoldura a igreja barroca, o casarão... E aí sim, no artigo da Andrea Daher – “Objeto cultural e bem patrimonial” – vemos como essa paisagem é uma construção histórica, forjada por uma herança romântica e iluminista. A natureza aparece como algo dado, incontestável, parte de um regime estético e moral herdado da modernidade ocidental. Essas construções idealizadas da natureza como intocada, como paraíso tropical, moldaram profundamente a ação institucional. E isso permanece por décadas.

**Rafael Vidal:** E como a paisagem pode ser pensada hoje no contexto urbano, especialmente em áreas populares, territórios vulnerabilizados?

**Isabelle Cury:** Essa é a grande questão contemporânea. Pensar a paisagem como um direito implica reconhecer os conflitos territoriais e os modos de vida que estão inscritos nesses

lugares. Favelas, periferias, áreas de ocupação tradicional – tudo isso compõe paisagens que não são apenas visuais, mas vividas, disputadas. Trabalhar com patrimônio nesses territórios exige escuta, exige tensionar o que é valor, o que é memória, e sobretudo quem define isso. A paisagem, nesse sentido, não pode mais ser neutra: ela é um campo de disputa simbólica, mas também material. E nesse ponto, o IPHAN precisa se abrir mais para os saberes locais, para os modos de existência que produzem paisagens todos os dias.

**Rafael Vidal:** Em relação ao Rio de Janeiro, muito se fala do reconhecimento da cidade como Patrimônio Mundial na categoria de Paisagem Cultural Urbana. Como você vê esse marco?

**Isabelle Cury:** É um reconhecimento importante, mas que precisa ser tensionado. A paisagem do Rio é, sim, monumental – morros, mar, floresta, baía –, mas também é uma paisagem social complexa. O risco, como sempre, é o esvaziamento político da categoria. A cidade foi reconhecida como “paisagem cultural” pela Unesco, mas sem necessariamente incluir os territórios que produzem e habitam essa paisagem. Onde estão as favelas nesse reconhecimento? Onde estão os territórios indígenas e afro-brasileiros? Esse debate exige um deslocamento do olhar do cartão-postal para o território vivido.

**Rafael Vidal:** E os jardins históricos? Eles ocupam um lugar ambíguo entre o natural e o projetado. Como o IPHAN lida com eles?

**Isabelle Cury:** Os jardins históricos são paisagens de transição muito interessantes. Eles nos obrigam a abandonar dicotomias simplificadoras entre natureza e cultura, já que são produtos de uma intencionalidade estética, mas se transformam com o tempo, com o crescimento das espécies, com os usos. O jardim do Passeio Público, por exemplo, é um laboratório da história da paisagem carioca. Projetado por Mestre Valentim, reformado por Glaziou, reapropriado pelo cotidiano da cidade. Hoje, jardins como esse desafiam as políticas de preservação: como manter seu valor histórico sem congelá-lo? Carlos Delphim Moreira foi uma das vozes mais lúcidas nesse debate.

**Rafael Vidal:** A propósito, você pode falar mais sobre Carlos Delphim e sua contribuição para o pensamento sobre paisagem?

**Isabelle Cury:** Carlos Delphim foi um dos primeiros no IPHAN a compreender que a paisagem não era apenas suporte ou enquadramento, mas objeto de valor por si só. Ele traz uma perspectiva que articula espaço urbano, memória e identidade. Como arquiteto e gestor, defendeu o reconhecimento de conjuntos urbanos como expressões culturais em transformação, e não como museus a céu aberto. Sua atuação no Rio de Janeiro foi decisiva para o amadurecimento do conceito de ambiência, e para o entendimento da cidade como um conjunto de camadas – materiais, simbólicas, ecológicas – que exigem abordagens complexas. Ele falava muito da cidade como um “palimpsesto em disputa”, e isso se aplica diretamente à paisagem.

**Rafael Vidal:** Para fechar: como você vê o papel das novas gerações de pesquisadores e agentes públicos nesse debate sobre paisagem e patrimônio?

**Isabelle Cury:** Eu o vejo com muito entusiasmo. Há uma nova geração que não aceita mais os velhos binarismos entre natureza e cultura, entre centro e periferia, entre estética e política. Essa geração entende que a paisagem não é só uma imagem bonita – é também território de memória, de luta, de afeto. E mais: entende que a paisagem pode ser uma ferramenta de

resistência frente à especulação, à gentrificação, à destruição ambiental. O desafio é fazer com que as instituições acompanhem essa transformação. Mas já estamos caminhando.

**Rafael Vida:** Excelente caminho, Isabelle. Muito obrigada.

**Isabelle Cury:** Eu que agradeço.

## APÊNDICE 4 – ENTREVISTA COM JOSÉ TABACOW

### **Paisagismo e patrimônio no Brasil:** uma conversa com o paisagista José Tabacow

Entrevista concedida a Rafael Teixeira Vidal no dia 3 de fevereiro de 2022.

**R:** Eu me chamo Rafael Vidal, sou arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de São João Del Rei, Minas Gerais. Trabalhei um tempo em escritórios como arquiteto paisagista, escritórios esses localizados no Rio de Janeiro, Minas Gerais e também no meu intercâmbio em Paris, e atualmente sou doutorando no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional na UFRJ, onde eu pesquiso um pouco as ideias e o lugar do tombamento da paisagem da natureza no IPHAN. Eu tentei estruturar a nossa conversa em 4 partes, mas nós não precisamos nos prender totalmente a estrutura, a primeira parte seria falar um pouco da formação do senhor, a segunda parte seria sobre a sua visão em relação ao IPHAN e natureza e o tombamento de natureza e de paisagens no IPHAN, a terceira parte é seu trabalho com Burle Marx e desdobramentos desse trabalho e a quarta parte algumas atualidades, algum encerramento que o senhor quiser fazer, podemos falar um pouco da pandemia também, a relação com a natureza.

**J:** Perfeito.

**R:** Ótimo. Vou lançar a primeira pergunta. O senhor é arquiteto de formação, mas trabalhou e trabalha principalmente com paisagem, geografia, ecologia e botânica. Sabemos que um dos seus grandes mestres de formação e que trouxe a sensibilização do senhor também para as ciências naturais foi Burle Marx, mas para além de Burle Marx e a partir dele o senhor seguiu, se especializando em estudos da geografia, física e da ecologia. Como foi para o senhor essa relação entre arquitetura, natureza e paisagem? O que de sua formação em arquitetura o senhor leva para o trabalho com a natureza e a paisagem?

**J:** Se você partir da ideia meio condensada de que a arquitetura é a organização do espaço, para mim o que muda no trabalho de paisagem é que a gente está organizando um espaço exterior de acordo com algum interesse, algum estudo que a gente queira. Como que isso aconteceu foi uma série de soma de circunstâncias que me levaram para isso. Eu fui fazer arquitetura porque eu tinha amigos que começaram a fazer arquitetura, e eu achei bacana a ideia de uma prancheta, de um rabisco, de ficar desenhando. Eu não conhecia bem a arquitetura, tanto é que eu estava fazendo o pré-vestibular para engenharia, mas na época eu vi que não era isso que eu queria, eu queria arquitetura. Aí resolvi fazer com calma um outro

vestibular, em que eu gostei muito mais, embora também tivesse dificuldades, principalmente as relacionadas com arte, desenho, desenhar a mão livre, etc. Na minha época o vestibular era bem diferente do que é hoje, inclusive tinha uma prova que era só de desenho humano, da figura humana, eram 5 croquis de 15 minutos se não me engano. Depois quando eu entrei tive o azar de ser no ano do golpe militar. Eu entrei em 64 na faculdade de arquitetura do Rio de Janeiro, da UFRJ, na época chamava-se Universidade do Brasil, e ainda era um resquício do Rio como capital Federal e o presidente que foi deposto, João Goulart, o último decreto dele, ou talvez o último decreto que ele fez, foi um decreto duplicando o número de vagas nas universidades federais, agora foi um decreto de um pedaço de papel. Não houve nas universidades um aumento proporcional de recursos humanos, de infraestrutura, de materiais e etc. Então, a minha turma que era para ser de 150 alunos divididos em duas turmas de 75, ela passou a contar com 430 alunos divididos em duas turmas de 215 mais ou menos cada uma. Era uma coisa impossível, os professores coitados eles se esgoelavam na sala para os últimos alunos lá de trás poderem ouvir o que eles estavam dizendo, quando se sentava lá no fim você quase não enxergava o quadro negro onde estava sendo projetado um slide ou desenhado um croqui. E eu e meus colegas nós entendemos que o curso não ia ser muito aproveitável por nós, inclusive porque o golpe militar desmontou tudo o que estava funcionando. Então, todo mundo se deu conta de que tinha que aprender paisagismo e arquitetura de outra forma, e uma das saídas era começar a trabalhar imediatamente em escritórios, estagiar, etc. Eu vinha voltando com um colega de turma, Haruyoshi Ono, morava comigo, e nós vimos uma placa identificando a obra no aterro do flamengo do escritório do Burle Marx e eu falei: ‘pô anota o telefone ali, vamos ligar e ver se a gente consegue alguma coisa’, nós estávamos no segundo ano, a essa altura em 65. E aí a gente bateu lá na porta, com a cara e a coragem, e pedimos um estágio para aprender. E para minha surpresa ele concordou (risos). Sem nenhuma condição. Começamos na segunda-feira seguinte e a nossa relação com o paisagismo melhorou assim, eu não sabia o que que era, não tinha noção. Por coincidência, na mesma rua onde eu morava em Copacabana, o Burle Marx tinha uma loja de flores, então já conhecia o nome dele. Mas, na época, quase não existiam paisagistas no Brasil. Quando contei que estava trabalhando com jardins, meu avô, um imigrante polonês, nem acreditou; para ele, jardim era algo que cada um fazia o seu, do seu jeito e ninguém pagava por isso. Ele morreu sem entender que eu pudesse fazer uma produção dessas. Mas o fato é que tanto Haru quanto eu gostamos muito disso, e fomos ficando, nos formamos e nos transformamos em arquitetos colaboradores, depois em associados, chegamos a ser sócios do escritório.

**R:** Perfeito.

**J:** Bom, 17 anos depois disso, em oitenta e dois mais precisamente, eu decidi sair do escritório porque eu queria trabalhar sozinho. Eu no escritório estava sobrecarregado com a parte administrativa, fazer contratos, viajar, visitar obras, contratar gente, supervisionar os desenhistas, etc. O Haru ficava mais na elaboração de projetos. Nós fizemos uma verdadeira evolução no escritório, porque o Burle Marx entregou nas nossas mãos, porque o escritório na verdade era uma bagunça total. E a gente organizou. Então duas coisas que a gente decidiu que eu acho que foram fundamentais na história do escritório, foram: primeiro que a gente deixou de pagar desenhista por hora, que era a prática naquele momento, nós resolvemos pagar por tarefa, a gente combinava o valor de uma tarefa antes e dizia para quando queria, e o cara podia ir trabalhar a hora que ele quisesse, a gente não tinha mais que ficar fiscalizando se o cara levou 20 minutos para tomar um cafezinho. Se aquilo contava, era uma coisa muito chata para nós e para eles. E a segunda foi que a gente transformou o escritório em uma espécie de escritório escola, onde os estudantes podiam aprender desenho técnico conosco e até ganhar por isso quando atingiam um nível aceitável. O Burle Marx era extremamente generoso com o conhecimento dele e não escondia nenhum truque, quando ele estava de bom humor, ele trabalhava narrando o que fazia, o que era mais rico do que qualquer curso. Nessas ocasiões, o trabalho parava, porque todo mundo largava o que estivesse fazendo nas pranchetas, e ficava em volta da mesa dele. Inclusive ele cobrava muita participação. Ele chegava a questionar se alguém devia ficar se a pessoa não fizesse perguntas – ele precisava sentir que o estagiário estava realmente interessado, então a gente tinha que avisar o pessoal para perguntar coisas a ele.

**R:** O próprio trabalho do Burle Marx graças a formação dele e como ele foi construindo o trabalho dele era numa interface entre história da arte, pintura, botânica, o conhecimento da paisagem, da vegetação, etc. E como foi para o senhor entrar nesse universo interdisciplinar e ligado também ao campo das ciências naturais, do conhecimento da ecologia, da vegetação, vindo dessa escola de arquitetura que é mais ligado digamos aí a técnica construtiva, a forma, a engenharia? Como foi para o senhor esse contato com esse outro conhecimento, esse outro campo?

**J:** O Burle Marx era um defensor da natureza, mas ele era um defensor leigo, nas incursões que fazíamos para buscar plantas, para olhar a natureza, ele via o Brasil sendo destruído e ficava aflito, chegava no jornal ele não tinha censura, era uma época de ditadura mas ele era uma pessoa quase intocável porque era uma pessoa reputada, conhecida, ele falava mas de

uma forma leiga e a nossa participação nesse contexto era para dizer que havia uma necessidade de defender o ambiente que estava passando por uma destruição muito grande, mas parava aí, eu não tinha a menor experiência de nada relacionado com conservação de natureza. Bom, mas como eu estava dizendo eu pedi para sair de lá. Então comecei a tentar alguma coisa ou outra e surgiu a oportunidade do Burle Marx doar o sítio dele ao IPHAN e eu e o Robério Dias fomos os intermediários desse processo. Foi um período longo e confuso, mas no fim a doação aconteceu e ele me chamou para ser seu assessor e montar um quadro de funcionários que pudesse corresponder às necessidades institucionais do sítio. Só que a gente não se deu muito bem nessa nova configuração, porque para o Burle Marx era muito difícil ele entender que o sítio e as coleções não eram mais dele. Eu, por ingenuidade, tentei fazer com que ele entendesse, mas foi um erro de avaliação meu, eu poderia ter lidado melhor com a situação, e acabei saindo meio decepcionado com a história. Quando faleceu o Augusto Ruschi, um pesquisador do Espírito Santo que tinha feito um museu particular dele e que depois doou para a Fundação Nacional Pró-memória (e que passado um tempo voltou a ser IPHAN, que era um nome mais consagrado), que serviu de modelo para o Burle Marx depois doar o sítio dele para o mesmo órgão. O Joaquim Falcão, então presidente do IPHAN, queria que o Roberto assumisse a direção provisória ou interina do museu no Espírito Santo, mas ele recusou por causa dos compromissos no Rio, do seu escritório e do sítio. Então eu acabei aceitando o convite no lugar dele, achando que ficaria só três meses, mas acabei ficando nove anos. Então a minha aproximação com as ciências relacionadas com conservação de natureza, todas elas, foi via museu de biologia Professor Mello Leitão, não foi via-se sítio Burle Marx, não foi via Roberto Burle Marx. Eu acabei ficando no museu e foi bom para todo mundo, porque, como achavam que eu sairia a qualquer momento, não havia uma preocupação política com a minha presença. Quando as forças locais perceberam que eu estava consolidado e tentaram me derrubar com manobras políticas e traições, eu já estava firme no cargo, embora tenha sofrido bastante por não estar 'vacinado' contra essas manobras políticas, traições, etc. O que importa é que, nesse período, eu consegui dinamizar muito o museu, focando na popularização da ciência e realizando muitas exposições. Eu criei uma exposição sobre beija-flores que itinerou pelo Brasil todo começando no Paço Imperial, teve uma cobertura da fundação Roberto Marinho e tudo. Fomos fazendo muitas atividades na área de educação ambiental, mas eu sentia que ela concentrava as discussões muito mais na metodologia do que propriamente na produção de matérias ou de programas que pudessem atender as demandas de educação ambiental reais que existem, então eu comecei a criar jogos

infantis, exposições, livros infantis, eu fiz um livro sobre morcegos que foi finalista de um prêmio importante em São Paulo, e foi um livro que vendeu muito, sendo distribuído em escolas. A ideia era iniciar uma série de livros para tirar o estigma de “vilões” de animais como morcegos, tubarões e urubus, mostrando que eles têm um papel ecológico fundamental e que não existe essa divisão de “bicho bom” ou “bicho ruim”, porque essa é uma forma antrópica de fazer uma análise. E isso era uma das coisas que eu aprendi com os pesquisadores do museu, eu aprendi a descaracterizar essa preocupação pseudoecológica tendo o homem como centro do universo, analisando o que era bom para o homem, o que não era bom para o homem, então o meu aprofundamento foi nesses termos.

**R:** A sua formação em arquitetura ajudou um pouco, atrapalhou ou trouxe mais desafios, alguns preconceitos em lidar com esse outro campo do conhecimento? Eu pergunto isso pensando que o seu trabalho no Mello Leitão, no museu, é entre botânicos, zoólogos, mas o senhor enquanto arquiteto traz o desafio de trabalhar nessa interface, entre a arquitetura e as ciências da natureza. Como a sua formação em arquitetura contribuiu ou foi um pouco estigmatizada nesse meio aí interdisciplinar?

**J:** Olha ela não contribuiu, mas é preciso que se diga que foi naquelas circunstâncias que falei, e havia também um certo ranço conservador na universidade, então eu não vi uma proposta nova de professores nessa relação de arquitetura com o ambiente. Tinha muito essa preocupação de entorno, eu fui aluno de professores importantes, Ernâni Vasconcelos, o Paulo Casé, o Ricardo Menescal, o Roberto Thompson Motta, o Flávio Marinho Rego, só que era difícil porque você conseguia ficar 5 ou 10 minutos com um professor desses, no máximo, e mesmo assim ele ficava lá muito mais tempo do que supostamente deveria ficar porque ele não conseguia atender a todo mundo naquela situação. Então nesse aspecto, a faculdade, o curso de arquitetura não significou uma contribuição para mim. Teve um curso que eu fiz quando eu estava no Espírito Santo que foi uma especialização em Ecologia e recursos naturais na UFES, e esse me ajudou bastante, tinha professores bons também, mas não da área de arquitetura, era mais da área biológica, de ecologia, etc. Esse curso por exemplo minha turma era de 40 alunos, tinha eu e um outro arquiteto, o resto eram todos biólogos ou agrônomos, então a nossa participação foi muito legal nesse sentido porque na pós-graduação existe mais espaço para discussão, para seminários, essas coisas, e a gente conseguia, inclusive, questionar o que a gente entendia como uma maneira limitada de olhar para as coisas, que era aquela visão do biólogo da época. Naquela ocasião, os biólogos ainda estavam começando a abrir o olhar, mas profissões como arquitetura e geografia já eram treinadas para

olhar o conjunto de um problema e a relação dele com tudo o que está em volta. Na época, por exemplo, começou a se falar em ecologia de paisagens, que é um ramo da ciência que analisa a paisagem como uma colcha de fragmentos interagindo, então aí que está o sentido etimológico da designação desse ramo, mas na época era uma coisa assim, maluco você falar isso, ninguém sabia o que era. E isso eu estou falando do final dos anos 80, começo dos 90. Depois eu fiz doutorado na área de geoprocessamento, voltada a ecologia de paisagens, e estudando eu vi que na antiga Tchecoslováquia eles usavam técnicas de ecologia de paisagem para definir legislação de uso e ocupação de solo rural, e isso desde 1954, num país comunista da União Soviética, então nós estávamos muito atrasados nesse aspecto, muito mesmo. Então respondendo a sua pergunta, o curso não ajudou infelizmente. Eu aprendi as coisas fora da faculdade, e um marco importante foi meu estágio na Geografia do Fundão com o professor Jorge Xavier, sobre o uso e manejo de um programa de sistema de informação geográfica, o SAGA, e ele me convidou para fazer o doutorado lá, e eu achei uma oportunidade interessante porque eu podia juntar elementos de planejamento que usamos em cidades ou em planejamento urbano e arquitetura, junto com as questões de unidade de conservação e também com o uso de geoprocessamento, eu fiz uma ponte no laboratório entre o SAGA, que é o sistema que eles usam, e o AutoCAD, essa ponte não existia antes de mim, eu é que fiz a ponte para eles poderem usarem, lerem e importarem arquivos de AutoCAD, eu junto com os programadores, porque eu não entendo nada de programação (risos). Então foi muito legal perceber que o SAGA, que era gratuito e que o Xavier franqueava o uso dele para quem quisesse, mediante algumas condições, fazia basicamente o mesmo que o ArcInfo, uma plataforma completa de geoprocessamento considerada a melhor de todas, que custava 800 mil dólares na época. A Aracruz Celulose era uma das poucas que tinha o ArcInfo, e como eu morava no Espírito Santo, ia ao laboratório deles ver como funcionava. Para minha surpresa, as aplicações eram iguaizinhas às do SAGA, que era grátis. Eles gastaram uns 800 mil dólares na plataforma, fora custo de um ano de treinamento da equipe, e quando tentei mostrar em uma palestra que dava para fazer o mesmo no seu pc domesticamente e de graça, claro que sem o nível de sofisticação que o ArcInfo oferecia, a reação foi péssima, era difícil para eles admitirem que gastaram mais de um milhão de dólares.

**R:** É, arquitetura, ecologia e geografia, realmente uma formação interdisciplinar pouco evidente à época. A gente podia falar um pouco então como foi essa sua relação com todos esses campos do conhecimento indo para o IPHAN e lidando com o IPHAN. O senhor

comentou que o IPHAN, quando o senhor estava no Mello Leitão não tinha muita capacitação para lidar com fitologias, zoologias, etc.

