

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS, AMBIENTAIS E DE TECNOLOGIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

HELENA VILELA SANTOS

DÍALOGOS TRANSNACIONAIS: A CONSTRUÇÃO DO MODERNO COMO LINGUAGEM

**CAMPINAS
2021**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Helena Vilela Santos

DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS: A CONSTRUÇÃO DO MODERNO COMO LINGUAGEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias - CEATEC, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como exigência para obtenção do título de doutora em Urbanismo.

Orientadora: Prof. Dra. Jane Victal

Co-orientador: Prof. Dr. Patrício Del Real

Linha de pesquisa: Teoria, História e crítica da Arquitetura e Urbanismo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001. *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001*

**CAMPINAS
2021**

Ficha catalográfica elaborada por: Fabiana Rizzelli Pires CRB 6/0620
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

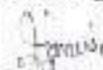
724.80961	Santos, Helena Vitale.
503v8	
	Diálogo transnacional: a construção do monema como linguagem / Helena Vitale Santos. - Campinas: PUC-Campinas, 2021.
	248 f. : il.
	Orientador: Jane Vidal.
	Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia, Post II da Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021. Inclui bibliografia.
	1. Arquitetura moderna - Brasil. 2. Modernismo. 3. Arquitetura pós-moderna - Rio de Janeiro (RJ). I. Vidal, Jane. II. Post II da Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.
	CCC - 22.ed. 724.80961

HELENA VILELA SANTOS

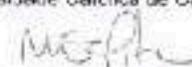
**"DIALOGOS TRANSNACIONAIS: A CONSTRUÇÃO DO
MODERNO COMO LINGUAGEM"**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Doutor em Urbanismo.
Área de Concentração: Urbanismo
Orientadora: Profa. Dra. Jane Vidal Ferreira

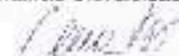
Tese defendida e aprovada em 26 de fevereiro de 2021 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



Profa. Dra. Jane Vidal Ferreira
Orientadora da Tese e Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



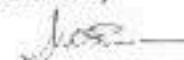
Profa. Dra. Maria Eliza de Castro Pita
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Profa. Dra. Vera Santana Luz
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Patrício Del Real
Harvard University



Profa. Dra. Margaretta Da Silva Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para minha avó Maria.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento desta pesquisa durante todo o doutorado e também durante o Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE).

A minha orientadora, Prof. Dra. Jane Victal, pela dedicação ao tema e pela liberdade na escrita.

A meu co-orientador, Prof. Patrício Del Real, que eu tanto admiro e que me acolheu como aluna.

Às professoras Maria Eliza Pita e Vera Luz e a minha mentora Karla Penna, pelas inúmeras contribuições.

Ao Programa Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo (POSURB-ARQ), em especial a Ana Paula Freitas.

À Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), a Ângela Maria Faria, do Centro Acadêmico de Documentação (CAD), aos funcionários das bibliotecas pela gentileza de sempre e, especialmente, pelo auxílio durante a pandemia. A Júnior, da Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PROPESQ), pelo acompanhamento durante o processo do PDSE.

À Universidade Harvard, na qual fui visiting-fellow, em especial a Inés Zalduendo, da Frances Loeb Library, pela assistência durante as horas de pesquisa, e a Desiree Goodwin na Widener Library, que auxiliou em tantos pedidos de fontes primárias junto a outras instituições.

Aos funcionários da biblioteca e do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na USP, e especial, Elisabete Ribas.

A Neiva de Oliveira, bibliotecária da Unicamp, pelo auxílio com algumas citações.

Ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em especial a Christina Eliopoulos e Ana Marie, do arquivo, por toda atenção e paciência durante minhas visitas.

A todos os funcionários que me atenderam tão bem, mesmo que à distância, nos acervos aos quais recorri:

A Raphael Greenhalgh, do acervo da Universidade de Brasília (UnB), que enviou alguns documentos para esta pesquisa.

A Marcele Souto, da Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A Aline Siqueira, do Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

A Thaian Koppe, do acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS).

A Julieta Sobral, do Acervo Jobim.

A Bruno Esteves, do centro de pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A Eliza Seoud e Noélia Coutinho, do Projeto Portinari.

A Amanda Pessoa, pelo carinho, pelo cuidado e pela atenção com a revisão deste texto. E a Luciene Neves, pelo cuidado, pela correção e pela atenção com os meus textos em inglês.

A meus pais, Elizabete e Ricardo, pelo apoio, pela segurança e pelo amor.

A tia Maria, vô Joffre, dinha Sarah e Thyago, pelas orações e pelas palavras.

Aos meus amigos, sempre presentes, aqui representados por Carol, Ana Beatriz, Jamile e Andressa.

A todos que me ajudaram com conversas, conselhos e até mesmo empréstimos de livros durante essa jornada, especialmente em 2020. Destaco, aqui, os amigos Daniela, Alessandra, João e Nina: vocês foram muito especiais!

“Meeting a stranger is one way of getting to know ourselves; learning about other nations’ architecture enables us to see our own architecture in a new light.”

Bernard Rudofsky

Resumo

A arquitetura brasileira foi influenciada por uma série de diálogos transnacionais que ocorreram no país desde seu processo de colonização, especialmente durante o período moderno, quando sua identidade foi favorecida pelo trânsito de ideias no continente. Esses diálogos foram promovidos por agentes transnacionais, representantes do “homem moderno” e responsáveis por documentar, inúmeras vezes, por meio de suas viagens, a paisagem do Rio de Janeiro, o que corroborou para a construção de um imaginário, assim como ajudou a moldar a modernidade na cidade, enquanto palco da implantação de ideias modernas advindas de contextos estrangeiros.

O objetivo desta pesquisa é estudar os diálogos transnacionais ocorridos durante o período moderno, que resultaram na formação de uma rede de intelectuais, e sua contribuição para a construção da arquitetura moderna brasileira como linguagem arquitetônica.

Para discutir o tema, faz-se necessário entender como essa arquitetura foi vista por determinados arquitetos e críticos no Brasil e no exterior, a fim de identificar a espacialização das artes visuais e os resultados de confluências modernas, fruto de

experiências vivenciadas no exterior e de parcerias e diálogos, como os estabelecidos com os Estados Unidos e o MoMA. Sendo assim, uma leitura de obras como “Brazil Builds” e “Modern Architecture in Brazil” e de seu contexto nos fornece as bases para a discussão desse tópico.

Reflexo desses diálogos está na integração entre arquitetura e paisagem natural e no projeto urbano do Aterro do Flamengo, que uniu camadas de história no bairro da Glória. Como objeto de análise deste trabalho, essa investigação busca analisar o

projeto cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e a implantação do Parque do Flamengo, como um espaço de experimentação feito a partir das experiências de três personagens do moderno brasileiro: o arquiteto Affonso Reidy, o paisagista Roberto Burle Marx e Lota de Macedo Soares, que agiu como agente cultural e interlocutora entre profissionais e prefeitura durante a execução desse projeto.

Palavras-chave: Modernismo. Arquitetura moderna brasileira. Aterro do Flamengo. Parque do Flamengo. Reidy. Burle Marx. Lota de Macedo Soares. Paisagem cultural.

Abstract

Brazilian Architecture was influenced by a series of transnational dialogues that have taken place in the country starting in its colonisation process. Especially during modernism when its identity was favoured by the transit of ideas in the continent.

These dialogues were promoted by transnational agents, representative of “Modern Man” and responsible for documenting, through its travels, the Carioca Landscape which contributed to the creation of an imaginary. Thus, it helped to shape modernity in the city as a stage for implementing modern ideas from foreign contexts.

The goal of this research is to study the transnational dialogues that occurred during modernism and resulted in the formation of a network of intellectuals, and their contribution for the construction of a Brazilian modern architecture as an architectural language.

To study this theme, it was necessary to understand how this architecture was seen by some architects and critics in Brazil and abroad, aiming to identify the spatialization of the visual arts and the results of modern confluences due to the experience acquired abroad and the partnerships and dialogues established with the United States and the MoMA. Therefore, a reading of books as “Brazil Builds” and “Modern Architecture in Brazil” and their contexts provide us with the bases for the discussion of this topic.

The reflex of these dialogues is in the integration of architecture and natural landscape and in the urban project of Aterro do Flamengo that united the historical layers of Gloria Neighborhood. This research aims to analyse the cultural project of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) and the implementation of Parque do Flamengo as a space of experimentation made from the experience of three actors from

Brazilian modernism: the architect Affonso Reidy, the landscape designer Roberto Burle Marx and Lota de Macedo Soares, who performed a role as a cultural agent and interlocutor between the city hall and the work commission.

Key words: Modernism. Brazilian Modern Architecture. Aterro do Flamengo. Parque do Flamengo. Reidy. Burle Marx. Lota de Macedo Soares. Cultural Landscape.

Lista de ilustrações	11	3.6 Modern Architecture in Brazil	132
Introdução	13	3.7 Arquitetura moderna no Brasil ou arquitetura moderna brasileira?	134
Parte I	21	Parte III	143
Capítulo 1: A formação da visualidade moderna	22	Capítulo 4: A paisagem carioca	144
1.1 O viajante e a paisagem como destino	22	4.1 A Glória e sua paisagem como destino.	149
1.2 Idealizações de um Rio de Janeiro maravilhoso	28	4.2 Glória como narrativa: a formação de quatro paisagens históricas	151
1.3 A importância da experiência e a experimentação com a fotografia	31	4.3 O Rio moderno: a racionalização do território no século XX	158
1.4 A pintura como vetor de construção da visualidade na primeira metade do século XX	35	Capítulo 5: Arte, cultura e paisagem no Rio de Janeiro	161
1.5 Nova York no pós-guerra: centro de artes modernas	45	5.1 Reidy: urbanismo como complemento à arquitetura	161
Capítulo 2: Diálogos transnacionais	58	5.2 Cultura e paisagem nos jardins de Burle Marx	168
2.1 Uma rede de intelectuais	59	5.3 A Glória de Lota	180
2.2 Lota e a colossal Nova York	62	5.5 Ética, estética, técnica e tropicalidade no Parque do Flamengo	192
2.3 As escolas de arte nos EUA	67	Referências bibliográficas	208
2.4 Calder: contatos em rede e a contribuição da experiência para a arte	73	Apêndices	213
2.5 O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	81	Anexos	216
Parte II	95		
Capítulo 3: A influência do catálogo de Brazil Builds na historiografia e a internacionalização do imaginário brasileiro	96		
3.1 Antecedentes de Modern Architecture in Brazil	101		
3.2 Para além das escolas carioca e paulista: o conceito inaugural na crítica brasileira	103		
3.3 Modernidade e tradição	111		
3.4 O MES como síntese das artes	120		
3.5 Uma imagem moderna para o Brasil	123		