**J:** Não, não tinha.

**R:** É, acho que isso é um desafio ainda no IPHAN de tratar do tombamento de natureza, de paisagem, de uma maneira complexa, nós que estudamos o IPHAN normalmente atribuímos essa dificuldade da instituição de lidar com as questões da natureza muito pelo histórico dela ter sido dominada por arquitetos e urbanistas que normalmente tinham uma ideia de preservação muito ligada à arquitetura, à forma e ao patrimônio marcadamente colonial e Imperial. O senhor poderia comentar, a partir da sua experiência é claro, e dessa introdução que a gente está conversando, qual a sua visão sobre o lugar da natureza e da paisagem na instituição? Como o IPHAN lida com o tombamento de natureza e paisagem?

**J:** Tá, eu antes de responder eu queria fazer um parenteseszinho pequeno porque eu acho que você vai gostar de saber.

**R:** Claro.

**J:** Mas é um dado importante. Quando fui para o museu Mello Leitão, fiquei seis anos na direção, mas nos primeiros cinco a rotatividade de um presidente no IPHAN era absurda, eles duravam em média 7 meses. Cada um que entrava pedia um plano de metas diferente e urgente, a gente se matava de trabalhar com a equipe, entregava e nunca recebia resposta, até o cara ser demitido e o próximo pedir tudo de novo. Chegou um ponto em que, como eu estava lá no interior e ninguém acompanhava muito, eu simplesmente passei a dizer 'não faço', já tinha feito três planos que deram em nada, chega. Então no museu a gente só fazia projetos de curto e médio prazo, você não consegue um projeto de longo prazo trabalhando para o governo dentro de um órgão federal, nos estados e no município que eu nunca trabalhei não posso falar, mas no governo federal não tem condição de nada a longo prazo, tudo que planeja acaba sofrendo uma puxada de tapete bem na hora que parece que vai dar certo. Então não é só a falta de massa crítica dentro do IPHAN, é também a prática do dia a dia, a rotina, o apagar incêndio, etc. Fecha parênteses aí, mas eu achei que era importante te falar disso. Agora, do que eu pude ver do IPHAN com a questão ambiental eu acho que elas estão muito iniciais ainda, hoje em dia você já tem alguma coisa, você tem uma publicação do Carlos Fernando, de trato de jardins históricos por exemplo, que é um avanço que antes não se tinha nada, mas isso está longe de ser uma solução para o órgão, e é evidente que o órgão tem que analisar todas as conotações de qualquer tipo de bem tombado com o entorno dele, então o IPHAN, pelo que eu pude ver, analisa a proteção do entorno, vamos chamar assim

paisagística, mas não é nada ambiental, e mesmo a paisagística ela é com base em alguns dogmas que eu não concordo com todos, você não pode partir da ideia de que tudo que tem na paisagem feito pelo homem é ruim e que as paisagens que não aparecem nenhuma interferência antrópica é boa, isso é um perigo, você está estabelecendo um conceito, dentro desse padrão uma ilha grega ou o Central Park de Nova York não valem nada como paisagem, mas acontece que o monumento, a história que está por trás dele que é o patrimônio imaterial relacionado com o patrimônio material não é, a história que aconteceu e a história das alterações da paisagem de entorno tem que ser levado em conta junto e o livro do Carlos Fernando ou a Carta de Florença, elas são instrumentos genéricos, então, por exemplo quando eu dava aula eu falava para os alunos que a Carta de Florença é como uma constituição federal, ela diz que todo mundo tem direito de ir e vir, agora eu não posso chegar na tua casa, entrar, e dizer assim ‘oh você não pode me expulsar porque eu tenho direito de ir e vir que está lá sagrado na Constituição’. Então o que está escrito na Constituição de caráter genérico tem que ser regulamentado por legislação complementar que vai disciplinar a interpretação disso daí. E com jardins ou com paisagens, no âmbito do IPHAN, acontece a mesma coisa, vamos pegar um exemplo concreto, o Jardim do Museu da República no Rio de Janeiro, que foi feito por um aluno do Glaziou chamado Vion sob condições que não existem mais, só que o entorno ali mudou tanto, principalmente a construção de edifícios periféricos que projetam sombra no Jardim, mudou as condições e tornaram aquele Jardim como foi concebido inviável, a diretora uma vez, ela me chamou porque o gramado estava falhado, o Burle Marx tinha falecido nessa época e eu fui ser diretor do sítio, e eu fui lá olhar, e realmente não tem como o gramado funcionar, ‘tem que alguém convencer a grama de que ela tem que viver na sombra e ela não quer saber disso’. ‘Qual é a solução que você tem para isso?’ ‘Eu tenho uma proposta de solução que é no mínimo polêmica, vai haver gente contra e vai haver gente a favor, mas eu digo num caso como esse, minha posição pessoal, eu teria que analisar quais foram as intenções do autor do projeto, as intenções do projeto e violentar essas intenções da menor forma possível, com a menor intensidade possível, com o menor impacto possível, então no meu entendimento se eu pegar uma planta que tolere sol e sombra, e que possa ser colocada lá, eu colocaria independente dela não estar no projeto original, independente dela não existir no Brasil na época que foi feito o projeto ou qualquer coisa assim, mas eu manteria as intenções da composição paisagística ali, de uma forma íntegra, então eu vou tirar o gramado que tem lá e vou colocar o Margaridão, eu acho que o efeito paisagístico seria absolutamente o mesmo tá, pela escala que tem o projeto, se a gente estivesse falando de uma

jardineirinha na entrada de um bem tombado era outra história, eu estou falando naquela escala de paisagem que tem lá, o Margaridão não ia ser nenhuma ofensa patrimonial no meu entendimento’, agora vou te dar um exemplo concreto que aconteceu também, que não foi conscientizado vamos dizer assim, mas foi executado pelo próprio Burle Marx, o Burle Marx fez um restauro do Palácio do MEC.

**R:** Ah sim. O Palácio Capanema.

**J:** É, ele foi chamado para restaurar o jardim que ele mesmo havia feito. Então ele fez o jardim lá no final dos anos 30, e foi chamado nos anos 80 para restaurar o jardim. Ele colocou em canteiros uma planta que se chama Bulbine, foi uma introdução dele no Brasil, dezenas de anos depois não existia nem aquela planta lá no MEC, mas o Burle Marx mais do que ninguém evidentemente sabia das intenções da composição e sabia que usar Bulbine no lugar de uma planta que não estava em contradição naquele momento não ia prejudicar paisagisticamente a proposta compositiva do jardim. Então eu tento ir por essa linha, eu sei que ela é uma linha muito difícil, muito complicada e eu mesmo não tenho essa segurança toda, eu não acho que eu seja o dono da verdade.

**R:** Excelente, Tabacow. Eu adorei o seu comentário, acho que esses dogmas realmente são desafios para a instituição ir se atualizando e como o senhor disse o mais importante é ir vendo cada caso brasileiro e aprimorando essas conferências para o caso do Brasil. O senhor apontaria alguma outra instituição, conferência nacional ou internacional, ideia, ou corrente que o senhor acha que delineou o caminho do tombamento da natureza e da paisagem no IPHAN? O senhor mencionou a carta, ela realmente é um marco na forma com que a gente lida com o patrimônio natural e paisagístico no Brasil, o senhor apontaria algum outro ator ou alguma outra conferência?

**J:** Olha que me ocorra neste momento, não mesmo porque eu não sou um pesquisador com método nesse assunto, trabalhei com isso nas circunstâncias que surgiam. Mas me ocorre a questão prática. Eu tive contato com nomes fundamentais do IPHAN, como Silva Telles, com Alcides da Rocha Miranda, com o Edson Motta, com a Lia Motta, e concordo com a análise de um amigo sobre um buraco geracional no órgão. Houve uma época em que os arquitetos tinham uma formação em um conteúdo crítico muito forte, mas, com tantas mudanças institucionais – de Pró-memória a Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, IBPC, e a volta para IPHAN –, essa geração não conseguiu transmitir esse conhecimento para a seguinte. O resultado é que hoje, como o IPHAN tem poder de aprovar ou não projetos, as pessoas se sentem mais seguras apenas negando tudo do que aprovando, por falta dessa base crítica,

então eu vou te citar um exemplo prático, eu encontrei o Alfredo Britto, que foi arquiteto conhecido aí do Rio de Janeiro, no aeroporto de Vitória, ele estava arrancando os cabelos porque o cliente dele estava quase desistindo de um hotel no Espírito Santo, que é um porto histórico, lá para o norte do estado, após dois anos de briga com o IPHAN. O problema é que os critérios do IPHAN iam variando de acordo com a pessoa que estava examinando o processo, e isso mudava frequentemente também, Acho que falta olhar para os dois lados, não dá para simplesmente dizer que o patrimônio é prioritário e sair negando tudo sistematicamente em nome da preservação. É preciso discutir como o patrimônio pode conviver com o turismo e o empresariado de forma viável. Vou te dar outro exemplo que aconteceu comigo já como funcionário do IPHAN. Nova Almeida é uma das únicas duas cidades no Brasil que ainda mantém o desenho urbano de uma redução jesuítica. O lugar é lindo, com uma geografia incrível onde o Rio dos Reis Magos encontra o mar, e a igreja jesuítica fica ali numa elevação. Esse retângulo enorme da redução foi preservado desde o final dos anos 1600, o Santo Iller passou lá no começo do século XIX e relatou que os Jesuítas ensinaram os índios a fazer instrumentos musicais e eles tocavam música de câmara, Beethoven, etc.

**R:** Meu Deus.

**J:** O Santo Iller relata que os indígenas tocavam com instrumentos feitos com madeira brasileira, o que mostra como o lugar é carregado de história. No século XIX, alguém plantou palmeiras imperiais na redução que hoje estão gigantescas, o que gera um dilema conceitual no patrimônio: tira ou não tira? É um elemento espúrio ou não é espúrio?, qual é o momento que você considera aquilo, porque você não pode simplesmente fazer um corte no tempo e dizer que a paisagem ideal é a de 1697, ignorando o que foi plantado em 1828. Agora tinha um outro problema que é o que eu me envolvi, a redução tinha um desnível de três metros e, do lado mais baixo, ficavam casas com uma arquitetura do interior do Espírito Santo, cheia de vidro canelado e alumínio, um comprometimento mesmo da paisagem. Eu propus nivelar a praça com aterro e fazer um muro de arrimo na frente das casas para esconder um pouco elas, mas não conseguia aprovar o projeto no IPHAN de jeito nenhum. Só resolvi quando levei os desenhos debaixo do braço para o Silva Telles, quando ele foi lá para inaugurar o restauro da Capela, ele era o presidente do IPHAN na época e tinha sido meu professor. Ele olhou e sugeriu apenas trocar o muro de arrimo por um de talude, que fica menos agressivo, aprovando a ideia na hora. Depois que ele deu o aval, a Superintendência liberou em uma semana. Isso mostra como faltou massa crítica no órgão durante muito tempo, embora eu sinta

que o pessoal mais jovem que está entrando agora parece mais interessado em resgatar esse conhecimento e estabelecer uma cultura mais atualizada para lidar com esses problemas complexos. Você tinha falado de uma quarta sessão na nossa conversa, eu vou antecipar um pouco talvez.

**R:** Claro.

**J:** A dificuldade de lidar com o patrimônio vivo é mundial. Vimos isso no processo de tombamento do Sítio Burle Marx pela UNESCO, onde tentaram aplicar regras de patrimônio estático e construído a um jardim. Na realidade, o sítio é um grupo de plantas que está competindo entre si para ver quem é que mata a outra, cada metro quadrado tem uma briga ali para ver qual é a planta que vai prevalecer e a gente é o juiz disso tudo, a gente é que tem que tentar definir de acordo com o que o Roberto fez lá no sítio o que vai prevalecer e o que não vai. Essa problemática de tentar congelar o que é dinâmico se estende à paisagem como um todo, e acredito que até especialistas como o Rafael Winter já tenham percebido que a UNESCO e o ICOMOS ainda têm muita dificuldade em lidar com essa natureza do patrimônio paisagístico.

**R:** Eu fiquei curioso para a gente conversar um pouco mais sobre quem define esses critérios, o senhor comentou do ICOMOS, da UNESCO, do corpo do IPHAN a época que o senhor estava trabalhando no interior do Espírito Santo, em que às vezes algumas pessoas que definiam o critério, definiu o valor e assim iam indo construindo a história do patrimônio, essa relação entre o valor que a gente dá para a paisagem, história e o corpo técnico do IPHAN parece muito imbricada mesmo, determinados momentos algumas pessoas valorizam alguma coisa, e em outros momentos outras não são valorizadas. Eu sei que o senhor foi uma peça fundamental, uma figura super importante no processo de doação e tombamento do sítio do Roberto Burle Marx. Como foi a história desse tombamento? Quais foram os atores que estavam ali envolvidos? Quais foram os critérios que foram valorizados, outros que não foram valorizados? O senhor poderia falar um pouco dessa história que o formou, o sítio que amalgama naquele lugar a memória do Burle Marx, o acervo botânico, e a própria história do nosso paisagismo, poderia comentar um pouco isso?

**J:** Posso. Olha, tudo começou porque o Robério Dias e eu estávamos fazendo um projeto de pesquisa com a ideia de refazer a viagem do Von Martius, um naturalista, pelo Brasil. E decidimos fazer um trecho piloto para ver como é que funcionaria a atividade de campo, então elegemos um trecho entre Araçuaí e Januária no norte de Minas Gerais, pega duas bacias de rios, pega o Jequitinhonha e depois passa para bacia do São Francisco, e a gente começou a

pesquisar e trabalhar nisso, e uma das hipóteses foi que a gente conseguisse algum apoio e recurso do IPHAN para fazer esse trecho piloto, que a gente não tinha, então nós fomos ao IPHAN e tivemos uma reunião com o João Leite e o Irapuan Cavalcante de Lira, na época não era IPHAN, era a Fundação Nacional Pró-Memória, quando acabou a conversa o João de Souza Leite, funcionário do IPHAN, perguntou ‘como é que está o sítio do Burle Marx’, e aí nós respondemos ‘olha, está muito difícil, Roberto tem dificuldade, ele está sustentando 17 jardineiros lá com recurso próprio, mas o Roberto pensa em fazer uma doação, mas a doação também está difícil porque ele quer doar para uma fundação americana, e os americanos não aceitam uma propriedade que não tenha o título da terra muito claro, muito definido’, ali tudo era posse. O Roberto tinha um papel de padaria escrito ‘oh esse terreno é meu, eu estou vendendo para o Burle Marx’, eram mil terreninhos assim, um mosaico, e aí o João Leite falou assim: ‘por que que o Burle Marx não doa o sítio para o IPHAN, para o Pró-Memória, como o Augusto Ruschi fez?’ Nós saímos do IPHAN e fomos direto ao escritório, eu já estava fora do escritório, isso aí foi no final de 83, ‘e aí Roberto a gente queria conversar, surgiu essa oportunidade de você fazer a doação para o Governo Federal’, aí o Roberto ficou ‘o que que vocês propõem’, ‘não, a gente propõe ir andando por esse caminho e ver aonde ele vai dar, se chegar num lugar que a gente tenha segurança você faz a doação, se não chegar...’ aí o Roberto disse uma resposta que eu até tenho um pouco constrangimento de falar porque parece que é mentira, mas é a mais pura expressão da verdade, ele disse assim ‘então vocês façam como acharem melhor’, quer dizer ele estava falando em doar um patrimônio dele que era inafiançável, as assessorias jurídicas e as consultorias jurídicas disseram nunca conseguiram chegar a nenhuma conclusão, porque o Roberto estava doando o sítio com tudo, então tem o valor da terra, tem o valor da casa, mas aí chega a coleção de 400 arcos de cerâmica pré-colombiana, qual o valor disso? Tem pintura, cerâmica popular brasileira, enfim. Era inafiançável e aí ele mandou a gente seguir, e a gente começou a procurar pessoas, amigos dele, pessoas do IPHAN, amigos nossos, conhecidos, eu conhecia a Bete Coutinho que era da assessoria jurídica do IPHAN, e então a gente começou a amadurecer isso, mas com a participação de muita gente, porque dava uma insegurança muito grande e eu não tinha coragem de chegar para o Roberto e dizer assim ‘ó pode doar o seu sítio que eu garanto’ (risos) não sou maluco, e aí foi acontecendo e aconteceu, um ano e pouco depois o sítio foi doado e o Roberto continuou sendo o diretor, tem umas coisas que foram muito ousadas, o Roberto continuou como diretor do sítio, só que não existe uma figura de diretor perpétuo, então pela estrutura do Pró-Memória na época, se entrasse um presidente maluco ele podia

demitir o Burle Marx, e o Burle Marx ia ter que sair da casa dele, que era dentro do sítio, e podia nomear qualquer um que fosse despreparado ou não lá para o lugar dele, mas nós não conseguimos contornar essa dificuldade juridicamente então corremos esse risco por 10 anos porque Roberto ainda viveu 10 anos depois da doação. A outra coisa difícil foi que o Burle Marx tinha uma expectativa que a hora que aquilo lá fosse do governo não ia faltar recurso para fazer nada e não é bem assim que funciona, então começou a ter conflitos, por exemplo uma vez eu fui ao IPHAN para falar com alguém que distribuía recurso porque o sítio não estava recebendo recurso, aí o cara olhou para mim e disse assim: ‘eu acho o Burle Marx uma pessoa muito curiosa porque ao mesmo tempo que ele fala mal da gente pela imprensa ele vem pedir dinheiro para gente, aí abriu uma gaveta e tirou um jornal e tava lá uma reportagem do Roberto botando a boca no trombone contra o IPHAN que era um absurdo que a coleção estava desaparecendo’, e eu disse ‘pô cara você precisa entender o seguinte, o Roberto construiu aquilo lá e o dinheiro todo que ele ganhou a vida inteira tá lá, ele doou isso para o governo então para ele é muito difícil ele ver aquilo lá desaparecendo ou sofrendo, ele não consegue entender isso’, enfim, tinha essas coisas e eu falava com ele, Roberto essa entrevista que você dá não adianta de nada só serve para atrapalhar a gente, o que adianta você dizer que está sem dinheiro, ‘não porque é um absurdo talvez eu falando assim eles deem’, não, aí é que eles não dão, eu fui lá hoje eles disseram que não iam dar porque você tá falando mal deles (risos).

**R:** Tiveram mais conflitos relacionados ao acervo, a delimitação paisagística?

**J:** Com o IPHAN? Não.

**R:** E com a vontade do Burle Marx tiveram alguns outros conflitos?

**J:** Não, só com recurso, olha, deixa eu te explicar uma coisa importante para gente deixar muito claro, se não fosse o IPHAN o sítio do Burle Marx não existiria mais, simplesmente não existiria, eu posso te afirmar isso, posso te provar isso, o IPHAN, ou o Governo Federal, ou o Ministério da Cultura, ou agora Ministério do Turismo são responsáveis pela existência do sítio, e inclusive pelo aumento da equipe que mantém o sítio. Então não é muito correto ficar falando que existe um preconceito contra órgão público, hoje em dia o sítio é muito melhor do que na época do Roberto, o sítio está bem mantido, está perfeito, ele teve uma sorte de passar ao largo das confusões administrativas do governo, até agora passou e está indo, é um lugar que você vai lá e dá orgulho de ser brasileiro, do Brasil ter uma coisa daquelas, dá orgulho de estar preservado, do governo brasileiro ter honrado o compromisso que assumiu com o Roberto Burle Marx. Está tudo preservado, plantas que tinham sido perdidas pelo

mato desde a época do Roberto foram recuperadas, estão catalogadas, todo o acervo que o Roberto doou está registrado no tombo do IPHAN, e a gente inclusive teve que fazer isso se não a UNESCO não tombava. Eu fiquei lá um mandato meio de tampão logo depois que o Roberto morreu, sete/oito meses até alguém vir porque eu morava no Espírito Santo e houve tentativas de pessoas para ganharem vantagem, houve um cara que me disse ‘ah eu fui ao IPHAN e propus a gente fundar uma associação de amigos do Burle Marx e a gente administrar o sítio, a minha ideia é a seguinte, a gente pega todo o acervo artístico que tem lá e põe no museu Castro Maya e o resto das plantas a gente fica cuidando lá’. No documento de doação está escrito que tem que manter tudo integral, não pode tirar nada, por conta disso fui direto para o IPHAN, na época o Glauco Campello era presidente. Vim aqui porque eu vi um movimento, e ele foi chamar a jurídica, ela veio, e eu disse eu acho um absurdo isso, por que que você vai favorecer alguém da sociedade civil para ele se estabelecer dentro de uma propriedade que é do Governo Federal. Sabe, amanhã eu crio a sociedade dos admiradores da escova de dente do Roberto Burle Marx, eu também vou querer uma sala lá para mim, falei isso para ela e ela que devia falar isso para mim, ela que é (risos) a procuradora jurídica não era eu, e felizmente isso não foi pra frente. Inclusive foi por isso que eu concordei em ficar 7 meses para acalmar a situação porque ficou todo mundo com olho grande para cima daquilo lá, algumas pessoas da família, essas instituições, fundações, amigos do Burle Marx, etc.

**R:** E o sonho dele era manter tudo junto mesmo e tornar aquilo uma instituição inclusive de pesquisa não só de preservação.

**J:** Tá escrito no documento de doação, diz assim ‘eu quero que o sítio seja um centro de estudos e pesquisas em paisagismo e conservação da natureza’ está explícito isso na escritura de doação.

**R:** Perfeito, e hoje como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO quais são os desafios, as efetividades, quais são as expectativas...?

**J:** Eu acho que um dos grandes desafios é a instabilidade de um órgão do Governo Federal, que pode deixar o IPHAN sem verba ou colocar pessoas despreparadas na gestão a qualquer momento, e o sítio sofrer os efeitos disso e sendo que tem um agravante, um bem tombado ou uma coleção artística ela tem uma resiliência muito maior do que uma coleção de plantas, você parou de cuidar um mês que seja, para você voltar ao estágio que você estava é um esforço de 1 ano, de 6 meses, com muito input de energia para poder voltar porque aquilo ali é uma tensão permanente entre as plantas, são seres vivos que estão ali competindo pelos

direitos de sobreviver. E a diretora do sítio, em relação a coleção de plantas vivas, ela tem que administrar essa tensão.

**R:** Como preservar esse patrimônio que é movente, que é vivo. É um desafio.

**J:** A outra coisa é uma repetição do que a gente falou com relação ao IPHAN e os bens naturais tombados, ou paisagens, ou jardins, ou bens vivos, não existe uma classificação para isso então é preciso desenvolver, eu tenho defendido junto com a Cláudia, a diretora, da gente assim que a pandemia acabar fazer um amplíssimo evento no sítio para discutir essas questões, porque aqueles mesmos detalhes que eu te falei do Museu da República eles se repetem no sítio e em jardins famosos do Burle Marx, por exemplo, o Jardim da fazenda Vargem Grande ele é emblemático dentro da obra, é um jardim que além de ser lindo, eu sou suspeito que eu sou contorno (risos). E ele está super bem mantido, a família tem um orgulho de manter, mas eles fazem um esforço para isso, e ele passa por problemas iguais, a Malu, a proprietária, me disse assim ‘olha, aqui embaixo dessas Acássias seyal, uma planta exótica que o Roberto introduziu, tinha lírio-amarelo, elas cresceram tanto que agora o lírio não cresce mais por causa da sombra, vamos discutir isso porque eu sozinha tenho uma opinião, mas se eu disser e você fizer certamente vai ter uma tempestade aqui.

**R:** Faltou o critério, eu imagino que vai ter um critério claro da intenção do autor, um critério paisagístico, ou um critério ecológico, ambiental, esse impasse...

**J:** É, é difícil isso, a Cláudia, diretora, ela me pediu um plano de gestão da coleção botânica para o sítio, mas ela queria um guia prático de como agir em situações de emergência – como quedas de árvores em ventanias ou pragas em algumas variedades de mangueiras que o Roberto trouxe da Índia. Eu respondi que, embora pudesse sugerir medidas para problemas específicos que ela listasse, eu não tenho a capacidade de prever tudo que pode acontecer no sítio (risos). Essa própria praga das mangueiras foi totalmente imprevisível, foi na época que o Robério era diretor e ele procurou a assessoria da universidade rural, e disseram que a orientação é queimar tudo que tiver infestado, e ele queimou, porque você estava pondo em risco o universo de mangueiras do Rio de Janeiro inteiro, então foi feito, mas tinha o respaldo da universidade rural dando um parecer oficial sobre isso daí, houve uma época que os sombreiros padeceram do mesmo problema, eles foram atacados por uma praga de umas lagartas que comiam as folhas e as árvores ficavam quase mortas, e todo mundo ficou tão atônito que antes de tentarem alguma coisa a própria natureza se encarregou, essas lagartas voltaram ao nível de população viário e as plantas puderam renascer e ficou tudo bem.

Restabeleceu-se um equilíbrio, não é “o” equilíbrio, é um equilíbrio, que pode ser ótimo para o homem ou não, pode ser ótimo para a coleção de placas do sítio ou não (risos).

**R:** E diferente do projeto original? Elas se reestabeleceram diferente do projeto original do Burle Marx?

**J:** Não, as mangueiras, não, as mangueiras não se reestabeleceram, elas sumiram.

**R:** E o que veio no lugar delas...

**J:** Não, tá lá vazio, crescendo alguma coisa, mas o que eu disse da praga dos sombreiros não era em um jardim específico, foi no Rio de Janeiro inteiro, então a arborização urbana, em especial a arborização viária, ficou muito sofrida com isso. Então foi preocupante, mas a regeneração foi quase que natural e espontânea.

**R:** O problema de isso acontecer em um bem tombado é que a gente perde o valor original e aí o que vai prevalecer, o valor ambiental, ecológico como o senhor disse, aquele rearranjo da natureza ali, ou vamos querer retomar para o projeto original.

**J:** Pois é, essa é outra dificuldade porque o próprio Burle Marx plantava e tirava árvores, vou te dar um exemplo, a parte de trás da casa do Roberto era um tratamento de jardim com composição de jardim com umas pedras que ele trouxe da restinga, algumas plantas colocadas em volta dessas pedras. Tinha uma paisagem construída ali, quando o Roberto descobriu muito tempo depois que ele poderia coletar Velloziaceae, a Nanuza Menezes foi quem ensinou ele a coletar, ele não tinha mais áreas com solo no sítio disponíveis, aquilo que era um jardim virou coleção de plantas, uma bagunça federal, toda Velloziaceae que a gente coletava em viagem era plantada ali porque era o lugar de sol que tinha. E o Roberto coletava Velloziaceae febrilmente, ele tem a maior coleção de Velloziaceae do planeta, com certeza, nenhuma instituição botânica no mundo tem a quantidade de espécies que o Roberto tem, são 150 ou 140 mais ou menos. Então qual é o correto para você, é botar as Velloziaceae ali de novo ou botar o jardim que existia ali que a gente tem foto e etc., não tem como fazer isso, o Robério foi criticado porque ele estava podando uma mangueira que estava ensombrando uma árvore rara, *Amherstia nobilis*, aí é o caso de ter que optar ou a mangueira ou a *Amherstia*, aí ele optou pela *Amherstia*, como eu também teria optado, foi lá e podou a mangueira, nisso tinha uma visita no sítio de uma americana que pesquisava sobre o Roberto chamada Rossana Vaccarino e ela perguntou por que estávamos podando a árvore, e Robério respondeu porque estava dando sombra na outra árvore, e ela disse ‘ah mas você não sabe se o Burle Marx teve essa intenção’, aí ele disse ‘intenção de que? De que a árvore crescesse para o lado dela, mas ele ia plantar uma árvore de sol para depois ter a intenção de que a outra

ensombreasse ela?’, ela disse ‘você não sabe, você não pode mexer’. Então ela estava usando um dogma patrimonial que é congelar tudo, só que você não consegue congelar o mundo vegetal, tem que fazer essa combinação com as plantas. A UNESCO pediu para a gente definir quais eram as áreas que deveriam ser tombadas ou protegidas como jardins e quais as áreas normais que eram de coleção de plantas, e no relatório colocamos que essa divisão que estamos fazendo aqui é inteiramente arbitrária, nós estamos propondo isso com critério mais histórico, a frente da casa historicamente é um lugar que o Roberto fazia composição paisagística ali, como se fosse para um cliente, mas a gente fez questão mesmo de dizer assim que não é um critério, a gente que está estabelecendo, se outras pessoas forem fazer, vão fazer diferente, não vai ser a mesma proposta.

**R:** É um gesto subversivo até a doação do sítio e hoje o IPHAN está cuidando disso porque é um desafio enorme para a instituição inclusive se reinventar a partir do trato com esse lugar. Um gesto incrível mesmo no sentido de tentar trazer uma outra consciência para o IPHAN, hoje o IPHAN tenta a partir desse bem ter cada vez mais capacidade técnica, científica para lidar com o desafio que é o patrimônio natural e paisagístico.

**J:** Para o futuro do sítio, acredito que precisamos sair da sombra do Roberto, não é desrespeitar ou violentar a obra dele, não, é tomar decisões para situações que não existiam na época do Roberto, e que a gente não tem nenhum precedente para saber como tomar. O sítio ainda não é o Centro de Estudos que deveria ser, embora tenha visitação e educação ambiental, ele precisa se consolidar como um polo de pesquisa em paisagismo e conservação, talvez até com pós-graduação, e tem que ser isso pelas suas referências próprias que vão sendo construídas ao longo da sua história. Um modelo inspirador, sem ser imitação, é a instituição americana Dumbarton Oaks, que também nasceu da doação de Gertrude Jekyll e também foi residência de uma paisagista, Beatrix Farrand, que era uma paisagista da época de Romantismo, de Homestead, de Jardim inglês, e hoje transpira cultura paisagística e cultura de conservação, com uma biblioteca ativa e eventos que celebram o paisagismo em diversas frentes. O sítio deve construir suas próprias referências e seguir esse destino de excelência acadêmica e cultural. Uma ideia é seguir esses passos, o que o Garden de Londres também tem um pouco.

**R:** Concordo, acho que é uma forma de preservar e manter o movimento...

**J:** Ser um centro vivo.

**R:** Ser vivo de distribuir conhecimento, de olhar aquelas plantas e trazer gente.

**J:** O sítio já realiza atividades interessantes, como a semana de desenho na natureza organizada pela Cláudia, mas um projeto que eu fiz e me deu muito orgulho foi um sábado no sítio Burle Marx, que a pandemia infelizmente interrompeu. No evento inaugural, dei uma palestra sobre a história do local, fiz uma visita guiada (que foi ótima mesmo debaixo de chuva), tivemos um brunch e, para encerrar, um recital de piano da minha filha no ateliê, tocando Debruce e jazz. A ideia era tornar isso recorrente, convidando diferentes palestrantes e músicos talentosos, mas ainda desconhecidos, para criar um ambiente cultural acessível e agradável. Eu lamento, toda hora eu penso nisso porque a pandemia estragou esse negócio, era tão bacana, era tão legal.

**R:** Acho que a gente pode entrar na terceira parte da entrevista. Quando a gente fala um pouco da relação do senhor com o Burle Marx, especialmente como o senhor vê essas heranças que o Burle Marx deixa, tanto no legado dele, quanto no trabalho físico, e foi curioso eu ter separado essa terceira seção, porque no seu último artigo para o catálogo da exposição “O Tempo Completa” o senhor conta da relação do Burle Marx com botânicos, desmistificando um pouco as lendas e narrativas que reforçam aquela ideia do Burle Marx enquanto um mito, que recebeu aquela luz de trabalhar a vegetação brasileira lá no Jardim Botânico de Berlim. E aí o senhor vai um pouco contra essas narrativas históricas que vão reforçando essas lendas e mitos em torno de Burle Marx. Então eu queria que o senhor falasse um pouco se o senhor acha que a história e o próprio IPHAN, como o IPHAN é e a estruturação do trabalho do Burle Marx dentro do IPHAN ajudaram a formar esse grande mestre, essa grande história do Burle Marx.

**J:** Em 1934 o Burle Marx ainda muito jovem foi para Pernambuco como diretor de parques e jardins, ele frequentava um grupo de intelectuais lá, era um grupo assim da pesada, então para citar alguns nomes importantes, Graciliano Ramos, que o Burle Marx um momento disse para o Graciliano assim: ‘oh Graciliano eu queria me filiar ao Partido Comunista’ e o Graciliano disse para ele: ‘Roberto você não serve (risos) para esse tipo de atividade, continua fazendo a sua arte você vai ser mais útil do que a militância, você não serve muito para militância’, mas tinha também o Cícero Dias, o pintor, tinha o Clarival Valladares, o José Valladares, críticos de arte, mas o Clarival inclusive casou-se com uma Odebrecht, então ele morou aqui em Salvador muito tempo, aí fez alguns livros interessantes, cemitérios do Brasil, relacionado com artes etc., e entre esses nomes também tinha o do Ayrton Carvalho que era uma pessoa do patrimônio histórico, e ele até ficou famoso porque quando o governo pernambucano anunciou a intenção de demolir a igreja dos Martírios para passar uma Avenida, o Ayrton de

Carvalho foi para lá armado de carabina, e disse que o trator só iria passar se passasse por cima dele, porque ele não iria deixar demolir, bom ele foi preso e demoliram a igreja, mas era uma pessoa que tinha um amor enorme pelo patrimônio a ponto de colocar a própria vida, isso numa época do Brasil sob o regime ditatorial que era o Estado Novo do Getúlio Vargas, então esse primeiro contato do Burle Marx ainda muito jovem com o patrimônio fez com que ele se ligasse muito nessa questão patrimonial, e quando ele volta para o Rio de Janeiro isso foi muito reforçado por outro grupo: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Ernâni Vasconcellos, Affonso Reidy, Jorge Moreira, e isso foi fazendo dentro do Burle Marx a ideia de um conceito de patrimônio, de preservação histórica e documental muito forte, tanto é que ao longo da história, todas as vezes que o patrimônio solicitou alguma coisa para o Burle Marx, ele fez gratuitamente, ele não cobrava do IPHAN. Nós trabalhamos na Fortaleza do Pau Amarelo em Pernambuco, que pediram, ele já tinha trabalhado antes na Capela da Jaqueira, gratuitamente, nós fizemos cinco, seis áreas importantes no Centro Histórico de Tiradentes, gratuito, nós fizemos o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, onde tem todas aquelas esculturas do Aleijadinho, gratuitamente também, então existiu uma conexão, Roberto era muito amigo do Edson Motta, lá do IPHAN, era muito amigo do Silva Telles, da Dora Alcântara, do Alcides da Rocha Miranda, então ele tinha uma noção muito forte, muito grande do patrimônio, inclusive a ponto de entender que a intervenção dele não era uma oportunidade de você se expressar paisagisticamente, de uma forma exuberante, ao contrário, ele dizia assim, aqui o jardim é secundário, é uma moldura, um pano de fundo para o monumento, o que a gente tem que fazer na nossa composição é fazer a valorização do monumento. Ele usava o conceito francês de *mise en valeur*, comparando o paisagismo ao foco de luz no teatro ou às pinturas de Rembrandt: o jardim servia para iluminar e dar destaque ao assunto principal, deixando o resto em segundo plano, tanto é que aconteceu uma coisa curiosa em Tiradentes, quando nós fizemos os jardins dessas cinco áreas, eu comentei com o Silva Telles, que era o presidente do IPHAN, que pelas conversas que eu tinha ouvido na cidade, os moradores estavam esperando exuberantes jardins tropicais, cheios de cores, de formas, texturas e que eles iam se decepcionar com isso, e o Silva Telles sugeriu fazermos uma exposição dos projetos aqui em Tiradentes antes de começar a obra, e fizemos, preparamos uma exposição com os documentos de projeto e com toda a conceituação que orientou a proposta de solução ali, e não foi ninguém da cidade, então foi um pouco decepcionante isso, depois quando começamos a fazer a implantação, na rua que dá acesso ao Museu do Padre Toledo, ali era tudo Casuarina, Casuarina é uma árvore exótica, australiana, e que não tem

nada a ver nem com o clima daquela região nem com as nossas paisagens, a Casuarina para nós era um elemento espúrio que devia ser removido, nós substituímos ela pela *Tabebuia ochracea* que é um Ipê do Cerrado, que ocorre lá naqueles campos mais altos de Tiradentes, e aí houve uma comoção muito grande porque a gente estava derrubando árvores, a cidade mandou um abaixo-assinado com mais de 2.000 assinaturas para o Silva Telles e ele disse não, a hora de discutir isso já passou, nós fizemos uma exposição que estava indicado que as Casuarinas iam cair e elas vão cair, e graças a Deus hoje em dia você tem Ipês no lugar das Casuarinas, que é muito mais coerente ecológica e ambientalmente com as paisagens que tem ali. Então o laço do Burle Marx com a questão de patrimônio é muito forte e eu acredito que pela circunstância do patrimônio ser o órgão que potencialmente poderia abrigar o sítio numa eventual doação ao governo, isso favoreceu muito a decisão dele de seguir em frente com essa pretensão, muita gente, o próprio irmão do Burle Marx falou, ‘não, tem que ser doado para uma fundação do exterior, falar com a Ford Foundation e outras que queiram’, só que como eu comentei as fundações americanas como a Missionian, queriam que o sítio tivesse um documento de propriedade da terra firme, e nós não tínhamos isso. Então essas fundações não se interessaram, eles tinham medo do que que podia acontecer no futuro, e o governo brasileiro resolveu aceitar. Se não fosse o governo federal o sítio já tinha desaparecido, porque não é que as pessoas não iam dar valor, é que era muito difícil você sustentar aquilo ali, ainda mais num ambiente de partilha e herança, então em boa hora isso aí foi o que assegurou a sobrevivência do sítio e cada vez mais a consolidação dele.

**R:** Ele chega a trabalhar no IPHAN como técnico ou como conselheiro? Agora me escapou esse levantamento histórico.

**J:** A doação do sítio não tornou o Roberto um funcionário estável do IPHAN, ele ocupava apenas um cargo de confiança como diretor do sítio. Por dez anos, vivemos sob um risco calculado: juridicamente, qualquer novo presidente do órgão poderia tê-lo demitido e retirado da própria casa como comentei. Felizmente, esse arranjo deu certo até o fim da vida dele.

**R:** No artigo que o senhor publica nesse catálogo da exposição o senhor menciona alguns profissionais das ciências naturais que trabalharam com ele, como Luiz Emygdio, o Luiz Emygdio era muito ligado ao Museu Nacional. Ele era funcionário do Museu Nacional, uma instituição que formou muitos pensadores, as questões ambientais da ecologia como Mello Leitão e etc. O senhor poderia apontar se existiu algum trânsito para além do Luiz Emygdio entre o Burle Marx e o Museu Nacional?

**J:** Não, que eu me lembre não, é óbvio que o contato com o Luiz Emygdio de uma certa forma vinculou em algumas situações o Burle Marx ao Museu, mas não era algo sistemático nem algo que acontecesse frequentemente, na verdade o Roberto tinha muita relação com os botânicos do Jardim Botânico, da Unicamp, da USP, da Rural, mas com relação ao Jardim Botânico institucionalmente não tinha, inclusive havia um certo desgaste porque frequentemente o Burle Marx dava entrevistas criticando situações de abandono e de perda de terrenos. Originalmente, o Jardim era muito maior, abrangendo áreas como o Jockey Club, o Instituto de Matemática e a antiga fábrica de tecidos do Horto e o Burle Marx criticava muito isso, se você olhar o livro Arte e Paisagem tem uma palestra que ele faz só a respeito do Jardim Botânico e era uma palestra que foi pedida a ele pelo Aparício Pereira que era botânico do Jardim Botânico, ele era radical, e eu sempre revisava os textos do Roberto porque ele pedia, esse costume se consolidou lá e foi assim que eu aprendi muita coisa a respeito dele, do que ele pensava, ele me deu esse texto sobre o Jardim Botânico e eu li e disse ‘Roberto isso aqui é um texto de uma agressão gratuita desnecessária, isso aqui não é uma coisa muito adequada politicamente porque você só vai criar ódio com isso aqui e mais nada, porque você não se concentra nos fatos em si e não nessas coisas’. Chamava o diretor de discricionário porque o diretor da época ele tinha sido ex-diretor de um presídio e depois foi para o Jardim Botânico, e aí ele falou assim ‘mas foi o Aparício que escreveu isso tudo’, eu disse ‘mas quem vai falar é você, quem está assinando é você, então você tem que tomar cuidado com isso’, aí ele ligou para o Aparício e disse ‘olha Aparício eu vou colocar esse texto da minha forma de falar porque tem muita coisa que não é meu jeito’ e aí deu uma desculpa, a gente refez o texto e ele amenizou bastante essa parte que era de agressão gratuita, e é esse texto que está publicado no Arte e Paisagem. E ele denunciava, por exemplo a Graziela Barroso estava cultivando uma planta qualquer para esperar o momento dela frutificar e florescer que ia ajudá-la na determinação da planta ou em alguma discussão sobre anatomia ou fisiologia da planta, e um encarregado do Jardim Botânico simplesmente a cortou, alegando que o canteiro precisava ficar mais limpo. Então aconteciam coisas desse tipo, também nós fomos lá fazer uma visita a alguém e alguém estava varrendo as folhas e para pegar as folhas e botar dentro do carrinho ele pegou uma placa de identificação de plantas e usou como pá, e naquela época já tínhamos detectado várias placas que estavam erroneamente identificando plantas. Mas voltando, a relação era mais com as pessoas. Então ele convidava a Graziela, Gustavo, o Haroldo Cavalcante, a Marli, aquele grupo todo ali, depois quando começamos a participar nós também ficamos amigos dos mais novos, o seu

Farney, o Eduardo DalCin, aí todo aquele grupo do Jardim Botânico fazíamos muitas viagens com eles, porque para nós, interessava ter técnicos que ajudassem na identificação botânica e nas observações de campo e para eles, era uma oportunidade de realizar expedições, já que era difícil burocraticamente deles conseguirem recursos o para viagens. Assim, organizávamos viagens de campo para locais de interesse mútuo, como Paraty, onde eles faziam suas coletas e estudos científicos enquanto nós coletávamos plantas para o acervo

**R:** Ótimo, o Luiz Emygdio ajudou ele a escolher um pouco a vegetação do Aterro, trabalhou com ele no aterro, e uma curiosidade que eu tenho agora até saindo um pouco do roteiro da entrevista (risos) é que boa parte das espécies definidas para o Aterro hoje, lá plantadas, são exóticas, apesar de Burle Marx ser conhecido já nessa época, 64, como um paisagista que utilizava bastante as nossas espécies aqui. Você sabe um pouco dessa história, é uma curiosidade que eu tenho.

**J:** Delas serem exóticas?

**R:** É, como foi esse critério de seleção, era intencional mesmo ali elas serem bastante exóticas? Por que o Aterro...?