| Lista de ilustrações

Imagem 1: Conjunto arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [200-]. Foto: Cesar Barreto Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio.	30	Imagem 10: Desenho de casa proposta para a Vila Monlevade feito por Lúcio Costa em 1937, após a entrega do projeto. Fonte: reproduzido do Acervo Jobim.	108
Imagem 2: Broadway Boogie-Woogie, de Piet Mondrian, que atualmente faz parte do acervo do MoMA, em Nova York. Fonte: reproduzido do site do MoMA, disponível em: https://www.moma.org/collection/works/78682 . As obras de Mondrian estão em domínio público desde 2015.	42	Imagem 11: Ministério da Educação e Saúde, 1936. Projeto de Lúcio Costa e Equipe Brasileira com Le Corbusier como consultor. Foto de Marelo Gautherot. Cerca 1955. Fonte: reproduzido do acervo IMS.	116
Imagem 3: Fotografia Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, em 1939. Fonte: reproduzido do catálogo do Pavilhão, disponível no Acervo Jobim.	53	Imagem 12: Maquete para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos” para o Ministério de Educação e Saúde. Pintura a guache/papel 137 X 177 cm (irregular) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. 1941. Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.	118
Imagem 4: Universidade do Distrito do Federal (UDF). Lota, a frente, com vestido sobreposto a uma blusa de poás; Portinari, sentado; Roberto Burle Marx, de terno escuro; e, em pé, Mário de Andrade. Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.	63	Imagem 13: Pilotis do MES e, ao fundo, um dos painéis de azulejos criados por Portinari para o edifício. Foto de Marelo Gautherot. Cerca 1955. Fonte: reproduzido do acervo IMS.	119
Imagem 5: Portinari pintando os painéis da Biblioteca do Congresso. Foto: Thomas MacAvoy. 1940. Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.	64	Imagem 14: Jardins de Burle Marx no MES. Foto de Marelo Gautherot. Cerca 1955. Fonte: reproduzido do acervo IMS.	122
Imagem 6: 2ª Bienal de São Paulo. À esquerda, o colecionador Ernesto Wolf; a seu lado, de perfil, o arquiteto Alvar Aalto; à direita, de gravata borboleta, Walter Gropius; e, a seu lado de óculos e terno claro, Ciccillo Matarazzo. Fonte: reproduzido da Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.	83	Imagem 15: O MES e a Igreja de Santa Luiza, releitura de Leonardo Finotti da canônica imagem de Marcel Gautherot, que está na contracapa de Modern Architecture in Brazil, de Henrique Mindlin. O contraste entre o “Old and New” tal como exposto em Brazil Builds. Fonte: reproduzido de Leonardo Finotti.	139
Imagem 7: Fotomontagem com a primeira maquete do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [ca. 1953]. Foto: Jerry. Fonte: reproduzido Acervo MAM Rio.	87	Imagem 16: Passarela do Aterro do Flamengo com o Outeiro da Glória ao fundo. Fonte: reproduzido do acervo IMS.	153
Imagem 8: Casa na Rua Santa Cruz, 1928. Projeto de Gregori Warchavchik Fonte: reproduzido do acervo MASP.	104	Imagem 17: Conjunto Habitacional Pedregulho. Foto de Marcel Gautherot. Cerca 1951. Fonte: reproduzido do acervo IMS.	164
Imagem 9: Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Warchavchik durante a visita do arquiteto norte-americano ao Rio de Janeiro em 1931. Fonte: reproduzido do acervo MASP.	106	Imagem 18: Observa-se nessa foto a estrutura vazada e transparente do MAM, que tira proveito do lócus privilegiado no qual está inserido. Terceiro pavimento do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com lanternins e vão para visualização do segundo pavimento [1960?]. Foto: autor não identificado. Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio.	167
		Imagem 19: Fotomontagem com vista aérea da Baía de Guanabara simulando o aterro, [ca. 1957]. Foto: Jerry. Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio com permissão.	167

Imagem 20: Fotografia recente dos jardins do MES. Fonte: reproduzido de Leonardo Finotti.	177	Anexo B: Planta do Aterro do Flamengo Fonte: Iphan, disponível em: http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/5515?discover?rpp=10&etal=0&query=748-T-64	221-222
Imagem 21: Segunda maquete, datada de 1956, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1957. Foto: Jerry. Fonte: reproduzido do Acervo MAM Rio.	178	Anexo C: Correspondência de Lota de Macedo Soares	223-248
Imagem 22: Reidy e Lota no MAM Foto: Marcel Gautherot. Circa 1962. Fonte: reproduzido do Acervo IMS.	191		
Imagem 23: Vista Aérea do Aterro do Flamengo. Foto: Marcel Gautherot, Circa 1962. Fonte: reproduzido do Acervo IMS.	193		
Imagem 24: Estrutura do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [ca. 1961]. Fonte: reproduzido do Acervo MAM Rio.	195		
Imagem 25: Obra de Calder em exposição no MAM. Foto: Marcel Gautherot, 1959. Fonte: reproduzido do Acervo IMS.	197		
Apêndice A - 'Focused Network' Primeiro esboço da rede de contatos centrada em Lota de Macedo Soares. Fonte: elaborado pela autora utilizando o software Kumu.	214		
Apêndice A.1 - Rede de contatos expandida, centrada em Lota de Macedo Soares. Fonte: elaborado pela autora utilizando o software Kumu.	215		
Anexo A: Planta da casa de Lota Macedo Soares, elaborada por Sérgio Bernades em 1951 e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo. Fonte: reproduzido de acervo Sergio Bernades.	217		
Anexo A.1: Cortes e elevação leste da casa de Lota Macedo Soares, elaborada por Sérgio Bernades em 1951, e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo. Fonte: reproduzido de acervo Sergio Bernades.	218		
Anexo A.2: Fotos da casa de Lota Macedo Soares, cujo projeto foi por Sérgio Bernades, em 1951, e premiado em 1953 na segunda Bienal de São Paulo. Fonte: reproduzido de Acervo Sergio Bernades.	219		
Anexo A.3: Fotos que mostram a galeria e a sala de estar da casa de Lota Macedo Soares elaborada por Sérgio Bernades em 1951, e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo. Fonte: reproduzido de Acervo Sergio Bernades, com permissão	220		