**J:** Sim, olha existem duas explicações que são especulativas da minha parte, quando eu entrei no escritório o Burle Marx ainda fazia visitas para distribuir plantas pelo Aterro e ele convidava o Haruyoshi e eu para irmos junto com ele, a seleção das mudas se deu muito porque primeiro o solo do Aterro era o pior possível, então qualquer planta que tivesse um mínimo de exigência com relação a solos não se daria bem lá, ainda mais que o Aterro está de frente para a boca da baía onde tem um vento constante. Então as condições só seriam ideais para plantas de Restinga. Além disso, o solo do Aterro era subsolo do Morro de Santo Antônio, que foi desmontado e fizeram com ele o Aterro, então era um solo já diferente das características de um ecossistema que pudesse se estabelecer espontaneamente ali. Outra coisa, a questão da disponibilidade das mudas, porque quando você está projetando ter a intenção de fazer um jardim só com espécies autóctones é muito bonito, mas é longe da possibilidade porque você põe lá uma planta de cerrado por exemplo, num Jardim Brasília e você tem poucas chances de encontrar essa planta sobre cultivo num viveiro comercial, você tem menos possibilidade ainda de conseguir um convênio com viveiro oficial que possa se dedicar a produzir aquelas mudas, então você tem iniciativa agora, por exemplo, no caso específico do Cerrado tem uma paisagista, Mariana Siqueira, que se dedica a produzir as plantas que ela precisa nos projetos de paisagismo dela, mas ela é uma exceção, ela conseguiu isso por um caminho que outros não tentaram ou que outros não conseguiram, então o Aterro

passou muito por esse tipo de peneira, e um terceiro tipo é que as vezes a Dona Magú, que era a Magú da Costa Ribeiro, que era responsável pelo horto, ela telefonava para o escritório e dizia que tinha 15 mudas de cariota, que é uma palmeira exótica, que já estavam na idade de ir para o campo, o Roberto ele escolhia um lugar fora do projeto, ele não olhava a planta onde ele tinha especificado alguma coisa, ele olhava assim ‘olha põe ali’, tanto é que o Aterro final era totalmente diferente do parque projetado em papel. A vereadora Leila Maywald (conhecida como Leila do Flamengo) conseguiu recursos para que uma equipe de botânicos fizesse um levantamento do as built da vegetação do Parque do Flamengo. Embora eu nunca tenha visto esse documento pessoalmente, acredito que o escritório ou o Instituto Burle Marx o possuía, pois, após a morte do Roberto, o Haru realizou uma restauração do Aterro e provavelmente utilizou essas informações como base. Porque não existe a possibilidade de você fazer um parque com um milhão e duzentos mil metros quadrados e o governo dizer assim, pronto agora vamos comprar a vegetação desse parque, não existe essa vegetação à venda, você tem que produzir de alguma forma não convencional, mesmo porque se existisse à venda você não conseguiria comprar por falta de recursos, seria uma fortuna, então tem que ir por outros caminhos. Na praça do aeroporto essa ideia de usar flora autóctone e numa primeira etapa o Luiz Emygdio ajudou muito, eles fizeram excursões ao Espírito Santo e trouxeram plantas do Espírito Santo para lá, aquele Pau rei, *Basilloxylon brasiliensis*, três espécies de *Clusias* diferentes, e depois no prosseguimento entrou em cena o Mello Barreto também, um botânico carioca que morava em Minas, que era radicado em Minas e eles trouxeram aquelas figueiras que a ramificação da copa é bem baixinha, aquilo ali é uma planta mineira que foi usada pela primeira vez em projeto de paisagismo, ficus se não me engano pertusa, mas é uma figueira, é um ficus sabe. Então, ali sim são plantas mais nativas do Brasil, não regionais, não do Rio de Janeiro, elas são do Espírito Santo, mas o Espírito Santo e Rio de Janeiro a flora é bastante semelhante, então também a gente não pode ser tão radical a ponto de dizer ‘não, só uso planta dali, daquele local’, porque você não consegue.

**R:** Muito bom, deu vontade da gente ficar falando só desses projetos que são tão emblemáticos. Eu sou apaixonado pelo Aterro, e também o trabalho do Mello Barreto, enfim, eu tive a chance de ver a *Talipot* florida lá, foi um espetáculo, não sei se o senhor chegou a ver, linda demais.

**J:** Arrã, eu vi, eu tenho fotos de um amigo meu que faleceu voltando do Aterro, Luiz Cláudio Marigo. Não sei se já ouviu falar dele, era um dos melhores fotógrafos de natureza do Brasil. Ele morava em Laranjeiras e sempre ia caminhar no Aterro. Na volta de uma dessas

caminhadas, ele passou mal dentro do ônibus, bem em frente ao Hospital de Cardiologia de Laranjeiras. O motorista tentou ajudar, mas os médicos se recusaram a atender alegando que ali não era emergência, e ele acabou morrendo de infarto dentro do ônibus, com uns 60 anos. Foi uma pena, ele era um fotógrafo de natureza brilhante e registrou as cinco ou seis Palmeiras Talipot que floriram juntas no Aterro. Eu tenho essas fotos e, se você quiser usar no seu trabalho, posso falar com a viúva dele, porque eles não fazem restrição a publicar em trabalho acadêmico. E eu tenho outra coisa que acho que ninguém tem, essa foto é minha, uma foto da palmeira depois de morta, com a inflorescência toda quebrada, podre e preta, o fim de tudo. Geralmente as pessoas acham que, quando passa a floração, não tem mais interesse, mas a morte também interessa e faz parte do processo. É uma foto bem forte e dramática.

**R:** Eu amo essa natureza morta ainda com vida, ainda mais essa Palmeira que é tão emblemática, que depois daquela beleza toda ela morre.

**J:** É um processo, é uma morte que dura um ano.

**R:** É e a gente está falando Mello Barreto, Luiz Emygdio essas pessoas que de alguma forma, acho que isso está bem no seu artigo também, eu gostei muito desse artigo, muito legal, de alguma forma ajudaram a formar o Burle Marx ambientalista, o Burle Marx acho que é um pouco isso que o senhor defende ali naquele trabalho, a gente tem que olhar esse Burle Marx ampliado nessas relações dele, essas pessoas que estavam com ele ali. O senhor apontaria alguma outra figura da época, alguma outra instituição que influenciou também a obra do Burle Marx nessas questões ambientais, ecológicas?

**J:** Sim, sim. Olha Nanuza Menezes, da USP, Nanuza é uma botânica, e a Nanuza foi a pessoa que ensinou o Burle Marx a transplantar Vellozias, porque o Burle Marx namorava as Velloziaceae, mas não pegava nenhuma em excursão, porque ele achava que elas morriam e não aguentavam o transplante, e a Nanuza disse que elas não morriam não, elas ficam com cara de morte, mas se continuar tratando elas revivem, e ensinou a ele a pegar com o tapete embaixo, etc. Quando o Roberto descobriu que ele podia ter Vellozia ele passou a definir roteiros sempre onde tivesse Vellozia aparecendo, geralmente ela é associada a campo rupestre, principalmente Minas, Goiás e Bahia, Espírito Santo e Rio de Janeiro alguma coisa, mas no granito são poucas Velloziaceae, mas em área de quartzito e arenito tem, a Serra do Cipó, a região de Diamantina, a Chapada Diamantina, ....

**R:** Ali de Tiradentes, cerrado mineiro, essa área de transição tem bastante.

**J:** As Velloziaceae (canelas-de-ema) eram plantas carismáticas para o Roberto, tanto por sua beleza quanto pelo valor histórico, já que Von Martius as chamava de lírio da montanha e elas indicavam solos ricos em diamantes, então é uma planta incrível nesse aspecto cultural. Depois, a coleção de Velloziaceae do sítio talvez tenha 140, não tem nenhum outro lugar no planeta que tenha Vellozias vivas nessa quantidade e diversidade, não existe. E sem contar a quantidade de novas espécies, a Nanuza chegou a dedicar um gênero novo ao Burle Marx, chamava-se *burle-marxii*. Mas depois isso aí passou por uma revisão taxonômica e foi restituído o gênero antigo dela porque consideraram que não era um gênero novo, essas sutilezas taxonômicas, mas muitas tem o nome de Burle Marx, por exemplo, *Vellozia Burle Marx*, e muitas outras homenageavam amigos e pessoas importantes para ele, por exemplo o Piquet Carneiro, que era um amigo dele, tem a *Vellozia Piqueteana*, então pela própria taxonomia botânica você pode inferir muitas conexões de amizade e de vivência que o Roberto teve com botânicos e com os amigos dele, por aí também tem uma acho que é xerófita se não me engano *Fanii*, Fani era cunhada do Burle Marx, casada com Walter o irmão mais velho, e ele adorava a dona Fani, e dona Fani foi homenageada com uma *Vellozia*.

**R:** Legal, eu adorei essa história das Vellozias a partir do Burle Marx e do Von Martius, é super interessante vermos esse uso cultural das espécies e como que as plantas também vão contando uma história, é incrível mesmo.

**J:** E além do mais a *Vellozia* ela tem uma adaptação morfológica para resistir a seca que é fantástica, porque o lugar onde as Vellozias vivem são pedras, então embora chova muito nessas regiões, a água não fica disponível, ela corre pela pedra e vai embora, então ela desenvolveu um mecanismo de retenção da água que é o seguinte: as folhas velhas elas quebram perto do caule, mas a bainha da folha fica presa no caule e aquilo transforma o caule numa esponja. Então quando chove ele fica encharcado e lá dentro se você abrir e ver no meio daquelas bainhas tem pontinhas de raízes aéreas que garantem o suprimento hídrico da planta. Isso é uma adaptação fantástica, e o campo rupestre que é um lugar que tem muitas dessas adaptações, ele é uma lição para nós paisagistas quando você pensa em jardins sobre lajes, que é quase a mesma coisa, ninguém fica molhando o jardim o tempo todo então a água num jardim de laje não fica muito disponível, se você usar plantas de pedras, as plantas tendem a se adaptar melhor porque elas não precisam de uma camada muito expressiva de terra, que seria uma sobrecarga na estrutura e funcionariam bem, e teriam mais chance de se adaptar, então tem uma lição aí da natureza que a gente pode reinterpretar e reutilizar em projetos de construções artificiais.

**R:** Incrível, muito bom, eu me graduei em São João Del Rei ali do lado de Tiradentes. E trabalhei por muito tempo ali na região como arquiteto paisagista também, então a gente sempre tinha esse desafio enorme de valorizar também culturalmente esse jardim ali, Cerrado transição com Mata Atlântica que tem muitas Vellozias, muita pedra, e que às vezes as pessoas por uma falta enfim, um imaginário ainda muito ligado a essa ideia de jardim exuberante, verde o ano inteiro, simplesmente devastavam, então é um trabalho também de consciência ambiental, de olhar para essas lajes e falar olha tem muita vida aqui, isso aqui é incrível, e realmente é muito diverso.

**J:** Isso, olha o Roberto tinha, por exemplo, eu lembro de um fato engraçado, a gente tava plantando mesmo um jardim no Rio de Janeiro, e ele pegou um Philodendron, um Philodendron é desse grupo bipinnatifidum, que confunde com Ceylon, com mello-barretoanum, um Philodendron é de folha toda recortada, e aí a dona da casa achou a planta linda e perguntou de onde ela vinha e o Roberto de brincadeira disse que vinha da Sumatra, continuamos trabalhando e eu achei engraçado porque é uma planta que dá ao longo da Mata Atlântica que fica mais para a parte sul do Brasil, e depois na hora de sair Roberto disse: ‘aquela planta é brasileira, tem em qualquer lugar, é só você entrar no mato que vai ver. Mas você gostou daquela planta? Porque eu disse que ela era de um lugar exótico, você tem que gostar da coisa pelo que ela é e não da onde ela vem’, porque acontecia isso, Philodendron antes do Burle Marx introduzir em jardim era considerado mato.

**R:** Praga (risos).

**J:** É, hoje em dia é comum quando eu estou com alguém andando no meio da mata e a pessoa vê um Philodendron ela já diz uau olha lá um Philodendron, tipo assim olha uma planta que a gente poderia usar no nosso jardim, então já tem uma consciência ou pelo menos já chama atenção.

**R:** É, é impressionante como também essas lições vão se transformando no tempo, agora a gente tem algum pessoal, como a Mariana, querendo valorizar as plantas do Cerrado, hoje eu estou em Minas, minha família é mineira, eu sou mineiro e um trabalho grande aqui é de valorizar essas plantas que são um pouco caipiras, que tão nos jardins de caipira. Vamos caminhar mais um pouco. Eu tenho curiosidade de entender mais sobre essa relação do Burle Marx com o IPHAN. O Burle Marx teve boa parte das suas obras tombadas no IPHAN, considerada como patrimônio, mesmo o IPHAN como a gente discutiu não tendo tanta tradição assim em valorizar jardins, em preservar sistemas naturais, ou pelo menos ainda não consolidada, é um tipo de tombamento que o IPHAN ainda está evoluindo. E ao contrário,

Burle Marx teve algumas obras dele tombadas às vezes antes mesmo da inauguração, como o Aterro do Flamengo mesmo que a gente estava conversando, esse sucesso das obras do Burle Marx, o senhor acha que o IPHAN teve um papel grande nela assim? Qual o papel do IPHAN na valorização, no reconhecimento das obras do Burle Marx com as quais o senhor trabalhou também e foi coautor?

**J:** Olha, a questão de tombamento da paisagem no IPHAN é ultra recente, eu não sei de nenhum exemplo de alguma paisagem que tenha sido tombada só pelos valores intrínsecos de uma paisagem, sempre houve alguma coisa associada a outros livros de tombo, por exemplo, a Ilha do Campeche aí em Santa Catarina. Ela foi um trabalho da Cíntia Chamas que era do IPHAN de Santa Catarina e foi tombada porque tinha muito sítio arqueológico lá também, e um grande passo dado ali foi ter conseguido incluir na diagnose de tombamento a componente paisagem, mas se não tivesse sítio arqueológico lá, eu acho que não teria sido tombado. Pelas dificuldades da época, existe uma série de entraves a um julgamento isento da paisagem, eu mesmo fui designado coordenador de um grupo de trabalho que era para tomar o local onde se deu a Batalha de Guararapes, em Pernambuco, era um tombamento histórico, mas era o Joaquim Falcão que era presidente do IPHAN na época, ele queria fazer um tombamento da paisagem onde se deu a batalha, eu fui olhar o local e a paisagem não tinha nenhuma feição especial ou original, era um campo ondulado de pasto, aquele domínio dos mares de morros que o Ab'Saber caracteriza, não tinha nenhuma excepcionalidade paisagística. Eu fiquei sem argumento realmente porque não existia uma feição que justificasse, mas eu conheço milhares de outras paisagens que pela paisagem por si só, já justifica, aí em Florianópolis, tem as bruxas de Itaguaçu, a que tem a lenda, aquilo é uma paisagem única no Brasil todo, eu participei das duas oficinas sobre a orla de Santa de Florianópolis, e tem uma moção que eu propus para tombamento daquela paisagem como paisagem, por quê? Porque ela está na rota dos aterros, todo o prefeito que chega e diz assim, faz um aterro, e aí faz esses monstrenhos como tem o Aterro de São José por exemplo, que é uma aberração, ou o próprio aterro da Via Expressa Sul em Florianópolis que é outra aberração, um troço gigantesco, que não foi planejado, então a ideia era fazer um tombamento daquilo ali, para evitar tudo, então foi feita uma moção, foi aprovada por unanimidade e eu encaminhei cópia para o Patrimônio da União em Florianópolis, mas nunca foi tombado, aquilo ali está correndo um risco, que é uma paisagem única, para te dar um exemplo, então respondendo concretamente à pergunta, eu acho que o IPHAN pode até trabalhar em tombamento de paisagens, mas mais como consequência do que como o IPHAN ter identificado que uma paisagem merece tombamento

ou merece uma proteção especial, o Carlos Fernando por exemplo, ele tem um papel importante na parte de jardins históricos. Na parte de paisagens, também é outra discussão muito complicada, paisagem natural, paisagem cultural e etc., eu não vi nenhuma proposição dele muito concreta e eu me preocupo com isso. Outra coisa eu fui da banca do Fabrício, foi da primeira turma do Mestrado Profissionalizante do IPHAN. E ele trabalhou com São Miguel das Missões, é outro exemplo incrível, porque assim você achar que a igreja ou o conjunto das Missões é uma paisagem cultural e que o que tem em volta é uma paisagem natural ou cultural também porque foi alterado etc. é só um rótulo que você está colocando, porque para mim aquela igreja hoje em dia é parte indissolúvel da paisagem tanto quanto é a arquitetura do Ruy Ohtake. Eu não consigo me abstrair, uma paisagem ela vai se consolidando pela página do tempo, pela entrada na cabeça da gente de que aquilo ali é importante, se você analisar o Cristo Redentor enquanto obra de arte não tem grande expressão, mas é impensável você dizer vamos demolir o Cristo porque ele não serve como obra de arte, ele pode até ser criticável enquanto obra de arte, mas não enquanto paisagem, outro exemplo que eu vou te dar, o Pão de Açúcar lá no topo tinha uma casinhola onde chegava o bondinho, aí foi contratado um urbanista americano que morava no Rio de Janeiro chamado Harry Cole, e ele fez aquele projeto que está lá em cima hoje, na época foi um escândalo como uma intervenção nefasta na paisagem, hoje em dia não é mais, você não viu ninguém reclamar em termos de que aquilo seja uma intervenção, porque as pessoas já se acostumaram com aquilo, então eu não gosto desse termo integrado, porque os arquitetos prostituíram essa palavra (risos). Aí alguém poderia contestar, ‘então qualquer coisa que a gente puser na paisagem é só dar tempo ao tempo que ela fica integrada’, é verdade isso é um problema, e sério, que tem que ser discutido, tem que ser avaliado, mas criou-se algum preconceito de que por exemplo eu já vi métodos de avaliação de paisagem em que a pessoa que vai dar a sua avaliação, ela é estimulada a considerar que intervenções humanas são negativas, mas isso não pode, não é verdade porque então o Central Park é uma paisagem inteiramente negativa. Não é por aí, não está delimitado isso certamente, e eu não acho que a solução para isso é essa, mas eu acho que deve se reunir gente que se discuta, mas até um ponto consequente, porque é muito difícil você discutir palavras que não delimitam bem o problema que são. Então você tem que delimitar essas coisas, e tem um momento em que vai ter que se discutir isso seriamente porque eu falei do jardim do Museu da República, Eu cito outro exemplo do Burle Marx: o jardim da Fazenda Vargem Grande. A proprietária, Malu, me disse que o *hemerocallis* não estava mais florescendo porque a *Acácia seyal* cresceu e fez muita sombra. Se você aplicar

uma técnica de tombamento de arquitetura ali, ela não vai funcionar, porque exigiria plantar a mesma espécie, que morreria novamente. O que deve ser feito, no meu entendimento, é observar a intenção da composição original. Se aquele canteiro era monocromático e a planta tinha uma arquitetura específica (verde embaixo com flor destacada no topo), devemos adotar uma nova planta que aceite sombra, mas que mantenha essa mesma estrutura e uma paleta de cores parecida. Não dá para radicalizar e exigir a planta original ou não plantar nada.

**R:** Vamos cortar a Acácia (risos).

**J:** Ou cortar a Acácia seyal, são monumentos, são esculturas que estão lá. Eu estou lendo um livro muito interessante chamado Jardinosofia, que é a filosofia nos jardins através da história, do espanhol Santiago Beruete, que faz uma análise sobre como o gramado é, na verdade, uma exibição de status. No século XVIII, o inglês rico ia para o campo e fazia aqueles gramados naturalistas para dizer: sou tão rico que não preciso usar essa terra para produção agrícola e posso pagar 38 empregados para cuidarem disso. Essa cultura vem sendo transmitida até hoje. O pai da minha esposa, por exemplo, é um homem humilde que ascendeu socialmente e hoje tem um gramado que é o orgulho dele. É claro que hoje a pessoa não raciocina conscientemente que quer exibir poder econômico, mas a cultura se estabeleceu de tal forma que ela sente que a casa só é bonita se tiver um gramado impecável na frente.

Eu tive uma lição enorme com um botânico na Venezuela, o Leandro Aristeguieta, enquanto fazíamos o Jardim Botânico de Maracaibo. Era uma região semiárida onde demos um golpe de mestre ao usar reservatórios de águas profundas deixados por poços de petróleo secos. Em certa ocasião, o Leandro sugeriu ao Roberto: 'Será que a gente não consegue apenas limpar as quadras, tirar pedras e tocos, e ficar passando a ceifadeira no mato que nasce sozinho para dar o efeito de grama?'. O Roberto topou o experimento, limpamos uma quadra e o resultado ficou perfeito, um gramado de plantas nativas, sem gastar um tostão e sem precisar de rega. Agora, você vê o outro lado da moeda em Palmas, no Tocantins, que eu fiquei horrorizado, eles eliminaram o Cerrado nativo, que era lindo, em canteiros centrais enormes para plantar grama e árvores exóticas. Agora, ficam lá num esforço doido, gastando caminhão-pipa com água para manter aquilo vivo, aquela grama esmeralda e um input de energia que tem um preço absurdo. Porque o padrão de jardins para Palmas foi Brasília, mas o padrão de jardins para Brasília foi a costa leste de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, que também é a coisa de gramado etc., então toda essa cultura faz com que seja muito difícil que o IPHAN consiga desenvolver um quadro de estratégias para lidar com a questão paisagem.