| Introdução

Periodicamente, novos trabalhos buscam apresentar uma visão mais abrangente da história, tanto no âmbito global como no âmbito das artes. Essas novas narrativas incluem atores que até então haviam sido abordados de forma discreta ou não, assim como também promove uma apresentação de lugares e obras não mencionados anteriormente. Esse esforço para estabelecer novos diálogos com referências não tão evidenciadas, e que vem ocorrendo ao longo dos últimos anos, apresenta-nos novos olhares e papéis que foram desempenhados por esses atores, revelando narrativas a serem construídas e abordadas.

Acerca da história da arte e da arquitetura, e não nos esquecendo da história da cultura, é importante refazer esses caminhos que apontam para leituras ainda incipientes e que carecem de atenção. Sendo a arquitetura moderna brasileira o assunto a ser abordado neste trabalho, é importante ressaltar que, embora algumas temáticas correlatas já tenham sido academicamente discutidas, é importante retomá-las, para contextualizar a temática e propor uma nova leitura acerca do assunto.

Foi por meio do estudo da paisagem carioca, mais especificamente do bairro da Glória, que se atribuíram os eixos temáticos previstos para este trabalho. Um estudo feito sobre os

viajantes que aportavam no Rio de Janeiro e seus relatos possibilitou o entendimento sobre a contribuição de viagens para construção de um imaginário acerca da cidade. O estudo da paisagem nos apresentou a possibilidade de estudar o olhar viajante que atribuiu valor a essa paisagem, a partir da preservação de camadas históricas no bairro da Glória, um dos mais retratados pelos viajantes, pelo design de uma arquitetura que contempla a paisagem, em vez de agredi-la, e, especialmente, pela construção de um lugar para experiência proveniente da vivência de três atores.

O olhar, seja de um cidadão local ou de um estrangeiro, transformado por experiências de viagem e também a transformação da paisagem são pontos importantes deste trabalho. As questões teóricas acerca da visualidade moderna e a historiografia da arquitetura brasileira, já discutidas, foram aliadas ao território, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro também foi palco e cenário para a propagação de uma linguagem da arquitetura, por meio da espacialização do modernismo.

Outras questões abordadas neste trabalho incluem a repercussão da política na estética, seja por meio da influência política brasileira, que estimulou a construção de uma identidade, com o intuito de criar a imagem de um país

moderno, por meio de uma linguagem com feições nacionalistas, seja pela forma como outros países retrataram o Brasil. As questões acerca de imaginário reverberam novamente nesse tópico, tanto pela leitura do país feita no pós-guerra, por alemães e americanos que estiveram em solo brasileiro tentando retratar o país a pedido de seus governos locais, como também a posterior influência norte-americana na divulgação e na propagação de um imaginário brasileiro para o mundo. Essa leitura dos fatos expostos propôs questionamentos, tais quais: existiu de fato uma arquitetura moderna brasileira? Como foi a transição de uma arquitetura moderna no Brasil para uma arquitetura moderna brasileira? Como Mindlin publicou o livro inaugural da historiografia da arquitetura moderna brasileira em três línguas, mas não em português? Quem era o público consumidor da arquitetura brasileira na época? Quem foram as pessoas por trás desse livro e de outras formas de veiculação da arquitetura naquela época? Como a arquitetura moderna se tornou uma linguagem tão popular no Brasil, passando ainda por um processo de discussão sobre sociedade e ética na produção do ambiente construído? Para responder essas perguntas, é necessário discutir a produção de arquitetura moderna no Brasil e sua popularização no mundo entre 1928-1956, especialmente o que ocorreu durante a política de boa vizinhança entre Brasil e