**R:** Seu Tabacow, a gente vai retomar essa questão dos usos culturais da paisagem na nossa última parte, falar um pouco de atualidades, poderia ir direto com essa parte agora, mas eu ainda queria retomar um ponto sobre Burle Marx, a gente segura esse ponto aí desse imaginário cultural em torno das paisagens para eu passar uma questão ainda sobre o Burle Marx, a gente falou em vários momentos Burle Marx, Von Martius, apesar de serem figuras de épocas completamente diferente e sem querer incitar aqui com o senhor um anacronismo, eu queria te perguntar, seria muito forçado a gente discorrer sobre uma certa relação entre os viajantes oitocentistas como Von Martius e a obra e a vida do Burle Marx? Essa relação seria possível a gente traçar ela de alguma forma, poderíamos falar que ambos construíram a nossa ideia de patrimônio natural, de natureza, no Brasil?

**J:** Olha em um trabalho eu botei que Burle Marx era o último naturalista do século XIX, acho que isso já responde, eu acho que tem tudo a ver, e não somente pela questão da realização de excursões de coleta, mas o Roberto mesmo dizia e também está no Arte e Paisagem, que a natureza é uma fonte interminável de sugestões, de exemplos que você pode reinterpretar nos seus projetos de paisagismo. O Burle Max não tinha uma preocupação naturalística nos projetos, para ele jardim era artificial, tanto é que ele repete frequentemente que jardim é obra feita pelo homem e para o homem, ele chega a expressar isso assim, ele não está preocupado que seja natural, ele está preocupado que seja coerente, paisagisticamente, ecologicamente depois dos contatos com Mello Barreto, por exemplo, toda vez que íamos à Pampulha, tinha um cacto plantado bem na beira da água que incomodava muito o Roberto. Ele achava um absurdo e reclamava: 'Como plantam um cacto na beira de um lagão desses?'. Ele chegava a cobrar a diretora do Museu da Pampulha para tirar a planta de lá, mas ela dizia que não tinha jurisdição sobre aquela área. Aí ele insistia: 'Vamos escrever uma carta para a prefeitura'. Eu ia lá e escrevia com ele, mas eles nunca respondiam e nunca tiravam o cacto. Recentemente, conversei com o pessoal do departamento cultural da prefeitura de Belo Horizonte e eles me informaram que, finalmente, retiraram o cacto em respeito à memória do Roberto. Mas existe uma coisa igual no Museu da República, alguém plantou uma palmeira azul ali, que tem produção recente no Brasil, e está lá a palmeira azul, eu falei para o Mário, o marido da Cláudia Storino e diretor de lá, eu derrubava esse negócio, ele disse 'não, tem que esperar o momento que vá fazer tudo, restauração de jardim a gente tira', mas está lá uma palmeira crescendo, quando tirar vai ter uma gritaria, mas tem que ter uma decisão a esse respeito, então voltando o Roberto usava a observação da natureza na transposição de coisas que ele via, mas eu só quero enfatizar o seguinte, que não era imitar, era usar aquela ideia, Eu me

lembro de um exemplo na região de Diamantina: tinha uma pedra enorme que trincou, deslocou uns dez centímetros e criou uma fenda onde se formou uma fila de bromélias. O Roberto olhou aquilo disse 'se a gente faz uma parede com um recuo e uma canaleta com 10 cm de terra, podemos plantar bromélias ou piperáceas ou alguma planta que se dê bem naquele lugar ali', eu nunca vi isso usado num jardim. Esse tipo de observação era o que nos atraía como estudantes e arquitetos no escritório, era uma lição constante. Outra lição importantíssima era a capacidade dele de ver a beleza da forma independente do significado. Como ele era um artista abstrato, isso talvez fosse mais fácil para ele. Uma vez, vendo a foto de uma floresta em chamas em uma revista, ele comentou: 'Nossa, que lindo, olha esses vermelhos com esses amarelos'. Um estagiário estranhou: 'Mas o senhor acha uma floresta em chamas bonita?'. E ele respondeu: 'Eu não disse isso (risos), eu disse que a fotografia e as cores são bonitas'. O Burle Marx é claro que ele não achava bonito uma floresta pegando fogo, mas ele tinha a capacidade de se abstrair do significado de uma imagem para analisar a forma em si, puramente, e isso ferramentava ele grandemente para usar em propostas novas nos jardins, eu estimulo meus alunos a fazerem o seguinte a toda vez que virem uma coisa linda, parem e perguntem a vocês mesmos por que acharam aquilo lindo'. Se você apenas olha e diz que é bonito e vai embora, aquele exemplo fica isolado na sua cabeça. Mas, se você detecta o motivo técnico ou estético por trás daquela percepção, aquele conceito serve para outros trocentos exemplos. Você passa a poder aplicar aquela ideia em milhares de outras situações, porque agora você entende como a beleza funciona na sua própria percepção. Tem uma série do Burle Marx chamada Favelas, feita em nanquim sobre papel, que é toda documentada e tombada pelo Instituto Burle Marx. Como nasceu essa série? Eu estava com o Roberto em um engarrafamento na Avenida Brasil, e ficamos observando o verso de um outdoor. A estrutura traseira é caótica, feita com restos de madeira, cheia de emendas e pregos, sem qualquer preocupação estética, apenas para sustentar o anúncio. Estávamos contra a luz, então víamos apenas a silhueta, tudo preto no branco. O Roberto olhou aquilo e disse: 'Olha que coisa fantástica o grafismo que essa estrutura produz, vou fazer uma série de desenhos com isso aqui'. Eu suponho que a escolha do nanquim foi justamente por essa visão do contra luz. Ele criou a série das favelas focada na abstração, mas o significado também é que se um político passa ali e olha, veria que deveria ser obrigado a fazer uma estrutura decente nesse negócio, um absurdo essa estrutura. Na natureza era a mesma coisa, então a natureza não era só uma fonte de plantas, era uma fonte de sugestões, de ideias, de composição paisagística, era isso.

**R:** Ótimo, muito linda a lição. Nós já estamos encerrando praticamente, estamos entrando na última fase da estrutura da entrevista, e acho que a gente pode retomar agora aquela questão dos imaginários sobre os jardins que tocam, que incitam alguns projetos, definem alguns valores. Acho que isso toca uma questão direta com o paisagismo para pessoas que trabalham com natureza e paisagem, que é uma dimensão política desse trabalho, acho que quando o senhor fala que a gente tem que sensibilizar para uma beleza de uma coisa que não está exatamente pré-definida para outros tipos de jardins, o senhor está falando de um trabalho político em definir novos valores. Como o senhor vê o papel desse profissional do paisagismo, da natureza com a questão política? Como está essa relação hoje entre esse trabalho e a política? Eu te pergunto porque eu sei que o senhor enfim é um ambientalista, tem essa formação para além do jardim em si, tem uma sensibilidade enorme com ecologia, então acho que seria legal a gente falar um pouco disso.

**J:** Sim, eu acho que cabe ao paisagista, aqui no Brasil principalmente, que nós estamos bastante atrasados nisso, um papel de conscientização ética muito grande, e, como a paisagem por definição não tem limite, o papel do paisagista nesse sentido também não tem limite, eu acho que a gente tem que trabalhar na compreensão de que a paisagem é um bem tão importante quanto um outro patrimônio qualquer mais material, e às vezes até mais sensível, porque está respondendo a uma série de leis que a gente mal domina, e que podemos interferir negativamente nessas leis. O papel da conscientização é fundamental, mas enfrentamos uma dificuldade enorme no Brasil devido ao baixo nível da nossa classe política. Em geral, quando você vai conversar com um político, ele está despreparado para o cargo. Ao longo do meu trabalho, percebi que, mesmo quando surgia um político que se destacava por compreender e querer preservar o meio ambiente – não por votos, mas por consciência da necessidade social –, ele acabava sendo apagado por outros interesses ou pelas vaidades dos colegas. Outra praga nossa é o imediatismo, a gente vive na época da velocidade, do Prêt-à-porter, do fast food, e você hoje em dia quando alguém chama para fazer um trabalho, a prioridade é saber o tempo. O Burle Marx estava plantando uma Talipot lá no sítio que uma dele tinha dado flor e morreu, e tinha um visitante, e ele falou para o visitante assim: ‘o senhor sabe que essa palmeira aqui só vai florescer daqui a uns sessenta, ou setenta anos’, aí o visitante deu um sorrisinho e disse, ‘então o senhor não vai vê-la florescendo’, e o Roberto disse assim, ‘não eu não vou ver, mas outras pessoas vão, e eu vi o que outras pessoas que plantaram não viram, então não é porque você não vai ver que então não planta’. Hoje em dia você viaja para chegar em um lugar, não mais para olhar o caminho, e o que tem pelo caminho não importa para as pessoas, então eu

acho que essa cultura que tem que ser mudada, e é difícil você mudar uma cultura, mas a consciência ambiental esbarra nesses obstáculos culturais e políticos que não vêm apenas dos políticos, mas da sociedade como um todo. Eu costumo dizer aos clientes que o bonito é ver a planta crescer, como se fosse um filho, você não quer que um filho já nasça adulto, você quer acompanhar o desenvolvimento dele. Com a vegetação é a mesma coisa. Mas essa ideia quase não existe hoje. É frequente a pessoa preferir gastar uma fortuna em uma muda enorme e não querer investir na qualidade do solo. Mesmo que eu explique tecnicamente que é uma burrice – que a planta grande vai ficar bonita por dois anos e depois vai ficar com fome, enquanto uma pequena em solo bom cresceria saudável para sempre –, o cliente não consegue inverter essa lógica. Ele quer a planta grande agora. É a pressa da nossa época. Então como que a gente consegue mudar isso, primeiro através das novas gerações, as velhas já são viciadas (risos) é difícil você mudar e se você mudar ela vai ser útil por pouco tempo que já tá mais para lá do que para cá, como é o meu caso (risos), então tem que aproveitar o jovem que ainda vai ter tempo, vai ter a possibilidade de mudar esses paradigmas. Hoje em dia, a atividade do paisagismo perdeu a amplitude, o cara coloca plantas em um vaso e anuncia como micro paisagismo, porque a palavra se tornou mais importante do que o que a pessoa faz. É a mesma coisa com os políticos que dizem adorar a natureza, mas não sabem de fato o que é isso. Para as pessoas urbanas, a natureza virou uma entidade distante e elas não percebem a utilidade real dela no dia a dia. Outra coisa, sobre a briga entre agrônomos e arquitetos para ver quem merece ser paisagista, eu digo que todo mundo merece ser paisagista enquanto não houver um curso superior de paisagismo no Brasil. Até o curso das Belas Artes, que mudou o nome para Composição em Paisagismo, foca apenas na composição em paisagismo (risos), já começa uma discussão semântica difícilíssima de chegar a algum resultado. O sentido lato do que é a paisagem ainda não é ensinado nos moldes que eu entendo como necessários. Então se um curso tivesse noções de geografia para valer, de geomorfologia, geoprocessamento, geologia, solos, sociologia, de toda parte de meio físico e de meio socioeconômico, ecologia, ecologia de paisagens, tudo isso num curso seria fantástico, e isso não é nenhum absurdo que eu estou querendo, a Tchecoslováquia, que nem existe mais, em 1954 já usava técnicas de ecologia de paisagem para definir uso de solo rural. Quando eu estava fazendo o estágio, eu fiz um estudo do uso do solo de Santa Teresa contraposto com os dois mapas, uso do solo contra solos, e eu verifiquei o seguinte, Santa Teresa tinha bolsões de terra roxa, valiosíssima para agricultura, mas tem um pasto ali com gado, e o pessoal de Santa Teresa não planta porque segundo eles não há esse costume, o gado já ficou enraizado historicamente. É aquela história de como

nasce o paradigma, a pessoa segue um paradigma sem entender muito bem o porquê, poda nas árvores é um tipo de paradigma. Eu fiz um projeto no Parque das Águas, em Caxambu, e quando cheguei lá o diretor me disse, todo orgulhoso: 'Já podei os plátanos'. Perguntei por que ele tinha feito aquilo e ele respondeu: 'Porque é setembro, e setembro é o mês de podar'. Questionei o motivo técnico e a resposta dele foi que, desde que entrou lá, sempre se podava, então ele continuou fazendo. É um contraste enorme com a Argentina ou o Uruguai, onde ninguém poda plátano. Lá eles são monumentos, parecem catedrais góticas, em Mendoza, você caminha embaixo de túneis maravilhosos formados pelos arcos das árvores. Mas aqui, o cara poda por puro costume, sem saber ao menos o porquê. Então o caminho que considero ideal seria a criação de um curso com esse perfil, e te digo mais, se tiver alguém disposto a levar isso adiante, para mim basta botar o arroz com feijão na minha mesa, e eu dedico meu tempo integral a ajudar a construir um curso desses sem nenhum problema, acredito que essa é a forma mais útil de eu contribuir. Se você observar o meu plano de gestão no sítio e a definição do perfil institucional que propus, tudo passa por esse caminho. Eu dou muita ênfase a um programa de educação ambiental, algo baseado na experiência de nove anos que tive lá no Museu Mello Leitão, hoje em dia eu não estou atualizado, não quero afirmar nada nem quero ser injusto, porém naquela época, discutia-se muito a educação ambiental em si, mas eu não via uma produção concreta nessa área. Eu defendia que precisávamos, por exemplo, de joguinhos para crianças que lidassem com o tema, mas cadê esses jogos? Eu não os via. Em vez disso, o que eu via era uma outra discussão teórica, dizendo que os jogos não podiam ser eletrônicos, que tinham que ser pedagógicos de tal forma, e ficava nisso. Olha eu vou te contar um caso, eu fiz um joguinho por sugestão de um amigo meu, com apoio da Aracruz Celulose pelo museu, chama-se “É Com Memorie”, e era um joguinho simples, de memória com a temática da Mata Atlântica, e planejávamos fazer um de cada ecossistema, e ele era um jogo da memória comum só que atrás da cartela tinha algumas dicas, então se você soubesse que papagaio tem o nome científico amazona você conseguia pegar o par com mais facilidade do que quem não sabia isso, então a ideia era que a criança conforme ia jogando, ela ia aprendendo nome científico, o papel no nicho ecológico, etc., fizemos uma tiragem reduzida, vendeu tudo, o Projeto Tamar foi quem vendeu, e aí um dia eu descobri que um curso de educação ambiental dentro de pedagogia da USP tinha pego esse jogo para os alunos analisarem o que era bom ou ruim. Passei quase dois anos pedindo pelo amor de Deus para ver o resultado dessa análise, para saber se eu tinha feito certo ou errado, mas não consegui. A coordenadora sempre dizia que ia falar com a professora e nada acontecia, até hoje não sei se

acharam o jogo ótimo ou péssimo, mas pelo menos eu fiz e as crianças usaram. O que eu sinto é que a gente fica discutindo a pedagogia excessivamente, e a ação finalística, o resultado prático, demora muito a chegar. Então resumindo, eu acredito que a gente pode criar a consciência através de um curso superior de paisagismo, mas que inclua a paisagem nos seus sentidos mais profundos possíveis, com planejamento regional, uso de solo rural, uso de solo agrícola, unidade de conservação, com apoio de ferramentas tecnológicas, de geoprocessamento, e RAD de recuperação de áreas degradadas, tudo isso, então não é arquiteto ou não é agrônomo, é tudo, é arquiteto, agrônomo, geógrafo, botânico, sociólogo. Eu fui a um congresso em Nova Petrópolis e vi essa discussão entre arquitetos e agrônomos de novo. Um agrônomo se levantou e disse que o arquiteto não pode fazer paisagismo porque não conhece as plantas, e eu respondi que conheço gente capaz de fazer projetos lindos sem saber um único nome de planta. O profissional pode saber que quer um arbusto de folha verde em tal lugar e, se precisar do nome técnico, vai ao dicionário e olha, assim como fazemos com uma palavra em inglês. Conhecer 600 nomes científicos não significa nada. Não sei se eu respondi (risos).

**R:** Sim, com certeza, temos que levar adiante, esse projeto de um curso de paisagismo seria incrível mesmo.

A coisa mais útil que eu poderia ter feito na vida seria me dedicar integralmente a isso: discutir, promover encontros e congressos, sem precisar de nada além de um salário normal para viver. Existe até uma proposta de curso superior de paisagismo feita por três grandes nomes – Aziz Ab'Sáber, Fernando Chacel e Luiz Emygdio. Eu tenho esse plano de curso comigo; se você quiser, eu te mando uma cópia.

**J:** A coisa mais útil que eu teria feito na vida seria isso, me dedicar integralmente a isso: discutir, promover encontros e congressos, sem precisar de nada além de um salário normal para viver. Existe um curso básico feito que era uma proposta de três grandes nomes: Aziz Ab'Saber, Fernando Chacel, Luiz Emygdio, para um curso de paisagismo superior, eu tenho esse curso, você quer? Eu te mando uma cópia dele. É claro que essa proposta já está superada pelo avanço científico e tecnológico, mas ela serve como base para a discussão. Ela é o ponto de partida para definirmos o que precisamos saber sobre a paisagem para, de fato, dominarmos as nossas intervenções e entendermos os processos que vão acontecer nelas.

**R:** Nossa eu vou amar receber isso. Vou pegar o e-mail do senhor, depois continuamos nossas conversas, nossas trocas. E aí caminhando para a penúltima (risos) provocação, a gente está passando por uma pandemia sem precedentes na história da humanidade, há quem diga que

essa pandemia é uma catástrofe de muitas que estão por vir ainda, e há quem diga que é a chance de reconexão com a natureza, com um uso mais consciente, menos extrativista dos recursos. Como o senhor vê o presente e o futuro da humanidade em relação com a natureza a partir dessa crise que estamos vivendo? Qual a percepção do senhor?

**J:** No começo da pandemia, eu comecei a observar coisas curiosas na cidade, como o flagrante de um puma no portão do sítio, em Guaratiba (risos) – eu nem sabia que tinha onça-parda por ali. E isso se tornou frequente: muitos primatas invadiram o ambiente urbano porque não sentiam mais estresse ou perigo, algo parecido com o que acontece na Índia, onde os animais convivem com os humanos. Naquela época, cheguei a escrever sobre isso, pensando que a pandemia talvez fosse uma oportunidade para a gente passar a limpo algumas coisas, uma oportunidade. Depois, eu comecei a observar que a aflição das pessoas e dos políticos para voltar ao estado dito normal – ou ao que começaram a chamar de novo normal – era tão grande que a pressa virou um obstáculo. Perdemos a chance de uma volta que aproveitasse melhor as novas condições que haviam sido definidas. Eu vou te dar um exemplo legal de Florianópolis, ali na região do mercado e do camelódromo, onde tem aquele conflito enorme entre pedestres e carros. Em certa ocasião, fizeram uma obra que interrompeu totalmente o trânsito ali. A cidade continuou funcionando normalmente e para o pedestre melhorou 200%: o pessoal chegava no terminal com calma, sem carro ou táxi buzinando. E eu pensei: é a oportunidade de nunca mais deixar carro entrar aqui, porque ficou provado que o carro não precisava daquele trecho. Mas, para minha decepção, assim que puderam, restauraram tudo como era antes e o conflito voltou. Ninguém parou para pensar que dava para mudar aquela história, sendo que, na época da obra, não houve problemas em outros lugares – talvez porque as pessoas simplesmente deixaram de ir de carro para o centro. Assim que abriram, todo mundo voltou. Eu já ouvi muita gente dizendo que deixaria o carro em casa se o transporte coletivo fosse eficiente, mas isso é mentira. O transporte de Florianópolis é ótimo: os ônibus têm horário e são limpos. Pode melhorar e ter discussões institucionais? Pode, mas dizer que não funciona é exagero. Eu morava no Cacupé, que é um dos lugares com menos ônibus, eles passavam de uma em uma hora, e me planejava. Se tinha dentista às três, pegava o ônibus das 13:10 para fazer tudo com calma. Quando eu atrasava, fazia um esquema: ia de carro até o CIC, onde o estacionamento era garantido e grátis, pegava o ônibus no terminal da Trindade e ia para o centro. Na volta, fazia o caminho inverso. Então o que tem que mudar são os paradigmas que estão estabelecidos e que as pessoas usam sem uma análise maior. A pandemia foi uma oportunidade que não foi ou não está sendo aproveitada. À

medida que os números de morte ou contágio caíam, liberavam tudo para logo em seguida surgir uma variante nova e o ciclo de mortes recomeçar. No início, achei que ficaria em casa até maio, minha filha, que é bióloga, disse que no mínimo seria em julho. Já passamos por dois julhos e continuo trancado. E nós não aprendemos muito. Pelo contrário, vemos absurdos como gente politizando questões técnicas e brigando para não usar máscara em aviões. Quando foi que discutimos vacina na vida? Minhas filhas nasceram, ganhei um cartãozinho e elas tomaram todas sem questionamento. Agora, discute-se se toma ou não. Enfim, estamos perdendo e vamos perder a chance que a pandemia nos deu de reformular esses paradigmas que estamos usando de forma errada.

**R:** E o senhor poderia citar algum ou alguma paisagista contemporânea e um livro que sirva de inspiração aí para as pessoas que vão ler e ver as citações dessa entrevista?