EUA de 1933 a 1945. Nesse contexto, incluem-se os eventos políticos diplomáticos baseados em uma política de disseminação cultural, com atividades que foram feitas como instrumento de aproximação entre os países, por meio da divulgação da imagem do Brasil como um país moderno. Essa discussão nos fornece as bases para o entendimento da rede de intelectuais atuante à época no país. As décadas aqui em destaque, no período de 1920 a 1960, e, posteriormente, envolvida com o projeto urbano de grande escala na paisagem carioca. O estudo sobre o contexto social e político da época também provê as bases para o entendimento da seleção de profissionais que compuseram essa parte da história, pois, naquele momento, relações políticas e diplomáticas interferiram no curso de ações que foram tomadas, fosse para a publicação de livros, para convites para viagens ou produções do período, fosse em relação a arquitetura ou cultura. Por isso, estabelecer uma rede de conexões formada por brasileiros e estrangeiros, destacando nela instituições e projetos, é fundamental para ajudar-nos a entender a narrativa do período como tem sido exposta até os dias atuais. Para a formação dessa rede, buscou-se analisar uma base de documentos primários encontrados no Brasil e no exterior, incluindo-se nesse domínio bibliografias de história oral e outras peças relevantes para o

entendimento da política em exercício, além da história dos atores e de seus relacionamentos entre si. Por isso, a importância de estudar o homem moderno, sua condição de viajante, a espacialização da visualidade moderna no Rio de Janeiro e, também, discutir a influência do catálogo da Brazil Builds na historiografia da arquitetura moderna brasileira, o imaginário criado pelos Estados Unidos e exportado por meio de exposições, catálogos e revistas e as críticas deles decorrentes.

É interessante ver como essa rede de contatos abarca diferentes pessoas, embora estejam sempre conectadas às mesmas instituições ou aos mesmos projetos. A conexão do mesmo grupo de pessoas e a eleição desses grupos de trabalho, combinadas entre si, revelam-nos como foram poucos os atores envolvidos no projeto do moderno brasileiro. Essa rede também revelou que a construção da historiografia e a espacialização de ideias receberam a influência de profissionais-chave para que acontecessem.

Acerca do projeto do moderno brasileiro, uma passagem pela primeira construção considerada moderna no país nos revela a importância desse diálogo transnacional, que corroborou com a criação de uma linguagem em arquitetura. No entanto, a escassez de técnicas e mão de obra disponíveis à época nos evidencia o desafio que foi realizar tal concepção

arquitetônica em território brasileiro com conhecimento advindo do estrangeiro. Essa série de diálogos com profissionais do exterior se revela não apenas na construção física, mas também na construção intelectual, nos campos da teoria e da crítica feita não apenas pelos seus pares como também por intelectuais no mundo.

O Brasil, não apenas o Rio de Janeiro, foi destino de muitos, por ser considerado exótico, por despertar curiosidade acerca de sua tropicalidade, mas também foi lugar para acolhimento daqueles que queriam sair do eixo das guerras. Dom Pedro II já fazia uma exposição das terras da antiga colônia em feiras mundiais, ou seja, moldar um imaginário para atrair pessoas ao país era algo que já acontecia bem antes da exposição por meio de catálogos e revistas. Importante também entender como o país foi visto antes dessa reformulação de sua imagem, que buscava uma identidade moderna.

Além disso, é também importante entender como os atores abordados no trabalho circunscreveram esse homem moderno na arquitetura e no urbanismo fundamentais e, sendo fundamentais para o entendimento da nossa produção, ganharam relevância na discussão do moderno no Brasil. Destacaremos aqui profissionais estrangeiros e brasileiros, cuja importância foi pouco mencionada na historiografia ou que tenha

ganhado enorme destaque no cenário da arquitetura brasileira. O objetivo de reaver esses personagens não é alçá-los a algum status, e sim entender sua participação nesse projeto de construção do moderno brasileiro, seja como pesquisador, arquiteto ou agente cultural. Por isso, posicioná-los diante de projetos e instituições nos ajuda a ter uma visão acerca desse papel desempenhado e sua influência, assim como nos auxilia a entender sua importância e sua relevância diante de projetos emblemáticos.

Sendo assim, este trabalho se divide em três partes, começando com os diálogos transnacionais, capítulo no qual buscaremos entender o papel desses personagens viajantes na construção da espacialização dessa linguagem em arquitetura e o contexto político do período, a fim de entender as relações e as ligações dessas figuras com o projeto de moderno no país. Posteriormente, vamos entender o processo da influência do catálogo de Brazil Builds na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a divulgação de material e a exposição dessa imagem em construção do país, revendo inclusive tópicos que já foram academicamente discutidos para o entendimento dos períodos. Em seguida, vamos discutir e entender a espacialização da visualidade moderna no Rio de Janeiro num projeto urbano na escala da paisagem feito por um grupo de

trabalho que buscou criar um espaço de experiências por meio de suas experiências no exterior. Sendo assim, analisaremos o Parque do Flamengo como um projeto cultural que reflete os questionamentos anteriormente propostos, seja por meio de sua linguagem arquitetônica, sua paisagem construída ou elementos integrantes do programa. Para essa reflexão, discutiremos os papéis de Affonso Reidy, Roberto Burle Marx e Lota de Macedo Soares, como atores importantes para a constituição desse projeto.

O moderno brasileiro já vem sendo debatido há quase meio século, como podemos ver pela historiografia e pela teoria crítica da segunda metade do século XX. No entanto, é preciso aliar essa discussão ao território, assim como também é preciso entender a influência de atores e instituições nesse processo, tais quais os Estados Unidos, mais especificamente o MoMA, como mediador de uma estética que, embora europeia, recebeu traços norte-americanos, os quais foram posteriormente difundidos no Brasil. O movimento oposto também ocorreu; por isso, faz-se necessário discutir os atores brasileiros que, em contrapartida, exportaram uma visualidade tropical para o hemisfério norte, sendo essa, exclusivamente, a vertente que se legitimou como arquitetura moderna brasileira.

A circulação de ideias e a rede de contatos são aspectos importantes do período, pois favoreciam a comunicação entre os países. O trânsito de pessoas favorecia o diálogo entre brasileiros e estrangeiros, mas também as publicações especializadas, que foram instrumento para divulgação e constituição desse imaginário criado acerca da arquitetura moderna brasileira. Só assim, foi possível, no contexto cultural do Rio de Janeiro, surgir a imagem de um Rio maravilhoso e um projeto urbano na escala do Aterro do Flamengo, objeto de pesquisa deste trabalho, uma vez que reflete os valores discutidos como constituintes de uma arquitetura moderna brasileira: estético, técnico, tropical e ético. Por isso, abordar o projeto do Parque do Flamengo, assim como resgatar os profissionais envolvidos, é tão importante quanto falar novamente sobre os projetos canônicos aqui realizados, para, assim, entender as relações que constituíram os possíveis critérios de seleção daqueles que se configuram como atores fundamentais do moderno brasileiro e a constituição desses critérios para o amadurecimento de uma arquitetura.

A primeira hipótese considerada nesta pesquisa foi a de que a linguagem moderna resultou dos diálogos transnacionais e do trânsito de ideias que ocorreu no mundo a partir da criação de uma rede de intelectuais que envolveu agentes e instituições

culturais, a partir da qual se formou um contexto de influências que priorizou determinada corrente teórica, favorecendo a instalação de uma linguagem de estilo internacional.

Nessa linha de pensamento, trabalhou-se também a hipótese de que Lota de Macedo Soares atuou diretamente nessa rede, que incluía o MoMA no exterior e personalidades intelectuais e políticas no Brasil e no exterior, culminando no projeto do Parque do Flamengo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contribuindo, assim, para o amadurecimento de uma arquitetura moderna brasileira e a constituição de uma paisagem cultural carioca.

Outra hipótese adotada nesta investigação é a de que o projeto do Parque do Flamengo representou a preservação de camadas históricas no bairro da Glória, enquanto espacialização de uma cultura visual moderna como confluência de ideias geradas a partir das experiências vivenciadas no exterior por Lota de Macedo Soares e a sua relação com o arquiteto Affonso Reidy e o paisagista Roberto Burle Marx.

Lota, embora não seja comumente discutida, era uma pessoa de origem da classe alta da sociedade carioca e mantinha amplo relacionamento com intelectuais e políticos. Foi uma personagem importante para a execução desse projeto moderno e para a preservação das camadas históricas

existentes no bairro, pois sua ligação com a política a possibilitou resgatar o projeto anteriormente proposto por Reidy para elaboração de um parque na área, o que ia contra o desejo da prefeitura de angariar lucros com a construção de edifícios à beira-mar, o que inclusive teria estimulado o pedido de demissão do arquiteto. Por isso, o entendimento de seu papel como agente cultural e interlocutora entre a prefeitura e a comissão de trabalho, aqui representadas por Reidy e Burle Marx, é tão importante, assim como o entendimento das relações culturais evidenciadas no projeto paisagístico e no trabalho do arquiteto.

Resgatar Reidy como arquiteto que trabalhou para o serviço público e projetou tantos edifícios canônicos no movimento moderno brasileiro, estando bem posicionado nessa rede de intelectuais, é importante para rever sua produção, com destaque para o trabalho urbanístico desempenhado por ele.

Para a elaboração deste trabalho, foi importante entender os profissionais-chave, para então relacionar os arquivos a serem analisados. A pesquisa contou com leitura e síntese da historiografia, crítica e teoria acerca da arquitetura moderna. A análise de documentação primária nos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), em São Paulo, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) no Rio de Janeiro, de Carlos Lacerda na UNB, além dos acervos do Museu de Arte

Moderna de Nova York (MoMA), da Universidade de Harvard e a coleção de Elizabeth Bishop do Vassar College, nos Estados Unidos, foi fundamental para o entendimento das questões aqui colocadas.

No IPHAN foi possível encontrar o primeiro arquivo de fonte primária para esta pesquisa: o processo de tombamento do Parque do Flamengo que incluía artigos de revistas, entrevistas, recortes e publicações, além da planta e descrição detalhada do projeto proposto pela equipe de trabalho. A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional também foi importante para a pesquisa de jornais da época, especialmente da década de 1940, que continham fragmentos da visita de Lota aos Estados Unidos, incluindo uma entrevista dela quando retornou ao país. Esses jornais também auxiliaram a entender outros personagens, como Henrique Mindlin, por exemplo, ao mostrar sua produção profissional à época, a organização da exposição de Calder no Ministério da Educação, além de ilustrar os primeiros passos das políticas culturais para o estabelecimento do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Os documentos pertencentes ao IEB, em São Paulo, onde estão as cartas que Lota enviou a Mário de Andrade durante sua permanência em Nova York, fomentaram as bases para a discussão acerca da experiência no exterior e seu

potencial transformador, décadas antes da elaboração de um projeto tão extenso como o Aterro do Flamengo. Também nos ajudou a entender o posicionamento dessa personagem nessa rede de intelectuais existente à época.

Outra coleção que foi profícua para o entendimento de Lota, foi o Fundo Carlos Lacerda, da Universidade de Brasília (UNB). Nela, foi possível encontrar as cartas de Lota para Carlos Lacerda, escritas durante o período de construção do Parque do Flamengo. Estas cartas evidenciam uma Lota diferente daquela que foi à Nova York em 1940, pela primeira vez. Além disso, nesta coleção, também foram selecionadas para a pesquisa cartas de Burle Marx e Lina Bo Bardi.