**J:** Eu gosto muito do Eduardo Barra, que é um grande amigo meu e paisagista no Rio de Janeiro. Ele escreveu o livro “Escritos Paisagísticos” e é um profissional que se preocupa muito com a disseminação da cultura paisagística. Durante muitos anos, ele publicou o Jornal da Paisagem na internet, depois ele passou para mim e eu ainda mantive por uns dois ou três anos, mas o jornal já estava agonizante e acabei parando. O Eduardo tem esse lado de querer discutir e compartilhar o conhecimento, além de ter sido presidente da ABAP, então acho que ele é um nome muito importante nesse sentido. Outro arquiteto e paisagista que eu gosto muito é o Luciano Fiaschi. Ele tem uma formação um pouco diferente, pois se formou trabalhando com o Waldemar Cordeiro, um paisagista que hoje é pouco falado, mas que era bem conhecido. O Luciano tem um nível de compreensão da profissão e dos nossos propósitos bem bacana, só não tenho certeza se ele chegou a publicar algum livro. Eu faço muita separação de paisagistas acadêmicos e paisagistas do mercado, porque eu sou um híbrido disso aí (risos), eu trabalhei muito na universidade, mas eu também fui de mercado bastante tempo, e eu acho que no âmbito da academia a cultura paisagística acadêmica ela fica muito fechada em si mesma, eu não vejo uma ponte ligando conceitos e filosofia a prática, tanto é que eu fiz dessa conexão o carro-chefe dos meus cursos. Não estou dizendo que eles são excelentes, podem até ser uma porcaria, mas é o que eu tento fazer. Eu trabalhei por 35 anos, de 1965 a 2000, apenas na prática, e quando comecei a dar aula na faculdade, percebi que existia um buraco: falta uma ponte que ligue o conceito, a filosofia e as reflexões à aplicação prática no dia a dia do paisagista. Eu não vejo essa conexão acontecendo, tanto é que os paisagistas de maior sucesso não são, necessariamente, aqueles que mantêm contato com a universidade ou com o estudo acadêmico. Mas enfim, eu fiz até uma sinopse, tipo uma

resenha no vitruvius sobre esse livro do Eduardo, se você procurar lá você vai encontrar, mas o livro é legal porque os artigos que ele escreveu ao longo do tempo não tem conexão um com os outros, mas tem reflexões dele como profissional. Além disso, eu recomendo enfaticamente o Jardinosofia, do espanhol Santiago Beruete, que comentei antes. Também gosto muito de alguns estrangeiros, como o “Historia de los estilos en jardinería”, de Francisco Paez de la Cadena, e o Del Paraíso al Jardín Latino, de Rubió y Tudurí, ele é um paisagista catalão e tem um curso bem legal. Tem também o clássico do Geoffrey e Susan Jellicoe, “The Landscape of man”, outro que eu gosto muito é o do Gustavo Gili em espanhol: “El paisaje del Hombre”. Agora se você quiser enveredar por ecologia da paisagem aí tem o do Richard Forman, “Landscape Ecology”, esse livro é a minha Bíblia.

## APÊNDICE 5 – ENTREVISTA COM ALESSIA DE BIASE

**Cuidado, cotidiano e planejamento urbano:** uma conversa com a antropóloga Alessia de Biase

Entrevista concedida a Rafael Teixeira Vidal<sup>30</sup> no dia 7 de dezembro de 2024.

Revisão técnica: Tiago Cargnin Gonçalves<sup>31</sup>.

A relação entre planejamento, antropologia, urbanismo e paisagem tem sido um campo de pesquisa fundamental para compreender os processos de transformação do espaço urbano e a construção de narrativas sobre ele. Nessa abordagem interdisciplinar está o trabalho de Alessia de Biase, arquiteta, antropóloga, professora, pesquisadora e coordenadora do *Laboratoire Anthropologie et Architecture* (LAA) vinculado à *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette* (ENSAPLV). Seus estudos propõem uma leitura profunda das dinâmicas urbanas, considerando a cidade não apenas como um espaço material, mas também como um conjunto de temporalidades, experiências sensíveis e práticas sociais que se entrelaçam na construção do espaço.

A presente entrevista com Alessia de Biase, realizada no âmbito de um doutorado sanduíche em Planejamento Urbano e Regional na ENSAPLV, busca explorar os possíveis diálogos e caminhos de aproximação entre campos disciplinares interessados pelas questões urbanas. Para tanto, a entrevista está organizada em três eixos: o primeiro eixo aborda a formação e o percurso teórico de Alessia de Biase, permitindo traçar um panorama de sua trajetória acadêmica e das influências que moldaram sua abordagem interdisciplinar; o segundo eixo trata da evolução de suas reflexões sobre a paisagem e a natureza, analisando como esses conceitos se articulam com a antropologia e a arquitetura; por fim, o terceiro eixo foca os desafios contemporâneos relacionados à paisagem e à natureza, especialmente sob a ótica do patrimônio e das transformações urbanas em contexto de desastres ambientais.

A entrevista também apresenta os diálogos de Alessia de Biase com pesquisadoras brasileiras, estabelecidos desde a década de 1990, especialmente no campo do planejamento urbano e

---

<sup>30</sup> Rafael Teixeira Vidal é arquiteto e urbanista e doutorando em Planejamento Urbano e Regional no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR-UFRJ). Cursou estágio doutoral na *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette (ENSAPLV)*, em 2024, financiado pelo programa CAPES-PRINT, onde pesquisou ideias de natureza em instituições de planejamento do patrimônio urbano. A entrevista realizada com Alessia de Biase fez parte de suas atividades de doutorado.

<sup>31</sup> Tiago Cargnin Gonçalves é geógrafo e doutorando em Geografia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA-UFSC).

regional. Seu trabalho tem se conectado a debates cruciais no Brasil sobre a relação entre território, urbanização, racialidade, poder e história do planejamento.

Esta conversa pretende não apenas aprofundar questões teóricas e metodológicas presentes em seu trabalho, mas também aproximar essas reflexões do contexto brasileiro, contribuindo para uma compreensão mais ampla das interações entre paisagem, patrimônio e planejamento urbano.

**Rafael (R):** É realmente uma honra estar aqui no LAA da ENSAPLV e é um grande prazer conversar hoje e continuar trocando ideias com você, muito obrigado. Você poderia começar se apresentando, contando um pouco sobre sua formação e trajetória profissional, para que o nosso público possa conhecê-lo melhor?

**Alessia (A):** Então, eu estudei arquitetura em Veneza. Mas, na realidade, desde o início, fui mais fascinada pelo urbanismo do que pela arquitetura. Por isso, escolhi a vertente do urbanismo, porque na Itália funciona de maneira diferente daqui [da França]. Assim, estudei na faculdade de arquitetura, mas dentro da especialização em urbanismo. Isso me permitiu me formar com grandes teóricos do urbanismo e ter uma base sólida na história do urbanismo também.

Desde o começo, por exemplo, a questão do projeto nunca me interessou tanto. Quer dizer, claro que fiz, sou arquiteta urbanista, etc., mas nunca trabalhei em um escritório de arquitetura, do que, aliás, me orgulho muito. A prática profissional em si não era o que mais me atraía. O que realmente me interessava eram os discursos, a teoria, a conceituação sobre a cidade. Minha escala de interesse sempre foi a cidade e os territórios, e não a arquitetura em si.

E, durante meus estudos, tive a sorte de conhecer Giancarlo De Carlo, porque participei de um *workshop* organizado por ele. Graças a esse *workshop*, pude começar a trabalhar no escritório dele. E aí você pode dizer: “Mas então você trabalhou em um escritório?” Sim, mas nunca fiz projeto. Ele me pediu para organizar sua biblioteca e repensar a disposição de uma sala específica.

Fazendo esse trabalho com ele, descobri a antropologia. Depois conheci antropólogos e acabei fazendo meu trabalho de conclusão de curso em antropologia, mas foi por meio dele que comecei a ler autores da área e a me interessar por trajetórias de arquitetos e urbanistas que trabalhavam na interface com a antropologia. Passei a ler coisas que me interessavam muito.

Mais tarde, finalizei meus estudos ao conhecer um antropólogo e fazer uma pesquisa de campo aqui em Paris, em um bairro de imigrantes, buscando entender como esse bairro era

percebido, concebido e vivido pelas pessoas que o habitavam, em vez de analisá-lo apenas por meio de planos urbanos e funções preestabelecidas de cima para baixo.

Trabalhei por um ano em uma associação pelo direito à moradia nesse bairro, que é a *Goutte d'Or*. Essa experiência me convenceu completamente de que era esse o caminho que eu queria seguir. O que me interessava muito mais eram as pessoas que habitam a cidade, e não tanto desenhá-la.

Depois disso, o antropólogo Franco La Cecla, com quem fiz minha pesquisa de mestrado – nos tornamos grandes amigos –, me convidou para um festival que ele organizava em Palermo, em 1997, chamado “*Créola*”. Na minha pesquisa, eu havia desenvolvido a questão da criouliização e do urbanismo: o que seria um urbanismo crioulo, por exemplo. E foi nesse festival que conheci Patrick Chamoiseau. Você conhece Patrick Chamoiseau?

**R: Não.**

**A:** Patrick Chamoiseau é um escritor de grande prestígio na literatura, um dos grandes nomes da literatura crioula. Ele é martinicano e, na época, havia acabado de lançar um livro que para mim foi fantástico: *Texaco*. A obra retrata uma cidade construída sobre uma favela em *Fort de France*, capital da Martinica. O livro conta a história da construção dessa favela, que ele chama de *bidonville*, pois em francês esse é o termo usado para favelas.

A narrativa se desenrola em quatro períodos da história dessa *bidonville*, e cada período é contado a partir dos materiais usados na construção. O livro começa com um arquiteto que entra na favela e é atacado pelos moradores, que jogam pedras nele. Diante disso, ele decide sair, e a partir daí a história se desenvolve mostrando a favela construída de dentro para fora, pela perspectiva dos próprios habitantes.

Tive a sorte de conhecer Patrick Chamoiseau nesse festival, pois ele era um dos grandes convidados do evento. Caminhei com ele por duas horas, conversamos bastante e falei sobre o que eu queria fazer. Naquele momento, eu queria continuar estudando a questão da criouliização, ou seja, os processos de mestiçagem e hibridização cultural. Pensei em desenvolver essa pesquisa na Martinica, pois havia muitos autores martinicanos que escreviam sobre esse tema.

A ideia era investigar o que significava esse processo de criouliização. De um lado, havia a criouliização do espaço, mas eu queria sair um pouco do campo espacial e me aprofundar mais na antropologia, para entender essa questão sob uma perspectiva antropológica. Isso, obviamente, me levou a temas como mestiçagem e outras grandes questões da antropologia.

E, então, Patrick Chamoiseau me disse: “Olha, já existe muito material sobre a Martinica, vá para o Brasil. Acho que lá você vai encontrar o que procura”. E foi assim que cheguei ao Brasil.

Antes de ir para o Brasil, fiz o que aqui se chamava 2A, que não existe mais. Era um ano de especialização na disciplina para poder ingressar no doutorado, algo obrigatório na época. É um pouco parecido com o mestrado no Brasil.

Então, pedi para fazer minha tese com Marc Augé. Esse ano de especialização também foi um período de preparação para a tese. Durante esse tempo, trabalhei sobre as estratégias de mestiçagem nos dispositivos coloniais portugueses e sua implantação no Brasil.

Fiz uma pesquisa de memória na área de antropologia histórica, na qual fui à Lisboa para consultar arquivos, principalmente do século XVI. Meu objetivo era entender como a mestiçagem era utilizada como estratégia de colonização.

Ao trabalhar com os arquivos, descobri muitos aspectos interessantes. Já se conhece bem a história de que os portugueses colocavam em seus navios, rumo ao Brasil, prisioneiros considerados “doentes mentais”. Mas o que os documentos revelavam, na verdade, é que eram pessoas que, na visão da época, eram obcecadas por sexo. Diferente dos espanhóis, que enchiam seus navios com criminosos violentos, os portugueses optavam por indivíduos descritos nos registros como “doentes sexuais”, ou seja, homens que tinham apenas isso em mente.

Não estou dizendo que esses homens não tenham cometido violência sexual – isso não podemos saber com certeza –, mas o que os arquivos mostravam era que não eram necessariamente estupradores ou criminosos violentos. Esse dado revela uma diferença fundamental entre as estratégias coloniais de Espanha e Portugal.

Enquanto os espanhóis impunham seu domínio pela violência e pela morte, os portugueses combinavam a violência com outra estratégia: gerar descendência. A colonização portuguesa consistia em criar uma primeira geração de filhos que, nove meses depois, não poderiam rejeitar seus pais.

Mais tarde, encontrei confirmações dessa tese em leituras de grandes sociólogos brasileiros, que também abordam essa questão da mestiçagem como parte essencial da política colonial portuguesa.

**R: Por exemplo, desculpe.**

**A:** Agora estou tendo um branco, mas é... como se chama... é ele que escreveu esse texto absolutamente magnífico, que é *Casa-Grande & Senzala*.

**R: Sim, Gilberto Freyre.**

**A:** Isso mesmo, Gilberto Freyre. Ele tem toda uma parte na qual fala disso também.

**R: Sim.**

**A:** Então eu vejo que há a conquista, a utilização de certas tipologias de pessoas para possibilitar a mestiçagem. Os espanhóis não queriam a mestiçagem de jeito nenhum, eram obcecados com a pureza. Para eles, eliminava-se e implantava-se. Então era algo bem diferente. Já os portugueses viam o mestiçamento imediato como estratégia de conquista. Ou seja, logo de início, nasciam filhos mestiços. E isso era realmente uma estratégia.

Então me perguntei: por quê? E o que achei interessante foi que, em Portugal, ao contrário da Espanha, havia uma forte devoção à *Vierge Noire* [Virgem Negra]. A Virgem Negra, que vinha da África, era uma presença negra na cultura portuguesa. Ou seja, ser negro não era algo a ser rejeitado, mas algo que se adorava. Então a questão da alteridade e da fisionomia do outro não era repulsiva, muito pelo contrário. Assim, quando os portugueses chegaram às Índias e encontraram “o outro”, já havia essa relação prévia com a Virgem Negra. Isso tudo era muito interessante.

Não estou defendendo a conquista portuguesa, mas o que me interessava era o estudo da estratégia de conquista. Depois disso, mudei de século e fui analisar os processos judiciais do século XVIII, já no Brasil. Mas, no século XVIII, os arquivos do Brasil ainda estavam em Lisboa. Então examinei os processos da época sobre como as pessoas se identificavam.

Naquele tempo, como hoje – mas não tanto quanto hoje, creio –, existia uma infinidade de termos para designar os mestiços. E todos esses termos descreviam as relações de parentesco e as diferentes misturas entre brancos, indígenas e negros. Havia palavras específicas para cada combinação. Por exemplo, era possível ter dois pais brancos, um ancestral indígena ou negro, ou um branco e um indígena, ou um branco e um negro e assim por diante. Para todas essas variações, havia nomes próprios. Achei isso extraordinário. Se havia essa capacidade de nomear todas essas possibilidades, significava que o mestiçamento era algo profundamente enraizado na sociedade brasileira.

No século XVIII e no início do XIX, começaram a surgir muitos processos judiciais sobre identidades falsas. As pessoas alegavam ser brancas – e, de fato, poderiam ser brancas –, mas então vinham denúncias de vizinhos alegando que aquela pessoa não era realmente branca, pois seu bisavô era negro. Assim, havia muitos processos para acusar uns aos outros sobre sua verdadeira identidade racial. Para mim, isso foi muito interessante, pois descobri esses nomes, essas classificações e como a sociedade funcionava em termos de delação e identidade.

Depois, comecei a estudar o século XIX e percebi que, a partir desses processos, surgiu um relatório de viajantes feito por um francês. Esse francês foi chamado para fazer um relatório sobre o Brasil para a França. E a França entregou esse relatório ao Império Brasileiro – naquela época, o Brasil ainda era um Império. Estávamos no período de transição, quando Dom João VI decidiu deixar Portugal para se instalar no Brasil.

Esse relatório francês afirmava que o Brasil era um país degenerado e que essa degeneração era causada pelo mestiçamento, pois não havia pureza racial. Estávamos no final do século XVIII, início do XIX, um período em que se falava muito sobre pureza racial. Então, esse relatório foi entregue a Dom Pedro I ou II – acho que foi Dom Pedro II, pois foi ele quem implementou essas ideias.

Nessa mesma época, o Brasil começou a falar oficialmente sobre “branqueamento racial”. Existiam textos que mencionavam explicitamente essa necessidade. Ao mesmo tempo, o sul do Brasil – a partir do Paraná – ainda não era habitado por colonos europeus. O norte já estava densamente povoado, mas o sul permanecia relativamente intocado, ainda sendo território indígena.

Dom Pedro II decidiu que essa região serviria para o branqueamento da população. Então, ele fez uma viagem à Europa para buscar pessoas brancas, de olhos claros e católicas. Os primeiros que ele encontrou foram os alemães, com quem fez um acordo de concessão de terras. Assim, surgiram as colônias alemãs em Santa Catarina, como Blumenau.

Contudo, Dom Pedro II não queria apenas colonização alemã. Ele queria que os alemães se misturassem com a população local para promover o branqueamento. No entanto, ele não conhecia bem os alemães, que tinham uma associação chamada Associação São Rafael, responsável por proteger os imigrantes alemães e manter sua identidade cultural. Essa associação garantia que os alemães continuassem alemães, oferecendo suporte financeiro, escolas e infraestrutura para que não precisassem se misturar com a população local.

Por isso, essa primeira tentativa foi um fracasso para Dom Pedro II: os alemães permaneceram isolados e não contribuíram para o processo de branqueamento. Então, ele fez uma segunda viagem à Europa. Naquela época, já estava sendo discutida a abolição da escravidão no Brasil, e o país adotou uma estratégia “inteligente”: ao invés de abolir imediatamente a escravidão, decidiu que todas as crianças nascidas de mães escravizadas seriam livres – mas os pais e avós continuariam escravos. Assim, a mudança aconteceria gradualmente, e o sistema de trabalho escravo poderia ser substituído de forma controlada. Isso também era uma forma de mestiçamento social.

Dom Pedro II percebeu que esse processo causaria um problema: essas crianças livres cresceriam e conquistariam direitos, tornando-se indisponíveis como mão de obra para as fazendas. Então, ele partiu para sua segunda viagem à Europa, novamente em busca de pessoas brancas, de olhos claros e católicas. Mas, dessa vez, ele abandonou a ideia dos alemães e começou a procurar outros grupos com quem pudesse firmar acordos.

Eu estou, basicamente, te contando minha tese!

**R: É legal falar disso.**

**A:** Sim, sim, depois dá para entender algumas coisas. E, naquele momento, ele dizia que haviam dois trabalhos que precisavam ser feitos para o Brasil. Um era entender o que estava acontecendo com a mão de obra das fazendas no Espírito Santo, em São Paulo e no estado do Rio de Janeiro, as fazendas de café, principalmente no Espírito Santo e em São Paulo. E como não haveria mão de obra, era necessário trazer pessoas que estivessem acostumadas a trabalhar para um patrão.

E, por outro lado, ele tinha uma demanda muito específica em relação à conquista do território. Esse segundo ponto era continuar a colonização do Sul do Brasil, nos territórios concedidos aos alemães, ou seja, Santa Catarina, mas incluindo também o Paraná e o Rio Grande do Sul, que eram dois territórios com características geológicas e geomorfológicas muito diferentes, especialmente o Rio Grande do Sul, que era montanhoso.

E então ele se depara com a Itália, que havia acabado de se tornar um país em 1860 – antes disso, estava sob domínio austríaco. E ele encontra duas, ou melhor, três regiões do nordeste italiano: o Trentino, de onde vem Piero Zanini (pesquisador do LAA/ENSAPLV); o Vêneto, de onde eu venho; e o Friuli. Essas eram as regiões mais pobres da Itália.

Mas há um detalhe importante: a região de Piero ainda era austríaca. Assim, ele também recruta pessoas do Tirol, que ficava entre os dois países e era extremamente pobre. As pessoas dali não estavam envolvidas no nascente movimento socialista, que estava surgindo na Lombardia nessa época. Era uma região que ainda não havia se industrializado, sendo essencialmente agrícola. Os habitantes tinham apenas duas opções: ou trabalhavam para grandes proprietários ou eram pequenos proprietários rurais – o que era perfeito para ele [Dom Pedro II].

Assim, foi feito um acordo entre a Itália e o Brasil. A Itália enviaria vênnetos e a Áustria enviaria tirolezes. E isso ocorreu de duas formas: algumas cidades e regiões do Vêneto foram direcionadas ao Espírito Santo e a São Paulo, pois eram pessoas acostumadas a trabalhar para grandes proprietários. Para elas, o trabalho seria o mesmo.

Por outro lado, uma parte do Vêneto e do Tirol foi enviada para o Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina – regiões destinadas a pequenos agricultores, que receberiam terras para cultivar. No entanto, essas terras foram concedidas em condições extremamente difíceis.

Foi então que o acordo foi selado. E, ao investigar essa história mais a fundo, quando entrei no doutorado, percebi que os padres da época tiveram um papel crucial.

Para encurtar a história, quando terminei meu mestrado, percebi que esse tema era minha verdadeira paixão – era a história da minha região, e eu não a conhecia. Então, decidi que essa seria minha tese de doutorado. Defendi meu diploma e ingressei no doutorado com Marc Augé.

Mas o que me interessava não era fazer um estudo de antropologia histórica. O que eu queria entender era o que restava dessa “venetianidade” na terceira geração de descendentes. Isso ainda existia? Esse era o foco da minha tese.

Para finalizar a história de como as pessoas partiram: os padres no Vêneto – eu pesquisei extensivamente nos arquivos históricos da época – começaram a falar do Brasil como um paraíso de riquezas do dia para a noite, de uma semana para outra. De um domingo para outro, durante as missas, eles começaram a descrever o Brasil como a terra da fartura.

E as pessoas que estavam ali passaram a ouvir sobre leite e linguiças penduradas nas árvores. Não havia televisão, nada. Mas as imagens do Brasil que chegavam eram essas.

### **R: Era um padre católico, desculpe?**

**A:** Sim, sim, falando na missa, na verdade. E muitas vezes eram usadas pinturas para ilustrar a riqueza do país. Assim, um milhão de vênnetos e tirolezes partiram acreditando que iam para um paraíso. Mas, quando chegaram ao Brasil, não era nada disso. Só que eles não podiam mais voltar atrás.

E, ao contrário dos alemães, não tinham a Associação São Rafael para protegê-los. Então, acabaram indo trabalhar nas fazendas, onde se tornaram empregados assalariados, mas, na realidade, substituíram os escravos.

Por outro lado, começaram a colonizar o Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, mas em territórios que não haviam sido negociados. Os alemães, anteriormente, haviam negociado suas terras. Se você observar a implantação das colônias alemãs, verá que todas elas estão em regiões com boas condições de solo.

Os italianos não negociaram nada. Simplesmente chegaram. Em troca, a Itália recebeu café. E é nesse momento que o café, um dos símbolos dos italianos – o espresso, por exemplo –, começa a ganhar espaço. Toda essa mitologia em torno do café surge nessa época.

O café era vendido à Itália a preços imbatíveis, tornando-se extremamente popular. Antes disso, os cafés eram lugares elitizados, e o café era uma bebida de elite. Mas, com essa migração no final do século XIX – os primeiros vênets chegaram por volta de 1870 –, cerca de um milhão de pessoas migraram. E foi nesse período que nasceu o mito do café na Itália.

Eu pesquisei todas as propagandas da época, e havia uma chamada “*La Brésilienne*”. O Brasil começou a se projetar nas exposições internacionais em que a Itália participava, como a grande Exposição de Paris de 1900. Antes disso, a Itália passou a incluir o sul do Brasil entre suas “colônias”. Mas, claro, o Brasil não era uma colônia italiana. No entanto, os brasileiros aceitavam essa narrativa, porque vendiam café. O Brasil vendia café em troca de pessoas.

Bom, vou encerrar aqui, porque eu poderia falar sobre isso por horas.

O que eu fiz foi voltar a esses lugares. Fui ao Brasil em setembro de 1999 e passei seis meses no Rio de Janeiro para aprender português – na verdade, três meses e meio. Depois, fui para São Paulo para pesquisar os arquivos sobre os locais de implantação dos imigrantes.

O que me interessava era visitar, na atualidade, os lugares onde os italianos, principalmente os vênets, haviam se estabelecido. Então, fiz um percurso de carro. Passei dois meses refazendo um percurso entre São Paulo e Paraná, onde aluguei um carro e viajei por quatro meses, percorrendo vilarejos pequenos.

Antes de chegar a cada lugar, eu sempre ligava para o presidente das associações locais de descendentes de imigrantes italianos – porque o que realmente me interessava era entender a permanência dessas comunidades, especialmente em São Paulo. Eu tinha mapeado os locais de assentamento, mas também queria saber se ainda existiam associações de imigrantes, descendentes, grupos culturais.

Essa jornada durou quatro meses. Em cada lugar, eu me reunia com os presidentes das associações e ouvia suas histórias. Foi uma viagem extraordinária, cheia de momentos de grande beleza. Eu estava sozinha, dirigindo pelo interior do Paraná e de Santa Catarina. Sempre fui recebida de maneira calorosa e nunca senti medo. Viajava com meu Fusca – um Fusca a álcool que eu comprei. Percorri esses três estados até chegar a Caxias do Sul.

E foi lá que percebi que o discurso sobre a imigração mudava completamente. Até então, o discurso era fundamentalmente folclórico. Mas, em Caxias do Sul, o que encontrei foi um discurso sobre identidade. Havia uma divisão muito forte entre “nós” e “os outros”. “Nós” eram os descendentes de vênets, e “os outros” eram os brasileiros – como se eles próprios não fossem brasileiros.

Então, decidi ficar lá. Acabei morando um ano em Caxias do Sul, em duas etapas. Foi lá que fiz meu trabalho de campo e escrevi minha tese. Finalizei minha tese, que praticamente não tem nada relacionado à arquitetura ou ao urbanismo, exceto talvez uma pequena parte. Eu queria realmente me formar completamente em antropologia, para depois poder trabalhar com essa disciplina da maneira que me agradasse. Eu não queria algo misto, digamos. Queria me formar bem, ter todas as ferramentas necessárias. Então, voltei e terminei minha tese. E, ao concluí-la, eu precisava de dinheiro.

Foi quando conheci uma pessoa que trabalhava na ENSAPLV, em um projeto, e que me disse: “Isso é ótimo, você é antropóloga, venha dar aulas para mim”. Então, eu disse “ok” e comecei a dar aulas. Eu ministrava cursos de antropologia dentro do curso de projeto dele, e gostei muito.

Com o tempo, percebi que era interessante, porque eu podia misturar os dois campos. Foi quando comecei a pensar: “é bom que eu retorne às minhas origens, mas de uma forma um pouco diferente”. Assim, finalizei minha tese.

Depois disso, consegui um cargo de associada por dois anos. Logo depois, passei em um concurso e fui contratada na *l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville* (ENSAPB), em *Belleville*. Mais tarde voltei à *Villette*, dez anos depois, e é onde estou agora.

O que foi interessante é que, quando assumi esse cargo de associada, a fundadora desses laboratórios – que eu não conhecia – entrou em contato comigo e perguntou se eu queria fazer parte deles. Eu disse “claro, vou com prazer”.

Então, entre 2000 e 2003, estive aqui, mas praticamente não havia ninguém. Era um laboratório onde só tínhamos três pessoas. A fundadora, Christelle Robin, trabalhava com a exportação do modelo urbano europeu para países asiáticos, investigando como os modelos arquitetônicos e urbanos europeus estavam sendo exportados para a China, para o Sudeste Asiático etc.

Eu, por outro lado, não trabalhava com isso. Ainda estava finalizando minha tese e me perguntava muito: “O que vou fazer sobre o espaço?” O primeiro tema que me interessou, a partir da minha tese, foi a questão da globalização, que também estava muito relacionada a ela. Então, comecei a pesquisar sobre a arquitetura da globalização.

Por exemplo, percebi que algumas arquiteturas que eu havia encontrado na minha tese, que eram consideradas “folclóricas”, começaram a ser utilizadas em pequenos condomínios fechados (*gated communities*), como os chalés suíços em versões pré-fabricadas.

Contudo, esse tema não durou muito tempo na minha pesquisa. Trabalhei um pouco com isso no início, mas não foi algo que se desenvolveu tanto.

Depois, tive a sorte de... bom, não me lembro exatamente como, mas conheci alguém da l'APUR (*Atelier Parisien d'Urbanisme*). Eu a tinha conhecido, e ela me convidou para fazer o estudo preliminar de um grande concurso de arquitetura, o do *Centquatre*. Você conhece o *Centquatre*?

**R: Sim, o centro cultural, bem ali ao lado.**

**A:** Pois é, aquilo era a antiga sede das funerárias municipais de Paris, mas não era o lugar onde os corpos ficavam, e sim onde se fabricavam os caixões. Ali funcionavam marcenarias e oficinas de carpintaria, e havia também os cavalos utilizados nos funerais. O espaço foi fechado em 2003, depois de ficar abandonado por cerca de dez anos.

A cidade de Paris queria transformar o local em um centro cultural, mas o bairro era extremamente complicado. Era um dos poucos bairros onde havia... como se chama aquela droga muito perigosa?

**R: Crack.**

**A:** O crack. Era o único lugar do crack parisiense. Era um local onde as pessoas se espalhavam pelas ruas, no sentido de que havia gangues. E esse bairro, onde deveria ser implantado um novo centro cultural, não era um lugar tão evidente para isso. Então a prefeitura decidiu fazer um estudo preliminar para entender como esse bairro funcionava. Eu realizei esse estudo, que foi extremamente bem recebido, no qual apresentei algumas conclusões que acabaram se tornando as diretrizes do projeto. Ou seja, foi com base nessas diretrizes que os arquitetos deveriam desenvolver suas respostas. Havia, por exemplo, uma rua que seria transformada... não vou entrar nos detalhes.

E foi a partir desse estudo que começou toda uma série de relações com a APUR, que encontrou uma nova abordagem metodológica. Eles não estavam acostumados a trabalhar com antropólogos, mas com sociólogos. E, de fato, eu permaneci sendo a única antropóloga a trabalhar com eles. Eles me deram muitas oportunidades, e, a partir daí, começaram a surgir vários projetos. Foi também nesse momento que começou a se formar uma equipe.

Nunca gostei de trabalhar sozinha. Sempre fiz questão de trabalhar em equipe. É um princípio para mim. Claro, agora estou trabalhando sozinha, porque também preciso desse momento para mim. Mas todos esses projetos, como a pesquisa sobre os bombeiros, por exemplo, foram feitos com outra pessoa. Foram momentos coletivos.

Então, por volta de 2003, começamos a formar uma equipe. Naquela época ainda era uma equipe pequena, e começamos a nos reunir no laboratório, que nem era aqui, era em outro lugar. Aos poucos, fomos agregando mais pessoas. Primeiro, éramos dois ou três. Depois, Alain Guez chegou, e assim foram se juntando mais pessoas que eu fui chamando para participar. Descobrimos que aquele era um espaço extremamente livre, onde poderíamos construir algo juntos.

Christelle [Robin], naquela época, era uma pessoa extremamente acolhedora e nos disse: “Façam o que quiserem, o espaço está aqui para isso”. Foi então, por volta de 2004 ou 2005, que Christelle, de forma totalmente inesperada, me convidou para ser diretora do laboratório. Achei que ela estava louca e disse isso a ela, mas ela insistiu. Então, passamos dois anos dividindo a direção juntas.

Depois, infelizmente, Christelle adoeceu, e eu assumi integralmente a direção do laboratório. Naquele período, as duas pessoas que estavam anteriormente no laboratório saíram por diversos motivos. Uma delas era Caroline Varlet. Ela foi para outro lugar, e a outra pessoa se aposentou. Então, acabei me encontrando sozinha, com uma equipe totalmente nova para montar.

Para todos nós – Alain e os outros –, esse laboratório era um lugar incrível para desenvolver projetos. Estávamos institucionalmente ancorados, mas, ao mesmo tempo, tínhamos carta branca para trabalhar, o que é algo extremamente raro.

Foi nesse momento que decidimos nos aprofundar ainda mais e começamos a trazer novas pessoas para a equipe. E veja só, hoje somos 40. Ou seja, já se tornou uma pequena empresa. Mas, acima de tudo, há um forte senso de lealdade entre nós.

Desenvolvemos uma maneira muito particular de atuar, que inclui a hospitalidade – algo que veio de Christelle. A forma como acolhemos tanto as pessoas quanto as temáticas é essencial para entender como interagimos e trabalhamos em conjunto. Claro, como em qualquer outro ambiente, houve altos e baixos ao longo do tempo, mas conseguimos manter esse espírito.

Muita gente que chega aqui diz: “Que experiência incrível este lugar!”. E acho que isso acontece porque fomos reconhecidos por ter uma abordagem diferente.

A partir desse momento, passamos a receber cada vez mais solicitações de pesquisa, tanto por parte de territórios específicos quanto do próprio Ministério. Com isso, novos temas começaram a se consolidar, especialmente a questão do tempo e da paisagem.

A questão do tempo, em particular, foi trazida por Alain – faço questão de sempre dizer isso. Foi ele quem introduziu essa perspectiva e nos convidou a explorá-la. Eu a trabalhei do meu

jeito, outras pessoas também a desenvolveram à sua maneira. Mas, de fato, o tempo tornou-se um elemento central no nosso laboratório, no sentido de que abordamos todas as questões a partir da perspectiva do tempo. Não se trata apenas de um tema isolado, mas de um eixo estruturante: todas as nossas pesquisas são pensadas a partir dessa dimensão temporal.

E a questão da paisagem, na verdade, surgiu a partir de várias pesquisas que nos foram solicitadas. A questão da paisagem, em particular, foi trazida por Piero, porque ele havia realizado uma pesquisa-ação para o Ministério da Cultura com Armin Linke, um grande fotógrafo. Juntos, estruturamos essa pesquisa sobre os Alpes, especificamente sobre o legado paisagístico dos Alpes.

Foi nesse momento que a questão da paisagem também entrou em cena. Depois, outros temas foram surgindo, mas esse foi o ponto de partida. Estamos falando de um período em que Alain chegou ao laboratório, por volta de 2005, e Piero chegou em 2007. E foi nessa época que essas duas grandes questões – tempo e paisagem – passaram a ser centrais e decidimos construir uma abordagem específica para trabalhá-las.

Mas, ao mesmo tempo, não podíamos simplesmente reproduzir o que já era feito pelo laboratório de paisagistas ao lado. Então, precisávamos definir qual seria a nossa abordagem, o que faríamos de diferente. E foi aí que a perspectiva antropológica entrou como um diferencial. Sempre apreciei o fato de que todas as pessoas que vêm para o nosso laboratório aceitam adotar uma abordagem antropológica. Isso significa que a antropologia aqui não é apenas uma disciplina, mas uma forma de pensar e analisar as questões.

Por exemplo, Alain nunca teve uma formação acadêmica em antropologia, mas sua abordagem para os temas é essencialmente antropológica. E eu acho esse tipo de troca extremamente enriquecedor. E foi assim que tudo começou a se expandir, como uma bola de neve.

Bom, agora é a sua vez de me fazer perguntas! Acho que falei por uns 50 minutos. Acabei me alongando muito sobre minha tese, então peço desculpas por isso.

**R: Mas você já respondeu várias das minhas perguntas enquanto falava. E, sinceramente, ouvir tudo isso é inspirador. Seu percurso é incrivelmente rico. Na verdade, acho que podemos manter nosso foco nesta parte da entrevista, pelo menos por enquanto, nos dois primeiros eixos – formação e trajetória teórica –, e tenho duas perguntas relacionadas a isso.**

**Nesse período entre o fim da sua tese sobre os vênets no Brasil e o início no LAA, como você manteve suas conexões com o Brasil e a pesquisa por lá? Sei que esse vínculo continuou.**

**A:** Ah, isso continuou até hoje.

**R:** Como foi essa troca? Estou pensando, em particular, nos seus encontros com pesquisadoras muito conhecidas e importantes para nós no Brasil, como Ana Clara Torres Ribeiro, Paola Berenstein Jacques e vários outros.

**A:** Então, na verdade, a primeira vez que fui ao Brasil foi em 1999. Fiquei no Rio por três meses e meio, quase quatro meses. Naquela época, Paola Berenstein Jacques havia terminado sua tese na França, porque Paola fez sua tese na França. Ela era amiga de Alain, e eles fizeram juntos os dois anos.

Quando fui para o Brasil, Alain me disse: “Ligue para a Paola”. Eu já a tinha conhecido em uma festa – você sabe como são as coisas entre estudantes. Então, quando cheguei ao Rio, liguei para a Paola.

Paola tinha algumas aulas temporárias na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e começamos a sair juntas, a fazer coisas assim. Depois, parti para meu trabalho de campo, fui para São Paulo e fiz tudo o que já te contei. Oito meses depois, voltei ao Rio de Janeiro porque meus pais foram me visitar. Passei um mês no Rio, Pierre também voltou, e foi quando eu retornei do meu trabalho de campo.

Foi então que Paola me disse: “Seria ótimo se você apresentasse o que fez”. E foi nesse momento que conheci Ana Clara Torres Ribeiro, pois fui à pós-graduação. Lá estavam Ana Clara, Paola e Margareth da Silva Pereira. Elas me viram chegar do meu trabalho de campo, cansada, com muita bagagem, digamos assim.

Com Paola, já havíamos nos falado ao telefone enquanto eu estava no Sul, mas éramos mais amigas do que interlocutoras acadêmicas. Com Margareth e Ana Clara, no entanto, comecei a ter esse contato mais acadêmico, pois elas ficaram interessadas no que eu estava fazendo.

Depois, continuei meu trabalho de campo e, quando passava pelo Rio, as encontrava. Elas sempre me convidavam para almoçar ou para conversas informais, mas estavam curiosas para saber sobre meu trabalho.

Mais tarde, quando o LAA foi criado, isso tudo aconteceu ao mesmo tempo, surgiu também uma rede financiada pelo Ministério, para a qual eu as convidei imediatamente.

Ana Clara e Margareth disseram “sim” sem hesitação. Naquele momento, Paola ainda estava no Rio, mas alguns anos depois ela passou em um concurso e foi para Salvador, na

Universidade Federal da Bahia (UFBA). Assim, Salvador também entrou para a lista de cidades e instituições que comecei a frequentar.

Depois da minha tese, quando o laboratório foi reformulado com essa nova equipe, Paola fez questão de fazer parte dele como pesquisadora associada. Ela já é associada há muito tempo e veio aqui duas ou três vezes como professora visitante. Eu também fui professora visitante na UFBA por um ano.

A partir de 2005 ou 2007, Paola passou a me convidar regularmente para projetos e colaborações. Ao mesmo tempo, minha conversa com Margareth também se aprofundou, e eu a convidava frequentemente para palestras aqui.

Com Ana Clara, estabelecemos um diálogo muito intenso sobre a noção de cartografia. Conversamos bastante sobre isso. Cheguei a visitá-la, fiz uma longa entrevista com ela, que foi publicada em um dos números da revista *Redobra*, coordenada por Paola. Esse diálogo estava se fortalecendo, estávamos realmente construindo algo quando Ana Clara faleceu, o que foi uma grande perda.

Meus deslocamentos para o Brasil tornaram-se praticamente anuais. Vou, em média, uma vez por ano. Houve algumas exceções, como durante a pandemia, quando só retornei em 2022. Mas, por exemplo, em 2019, fui várias vezes, participando ativamente do *Corpo Cidades*, onde sou convidada regularmente. Temos desenvolvido muitos projetos juntos, incluindo parcerias na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Minha relação com o Brasil tornou-se uma evidência natural. Por outro lado, não trabalho mais com as questões que pesquisei no início. Meu foco mudou, passei a trabalhar com temas urbanos. Assim, minha relação com o Brasil evoluiu junto com minhas próprias mudanças acadêmicas e profissionais.

**R: Não me surpreende que você e Ana Clara tenham tido um bom diálogo, porque naquela época ela estava profundamente envolvida na teoria da ação e na cartografia da ação. E você fala sobre a antropologia da transformação urbana, como entendemos, e não sobre a antropologia da cidade ou de uma cidade específica. Você poderia explicar como essa abordagem da transformação urbana foi construída em sua trajetória?**

**A:** Ana Clara, porque ela estava trabalhando na questão da ação.

**R:** Sim, ela estava envolvida nessa questão de enxergar o urbano como uma ação e, nos seus estudos, percebemos que sua abordagem sobre o urbano e a cidade está muito ligada à antropologia da transformação. Então, nos dois trabalhos, essa dimensão da trajetória, do tempo e da transformação parece muito importante. Isso me faz pensar

**sobre como a história, que é uma disciplina que lida com o tempo, entrou no seu trabalho e na sua abordagem.**

**A:** Ela não entrou, ela não entrou.

**R:** Não entrou?

**A:** Não diretamente, mas trabalhei com períodos históricos e, na verdade, todas as ferramentas da história. Para mim, a história não é a disciplina do tempo, mesmo que, obviamente, o tempo seja seu material de trabalho. Eu defendo que o tempo é trabalhado por outras disciplinas também, e não é porque eu trabalho com o tempo, inclusive os tempos passados, que eu adoto uma abordagem histórica. Quero dizer que eu reivindico uma abordagem arqueológica. A arqueologia também trabalha com o tempo e com o passado, e eu me sinto muito mais próxima dela... Mas você chegou a ver meu livro?

**R:** Sim, eu li.

**A:** Porque... porque eu nunca tive uma abordagem diacrônica. O que me interessa na abordagem arqueológica, justamente, são os acasos. No sentido de que, se eu tiver que usar a metáfora do arqueólogo, é como se eu tivesse feito escavações, cavado a terra... A questão é que, quando você faz escavações, você cava. E, depois, você não sabe o que vai encontrar. Você pode encontrar coisas de diferentes épocas e elas estarem juntas. Na prática, você pode cavar e encontrar, por exemplo, um vaso grego e, alguns centímetros abaixo, um dente de um elefante ou a carcaça de um mamute. O que me interessa é que, entre esses dois objetos, há a terra – e a terra é o tempo, porque representa a estratigrafia. Os dois objetos estão lado a lado de forma anacrônica. E o fato de estarem anacronicamente próximos tem, para mim, um valor enorme.

E o que me interessa é que a história nunca trabalha anacronicamente. Quer dizer, claro que existem algumas abordagens que propõem a anacronia, como Didi-Huberman, por exemplo. Mas, para mim, uma abordagem do tempo passado – que não seja histórica – é uma abordagem arqueológica. Ou seja, eu olho para o que encontro hoje para começar a puxar fios e rastros.