No MoMA, foram encontrados documentos sobre o relacionamento do Brasil com os EUA, bem como notificações acerca dos acontecimentos que ocorreram no país e que não são comentados na historiografia, que ajudaram na discussão do uso da cultura como fator de aproximação entre os dois países e forneceram as bases para a contextualização política. Outro fator importante foi o uso de revistas e publicações especializadas como documentação primária, uma vez que eram uma importante forma de divulgação à época. Nelas, foram encontradas críticas relevantes para os questionamentos propostos neste trabalho.

Na Universidade de Harvard, foram encontrados documentos referentes aos diálogos transnacionais. Desde projetos propostos para o Brasil até cartas de arquitetos. Dentre outros documentos encontrados, palestras de Burle Marx e uma coleção de livros importantes para esta bibliografia, a exemplo do livro do Pavilhão do Brasil em Nova York, o escrito por Geraldo Ferraz sobre Warchavchik, dentre outros. Foi enquanto aluna na instituição que pude, por meio de um empréstimo entre bibliotecas, pedir alguns itens do acervo de Elizabeth Bishop, disponíveis no Vassar College. Nele foram encontrados cartões postais de Calder, desenhos, correspondências e outros itens pessoais de Lota.

As correspondências e seu caráter pessoal foram vistos como fontes colaborativas para este projeto, assim como a história oral também esteve presente, por meio de livros como a Biografia Oral de Elizabeth Bishop (Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography de Gary Fountain, Peter Brazeau) contendo depoimentos de pessoas próximas a Lota. Essa narrativa disserta diretamente sobre sua permanência em Nova York por vários períodos, o que também ajudou a entender seu posicionamento numa rede de intelectuais, bem como sua atuação na organização de artistas e como agente cultural. Das produções orais transcritas, as palestras de Burle Marx foram

valiosas para o entendimento da tropicalidade brasileira, sua expressão artística e seu trabalho paisagístico, bem como a função social e valores éticos aplicados aos seus projetos. O entendimento do trabalho de Burle Marx nos leva à discussão de valores importantes para o amadurecimento da arquitetura brasileira, uma vez que ele a compreendeu como meio de seu "gesto cultural". O resgate de documentos do Parque do Flamengo, tal qual o processo de seu tombamento e o decreto-lei acerca da criação de uma comissão, também foi importante para a produção deste trabalho.

Parte I

1.1 | O viajante e a paisagem como destino

É de comum costume, por parte dos teóricos, a abordagem de viagens como formação continuada dos arquitetos. As menções acerca do assunto sempre estão relacionadas aos *grand prix* como instrumento de conhecimento de arquiteturas, técnicas e culturas. De fato, as viagens constituem elementos de formação do arquiteto como profissional. Alguns relatos de viagem, especialmente, viraram obras importantes para o estudo de composição e estilo em arquitetura¹. No entanto, é importante ressaltar o fator da experiência e a formação de redes de intelectuais a partir das viagens feitas.

Sobretudo durante a primeira metade do século XX, as viagens foram importantes por caracterizar o homem moderno como ser cosmopolita e apátrida, desprendido de uma nação, um cidadão do mundo. Por meio desses cidadãos do mundo ocorreram os diálogos transnacionais, pelos quais arquitetos de diferentes nações puderam contribuir com colegas e países, construindo, assim, o moderno como linguagem que se fez conhecida e discutida por diferentes críticos, veículos e mídias.

Os viajantes retrataram suas narrativas de viagens por meio da arte, fosse pela fotografia, pintura, literatura e inclusive

pela cultura material, como Calder pôde evidenciar por meio de uma série de obras que fez, influenciado pela cultura brasileira. Percebe-se que a jornada não é única do viajante, mas também de quem o espera. É importante, antes de discutir os modernos, entender a relação do viajante e a experiência do viajar. Sendo assim, estabelecer o olhar sobre esse fenômeno tão enriquecedor é fundamental.

Acerca desse olhar, Olgária Mattos explica que as experiências advindas de uma viagem, em sua maioria, corroboram para a constituição do viajante e para a formação de uma nova identidade, que permanece em construção. Esse testemunho e essas histórias, como tradição, poderiam ser transmitidas tanto por aqueles que permanecem no local como pelo viajante, aquele que experiencia, que passa por muitos locais vivenciando novos fatos. Sendo assim, ele transmite histórias, o que lhe atribui muitas vezes o título de missionário, aquele que não apenas sai em missão, mas também tem a incumbência de divulgar sua experiência (MATOS, 2009).

Para Matos, o cidadão do mundo é motivado pelo desconhecido e desbrava caminhos, saindo, assim, da condição de seu lugar conhecido, já vivido e em busca de novos acontecimentos, que acabam por repercutir em sua vida como a experiência. Na condição de se permitir o contato com o

estrangeiro, é possível que esse cidadão entre em choque, uma vez que o impacto do encontro com a outra cultura ainda precise ser quebrado. Para isso, a prática do diálogo precisa se estabelecer, a fim de quebrar preconceitos (MATOS, 2006). Retratos desses diálogos aqui são representados pelo encantamento de Lota na *colossal* Nova York, em Le Corbusier nos morros cariocas e no encontro de Calder com a cultura brasileira, retratados por meio de cartas, relatos e obras de arte.