Então, para mim, esse é o modo como, ao longo dos anos, fui formando minha abordagem. Entre a primeira vez que usei a história e hoje, há um grande percurso, muitas leituras, muitos deslocamentos. E o que aconteceu foi que eu decidi me posicionar mais ao lado da arqueologia do que da história, porque acho que a arqueologia tem uma potência de imaginação que a história não tem. A história não pode usar a imaginação da mesma forma.

O que adoro nos arqueólogos é que eles encontram um fragmento e, por meio da imaginação e de hipóteses, conseguem desenhar e reconstruir um vaso inteiro. E é isso que me interessa: a potência do fragmento. E, portanto, do detalhe. Minha abordagem se estrutura pelos detalhes, pelas pequenas coisas, que servem para construir um panorama maior, para elaborar uma compreensão em grande escala.

**R: Isso é interessante, porque essa ideia do fragmento e essa abordagem aparecem na sua pesquisa sobre as classificações de tipos de pessoas no Brasil.**

**A:** Sim, sim, claro. Ou seja, tudo começa com pequenas atenções. Na verdade, se olho para trás, percebo que sempre tive um olhar atento para as pequenas coisas, aquelas que parecem insignificantes, mas que, na realidade dizem muito...

**R: E ouvindo falar sobre mistura, sobre esses processos, fica claro que esse é um tema muito importante tanto para a antropologia quanto para o urbanismo. O espaço dos encontros, os *melting pots*, como dizia Robert Park, da Escola de Chicago. Ele também esteve no Brasil e se interessou por isso, e Ana Clara estudou esse tema por lá. Essa questão dos *melting pots* continua sendo algo muito forte para nós. Mas, de certa forma, com a arqueologia, você acha que está fazendo outro tipo de estudo sobre mistura e *melting pots*, diferente do que propôs a Escola de Chicago? Como essa questão evolui no seu trabalho? Ou seja, com sua dupla experiência – como arquiteta e antropóloga – e com esses métodos de pesquisa vindos da arqueologia, de que maneira você trabalha essa questão do mix cultural de forma diferente? Porque me parece que você não faz uma pesquisa exatamente nos moldes da Escola de Chicago, certo?**

**A:** Não sei, na verdade. Não tenho uma resposta pronta para isso, porque depende das situações em que me encontro. E depois há diferentes escolas de pensamento... não sei bem como responder a tudo isso. Mas, sim, eu definitivamente não faço estudos à maneira da Escola de Chicago, isso é certo.

Por outro lado, há pesquisadores da Escola de Chicago que, para mim, são sublimes e absolutamente indispensáveis. Oscar Lewis, por exemplo. Tenho um livro dele aqui que recomendo a todos, chamado *Une mort dans la famille Sanchez*. É um livro incrivelmente contemporâneo na maneira como aborda uma situação – a morte de uma pessoa – e a forma como ele decide apresentá-la. Ele foi vanguardista ao trazer três relatos diferentes, de três pessoas diferentes, sobre o mesmo evento. Isso é genial, na minha opinião. E isso também faz parte da Escola de Chicago, que é um universo muito amplo.

**R: Em uma entrevista com Paola para a revista brasileira *Redobra*, você mencionou que já foi percebida como ecologista. Você se lembra disso?**

A: Não, de jeito nenhum.

**R: Ah, não?**

A: Ah, eu disse isso?

**R: Como uma ecologista no sentido da Escola de Chicago, da ecologia urbana, ou seja, da criação desse conjunto de vínculos etc.**

A: Ah, sim, isso é verdade.

**R: Ah, então você também percebe isso.**

A: Bem, depende... eu teria que reler o trecho exato.

**R: E como essa dimensão da ecologia, que está ligada ao meio ambiente e à natureza, mas também às pessoas, aparece no seu trabalho? Com essa questão, estamos entrando no segundo eixo da entrevista, sobre a evolução da natureza e da paisagem no seu trabalho. Esses dois eixos, o humano e o não humano, começaram a aparecer nas suas pesquisas e no seu pensamento ao longo da sua trajetória. Como você percebe isso?**

A: Bem, eu não sei se a questão ambiental e a questão ecológica realmente entram no que fiz até agora. Ou seja, pode-se até deduzi-las do meu trabalho, mas elas são centrais no meu pensamento? Isso ainda vamos ver, por enquanto, não necessariamente.

Houve um momento em que comecei a observar as políticas públicas que buscavam alguma forma de legitimação. Era o período em que surgiu um tema no laboratório, que coordenei, chamado *Hériter le Futur*, como era o título original. Fiz uma pesquisa absolutamente fascinante sobre todas as Ucronias [histórias alternativas] sobre Paris, que nunca publicamos, mas que deveria ser publicada um dia, porque é um trabalho muito bonito. Trabalhei sobre os futuros da cidade, sobre a noção do futuro, e lembro de contar essa pesquisa para Ana Clara, durante um verão. E ela me disse: “Apenas você poderia fazer um trabalho desses.”

Foi nesse contexto que novas políticas públicas começaram a surgir na prefeitura de Paris, usando a natureza – e, especialmente, o vegetal – como uma forma de legitimar uma certa ideia de futuro. Ou seja, a natureza passou a ser incorporada nos discursos como uma forma de dizer: Estamos pensando no nosso futuro, então estamos introduzindo mais natureza, mais vegetação.

Foi aí que decidi aprofundar essa questão. Recebemos um grande financiamento do Ministério do Meio Ambiente e analisamos as políticas da prefeitura de Paris voltadas para as árvores plantadas. Passei três anos acompanhando esse programa e tentei entender por que as

peessoas decidiam cuidar de um pé de árvore, plantar, cultivar nesses espaços etc. Ao mesmo tempo, analisamos vários outros projetos financiados pela prefeitura, que envolviam a apropriação da natureza e do vegetal na cidade. Observamos, por exemplo, os projetos da *petite ceinture* [pequeno cinturão ferroviário em torno de Paris], muitos deles liderados por coletivos especializados na questão do verde urbano.

Para essa grande pesquisa, formamos uma equipe com o *Muséum National d'Histoire Naturelle* e com a *Sciences Po*, e trabalhamos juntos por três anos. O intercâmbio com o Museu foi essencial, porque me levou a prestar mais atenção à relação entre seres humanos e vegetais.

No contexto dessa pesquisa, nós nos concentramos em entender por que as pessoas se envolviam nesses projetos. Nosso foco era nos atores, entender suas motivações e suas ações. Mas, pessoalmente, por meio do contato com o Museu, comecei a me interessar pelos gestos dessas pessoas, pelos tempos e ritmos que adotavam em seus pequenos espaços de cultivo.

Então, para mim, essa pesquisa foi um marco. Foi a primeira vez que voltei minha atenção para a natureza na cidade, para a vegetação e, mais amplamente, para a relação com o não-humano, mas, ainda assim, **vivo**. Afinal, somos todos seres vivos.

A partir daí, comecei a refletir sobre a transformação urbana dentro de uma perspectiva inspirada em Donna Haraway, ou seja, considerando a cidade como um espaço em constante mutação, onde tudo está em movimento. Trabalhar com isso significa não fixar nada, aceitar a instabilidade.

Isso me levou a uma nova reflexão sobre os gestos, que desenvolvi a partir do pensamento de Vilém Flusser. Ele tem um pequeno texto fundamental chamado *Os Gestos de Plantar*, que se encontra no livro *Os Gestos*. Se quiser, posso te passar esse livro – não sei se ele já foi publicado no Brasil, mas Flusser viveu no Brasil e sua obra tem bastante circulação por lá.

Nesse texto, Flusser argumenta que o gesto de plantar não se resume ao ato físico de colocar a semente no solo. O **gesto de plantar** envolve uma temporalidade que inclui o cuidado: plantar significa **esperar**, **cuidar**, ter paciência para ver algo crescer. Esse aspecto do tempo foi o que mais me interessou, porque começou a criar conexões entre minhas pesquisas sobre o tempo e essa nova atenção que eu passava a ter pelo vegetal.

A partir daí, comecei a me interessar pela questão do **cuidado com as coisas**. É um tema que já existia no meu percurso, mas que ganhou novas camadas. Primeiro, fui olhar para o mundo rural e para os ciclos agrícolas, para entender como as práticas do campo estruturam diferentes temporalidades. Fizemos até um *workshop* sobre isso.

Depois, fui chamada para trabalhar com um grupo em bairros periféricos com casas com jardins [*jardins pavillonnaires*]. Achei que seria interessante investigar esses pequenos espaços e as relações que se estabeleciam ali entre humanos e vegetais.

Ao mesmo tempo, passei a integrar um coletivo de artistas e pesquisadores chamado *Sustained Spaces*. Nosso primeiro projeto foi na Amazônia, onde organizamos uma biblioteca experimental. Depois, decidimos trabalhar na Argélia, e por dois anos e meio fiz idas e vindas entre França e Argélia, acompanhando a vida de agricultoras e agricultores.

Lá, estabeleci um diálogo próximo com uma agricultora. Fazíamos reuniões quinzenais pelo *Zoom*, ela me contava o que estava fazendo, depois fui visitá-la, participei das suas atividades. Também acompanhei um agricultor que trabalhava em um oásis no Saara, num ambiente extremo. Quando fui ao local, fiquei impressionada: era um verdadeiro paraíso terrestre, algo extraordinário.

Depois desse período de pesquisa na Argélia, percebi que não precisava ir tão longe para estudar essas questões. Bastava atravessar o Mediterrâneo e eu já tinha agricultores incríveis bem diante de mim.

Foi um momento de reflexão profunda sobre o que eu estava fazendo e o que realmente me interessava. E percebi que o que realmente me mobiliza é a questão do **cuidado com as coisas**.

Este ano, publiquei um artigo sobre esse tema em um dossiê da revista *Espace & Société*.

#### **R: O número 192?**

**A:** Sim, 192, sobre o **cuidar** da natureza úmida, que percorre um pouco a nossa pesquisa sobre os pés de árvores, mas que, para mim, começa a retomar um dos autores que considero fundamentais para minha abordagem, e sobre quem ainda não falei: Patrick Geddes.

Eu conheci Patrick Geddes, na realidade, graças a Giancarlo De Carlo, quando eu estava organizando a biblioteca dele. Na Itália, assim como no Brasil, Geddes é lido e estudado, mas, na França, praticamente não.

Há anos venho tentando fazer com que seus escritos sejam traduzidos e mais conhecidos por aqui. No tema que estou trabalhando atualmente, vejo uma abordagem completamente *geddesiana*. Geddes tem páginas absolutamente magníficas sobre o que significa cuidar do vegetal. Ele era botânico e escreve sobre o impacto disso para a sociedade e sobre como esse gesto de cuidado também transforma a própria pessoa que o realiza.

Eu observo isso diretamente no trabalho de campo, acompanhando as pessoas com quem trabalho. Estou refletindo sobre o ato de **cuidar** das coisas – incluindo as plantas, mas não só elas. Há também o **cuidar** das pessoas e o **cuidar** de si mesmo.

Esses três níveis de cuidado estão interligados e, a partir disso, venho desenvolvendo minha abordagem sobre a temporalidade associada ao vegetal. No fim das contas, tudo está extremamente conectado.

Isso me remete ao conceito de **espera** que Flusser desenvolveu – a ideia de que o cuidado está associado ao tempo da espera. Mas, por outro lado, em 2024, comecei a trabalhar com um grande tema da antropologia: a questão da vida cotidiana.

Porque cuidar do vegetal envolve uma temporalidade que é, essencialmente, a do cotidiano. Se você não está lá, se você não comparece, as coisas morrem. O cotidiano, muitas vezes, não recebe a devida atenção, mas é justamente essa temporalidade que possibilita o cuidado. Minha hipótese é de que a **temporalidade cotidiana** é o **tempo do cuidado** e, portanto, também do vegetal.

Dizer isso pode parecer banal à primeira vista, mas, na verdade, é bastante interessante perceber que o papel do cotidiano hoje é algo que não costumamos observar com tanta atenção.

**R: Você acha que essa mudança de imaginário, centrada na proteção do vegetal e da natureza – no ato de cuidar dessas coisas –, está relacionada também a uma temporalidade futura de catástrofes? Ou seja, a um medo de um tempo que ainda não conhecemos, mas que nos assusta, e, por isso, passamos a cuidar das coisas? Seria, então, uma outra forma de anacronia? Isso nos leva a pensar na crise ecológica, que nos coloca numa postura de cuidado no presente, mas esse presente já é um testemunho do futuro.**

**A:** Sim, eu acho que sim.

Acho que há, sim, essa consciência crescente, ligada à crise ecológica, que levou muitas pessoas a abandonarem o que faziam para se lançarem em algo completamente diferente. Isso é algo que observo muito em meus interlocutores.

Os dois argelinos que acompanhei, por exemplo, passaram por um processo que podemos chamar de **bifurcação sociológica**. Ou seja, estavam seguindo um caminho e, de repente, sem nenhum indício prévio, decidiram abandoná-lo para seguir por uma rota completamente inesperada.

A agricultora que eu decidi acompanhar era diretora de arte em uma grande editora, ganhava muito dinheiro. Mas, de uma hora para outra, largou tudo para se tornar agricultora. Por trás

dessa decisão, há, claramente, um pensamento ecológico, mas também há um desconforto existencial – um sentimento de que ela já não pertencia mais ao meio onde estava e que precisava se encontrar **em outro lugar**.

E esse **outro lugar**, claro, está conectado a uma visão de futuro que é, de certa forma, catastrófica. Mas, ao mesmo tempo, há um senso de urgência: **precisamos agir agora, não podemos esperar**. Então, sim, eu acredito nisso, absolutamente.

**R: E como valorizar, herdar, proteger e patrimonializar esses espaços verdes que estão ligados a um tempo futuro e não exatamente a um tempo passado?**

Estamos nos aproximando do final do seu curso na ENSPLV – *Anthropologie de la transformation urbaine: côté jardin* –, no qual tenho a honra de ser professor assistente.

E nesse curso sobre os jardins de casas suburbanas (*jardins pavillonnaires*), reconhecemos os valores desses espaços. Em determinado momento, sentimos até o desejo de protegê-los, de patrimonializá-los – mesmo que eu não ache que essa seja a melhor ferramenta, ou a melhor maneira de gerenciá-los. Mas, ainda assim, começamos a valorizá-los e a ter essa vontade de protegê-los. Esses são espaços que foram usados no passado, mas que nos projetam para o futuro – um futuro mais ecológico, por exemplo.

Essa é uma pergunta que faço frequentemente. Nós mesmos a colocamos nos debates com os alunos, ontem ou anteontem, se não me engano. Como podemos herdar e proteger esses espaços verdes e esse cuidado com o vegetal, que, ao mesmo tempo, nos levam ao futuro, ao passado e ao presente? Como podemos fazer isso? Será que o patrimônio pode ser uma resposta?

**A:** Bom, se o patrimônio for usado de forma jurídica, ou seja, se impedir que esses espaços sejam transformados em concreto, em asfalto, então sim, usemos o patrimônio.

Mas eu não sou patrimonialista. Acho que também há um trabalho a ser feito sem necessariamente congelar as coisas. O problema do patrimônio é que ele bloqueia. E, no entanto, as coisas podem mudar. Eu defendo muito a ideia de que estamos em um território dinâmico, onde tudo se move, onde as formas de fazer as coisas mudam, onde novas ideias surgem. Acredito que estamos em um período extremamente instável. E penso que um grande erro seria tentar congelar tudo nesse momento.

Acredito que temos a sorte de estar vivendo essa época de mutação – e estamos no meio dela. E a pior maneira de lidar com isso é tentar bloquear as coisas. O problema é que, em momentos de crise, a reação humana natural é a de fixar as coisas. O patrimônio é uma dessas reações.

Por exemplo, a forma como a história é usada me interessa apenas moderadamente. A história surge quando estamos em tempos de crise, porque sentimos a necessidade de olhar para trás e entender de onde viemos. E isso faz sentido, mas também significa que não estamos sendo capazes de viver em movimento, de aceitar a deriva. Na verdade, se pensarmos no mundo aquático, a pior coisa que podemos fazer para sobreviver é ficar rígidos. O ideal é ser o mais flexível possível, para compreender melhor o ambiente e talvez seguir a corrente.

Por isso, acho interessante o pensamento da Donna Haraway: não se trata de se prender a algo fixo, mas de desenvolver a capacidade de dizer vamos ver o que acontece, vamos permanecer com o problema. Ou seja, evitar a rigidez. Isso, aliás, é um grande desafio. Tenho medo de, com o tempo, me tornar muito rígida.

Mas é isso: precisamos nos abrir para o que está por vir. Se eu olho para minha trajetória e para meus colegas, vejo que há aqueles que começaram de um jeito e continuam no mesmo lugar, tornando-se grandes especialistas. Mas, quando olho para o meu percurso, percebo que meu caminho tem sido feito de movimentos de maré. E é isso que me interessa. Não se trata de seguir modismos – de jeito nenhum.

**R: Permanecer com os problemas cotidianamente.**

A: Sim, diariamente. E então ver para onde isso nos leva e sair da questão. Na verdade, não se trata de simplesmente seguir a corrente no sentido de ir aonde está a moda, mas de permanecer com os problemas e ver o que esses problemas nos fazem enxergar, bem como quais são os atores inesperados que surgem. Eu, por exemplo, nunca imaginei que acabaria trabalhando com a questão das pessoas em situação de rua, nunca passou pela minha cabeça. E, no entanto, veja, os conflitos me levaram a isso. E eu não posso me fechar e dizer: “Ah, não, eu só olho para os gestos de plantar”. Certamente, eu observo os gestos de plantar, mas, ao mesmo tempo, me abro e analiso o cuidado com as pessoas, com as relações. E percebo como, ao redor desse vegetal, emergem outras questões. E eu não posso ignorá-las para me manter fechada. Isso tem muito a ver com os “*troubles*” de Donna Haraway também.

**R: E essa questão do cotidiano de que você falava, que é importante para você nas suas pesquisas sobre cuidado e antropologia, nos leva a outra questão. Qual é exatamente o lugar das práticas tradicionais, digamos assim? Melhor dizendo, qual é o papel dessas práticas que estão no cotidiano, aquilo que chamamos de práticas tradicionais na arquitetura – práticas indígenas, quilombolas etc. – na gestão de espaços como, por exemplo, o *Potager* da *Ferme du Rail*, onde as pessoas em situação de rua estão presentes diariamente? Então, qual é o papel e a posição dessas pessoas que estão ali no cotidiano,**

**nas abordagens de planejamento paisagístico e na preservação do patrimônio? Como podemos trabalhar com essas pessoas, fazer algo junto com elas, que também estão envolvidas com o vegetal? Podemos falar um pouco sobre isso para voltarmos à questão do cotidiano e do que está presente?**

**A:** Antes de tudo, além dessas pessoas, o que para mim é profundamente político é tomar o cotidiano como um tempo do planejamento. E esse não é, de forma alguma, o tempo do planejamento. O tempo do planejamento é um tempo futuro e, quando você trabalha com urbanistas, o cotidiano não existe. O cotidiano só existe para dizer “veja como fazemos hoje”, mas sempre nos colocamos em um tempo futuro. E a questão do cotidiano nunca é considerada como uma temporalidade a ser levada em conta. Ela é considerada apenas para fazer um diagnóstico: “até agora, é assim que usamos o espaço no cotidiano”, mas, depois disso, o cotidiano desaparece das temporalidades do projeto.

E, no entanto, o cotidiano é extremamente político. Por que, para mim, o cotidiano é político? Não sei se você já leu, mas eu te convido a ler, temos os PDFs e logo mais podemos te passar, há uma socióloga fantástica no momento, de quem gosto muito, chamada Geneviève Pruvost. Ela escreveu um livro chamado *Quotidien Politique: féminisme, écologie et subsistance*, e outro livro que também é maravilhoso.

E ela trabalha sobre a noção de subsistência. Eu devo dizer que essa noção de subsistência me interessa muito, porque não se trata apenas de sobrevivência, mas de subsistência, que foi trabalhada nos anos 1980 por alemãs e que está sempre ligada ao pensamento feminista. A subsistência não significa apenas encontrar meios para sobreviver, mas também garantir que aquilo que fazemos, a forma como vivemos, tenha sentido para nós.

A sobrevivência é, simplesmente, fazer tudo para continuar existindo. Já a subsistência implica que fazemos coisas que, eticamente, fazem sentido para nós. A diferença é sutil, mas muito interessante. E é por isso que acho que a questão do cotidiano, do planejamento e da forma como resgatamos essa dimensão cotidiana também deve ser pensada de maneira reflexiva para os planejadores urbanos.

Por um lado, isso pode parecer paradoxal, porque os projetos urbanos sempre dizem respeito ao futuro. E, ao mesmo tempo, eu defendo – e pode parecer contraditório, mas não é – que devemos evitar fazer do pensamento urbanístico um pensamento excessivamente voltado para o curto prazo. Isso pode soar paradoxal, mas o pensamento urbanístico precisa ser projetado a longuíssimo prazo, ou seja, projetar-se no tempo, imaginar os futuros. E é nesse contexto que o cotidiano ganha sentido.

O cotidiano é a nossa experiência humana enquanto seres vivos. E isso, sim, é a verdadeira experiência. E, por meio dessa experiência, posso me projetar no futuro. No futuro de um projeto urbano, por exemplo.

**R: Isso se liga a essa ideia de continuar a fazer a vida, de criar o vivo.**

**A:** Sim, isso é muito importante hoje.

**R: Sim. Muito obrigado, Alessia.**

**A:** De nada.