Somos seres com experiências prévias que acabam por influenciar a forma como vemos o mundo. E, como emissários do que vimos e presenciamos, buscamos reproduzir algo baseado no que temos em nós. Entretanto, é preciso abandonar o conhecido para uma experiência proveitosa; esvaziar-nos de preconceitos, de ideias, de ilusões e de expectativas; permitir a surpresa do que pode vir a ser apresentado como o real. Às vezes, deixamos o que já existe em nós obstruir a experiência do novo ou do inusitado. Uma viagem proporciona muito mais do que nós estamos preparados para viver.

O antropólogo Levi-Strauss, na condição de viajante, expressou seu desejo de ter vivido no tempo dos primeiros viajantes, ainda exploradores do inexplorado, de quando não havia intenso contato entre as civilizações. Para ele, isso faria das viagens um marco, pois o destino oferecer-se-ia em sua

melhor forma, com um ineditismo aos olhares curiosos. Contudo, quando saber escolher em que período deveria ter conhecido qual lugar?

Para Levi-Strauss (1996), existem diversos tipos de viajantes. Um tipo poderia considerar tudo um espetáculo, embora nem tudo pudesse ser percebido ou tudo o escapasse. Outro poderia ir atrás apenas de algo do passado, de coisas já não mais existentes. E, em ambos os casos, o viajante perderia. Faltaria a sensibilidade em apreciar o presente e o que toma forma no instante. Isso significaria ao viajante perceber a riqueza e a diversidade do momento sobre o qual sua reflexão se faz presente e pensar nos questionamentos futuros de outro viajante acerca das mesmas questões.

Segundo o antropólogo, fotografias e outros tipos de documentação de uma viagem são como especiarias modernas, aquelas que, ao serem retiradas do loco, já perdem seu valor autêntico. Por mais valiosas que sejam, e por mais que se queira culturalizar ou prolongar a duração da experiência, perde-se o sentido da experimentação daquilo in loco. Mattos, por outro lado, traduz isso como o esvaziamento do presente, aquele presente que no próprio momento se torna perpétuo e é carente de recordação. Tudo é muito fugaz e passa a influenciar

o olhar e a vivência nos lugares, seja em uma nova viagem ou em seu próprio lugar de origem.

É importante entender o papel da fotografia durante o Brasil moderno e como ela auxiliou na divulgação de uma produção arquitetônica ainda jovem. Ao mesmo tempo, é importante entender a perpetuação do momento e a transformação do olhar e a vivência nos lugares, pois a fotografia, como produto de uma experiência, revela-nos muito de quem a vivenciou. E a aculturação é especialmente importante e independente da fotografia, a exemplo das descobertas botânicas de Burle Marx em suas expedições. O paisagista, ao viajar, constituiu um grande vocábulo sobre a flora do Brasil e do mundo. No entanto, ele conseguiu fazê-las autênticas ao apreender suas descobertas no habitat específico para a composição. Entender os cidadãos do mundo, nesse período da história, é fundamental para entender os reflexos dessas viagens em seu ambiente profissional.

A fotografia, assim como a pintura, é uma forma de perpetuar a memória e tem por intuito carregar a impressão do olhar de alguém sobre o mundo. Nesse sentido, é um referencial, um veículo pelo qual se transmitem imagens da cidade. Ela perpetua o local na memória do indivíduo. Embora a fotografia tenha sido vista como indissociável para a

representação da arquitetura e da urbe, ela não deve substituir o olhar.

Para Sola-Morales (2009), é impossível falar em história da arquitetura do século XX sem mencionar os fotógrafos que ajudaram a eternizar as arquiteturas dessa época. Entretanto, John Ruskin, crítico do século XIX, considerava a fotografia como complemento do olhar. O ato de selecionar é excludente, e a fotografia faz isso por meio do enquadramento e da seleção do cenário que aparecerá na imagem. Entre outras formas, a manipulação do fotógrafo acaba por influenciar a percepção do espectador. Porém, de acordo com o pensamento de Morales, essa premissa de Ruskin não caberia, uma vez que por ela não seria possível experimentar a arquitetura de forma direta e honesta como dar-se-ia presencialmente. Ou seja, o discurso de que a fotografia manipula é impreciso, pois ela é usada como instrumento para compreensão da arquitetura e prepara o observador para uma experiência direta com o objeto arquitetônico.

Semelhante coisa pode ser dita sobre a cidade. Só seria possível ter uma apreensão real sobre a vivência e o dinamismo da cidade se a pessoa permanecesse nela por período suficiente para apreender sua efemeridade. Sendo assim, para a construção desse imaginário, não se faz uso apenas da

fotografia, mas, também, de uma vasta produção artística como a literatura, a pintura, o cinema.

Uma das possibilidades de cristalização do passado é o seu registro. Embora a experiência permaneça em eterna construção dentro dos viajantes, o momento da apreensão sensível é passível de ser capturado, seja pela escrita, pela fotografia ou por outras formas de narrativa. Essas narrativas, como os registros fotográficos de viagem, povoam o imaginário e contam o que se passou, tornando-se assim registro de um momento de intensa efemeridade que precisa ser eternizado, dando-nos possibilidades de vislumbres sobre o futuro. Ou seja, mesmo que seja uma foto de algo do passado, para aquele que fica, a imagem traz uma realidade nova, despertando a curiosidade e motivando jornadas futuras. Perante a efemeridade do fato, é necessário torná-lo coletivo, pois, assim, é possível deslocar a experiência vivida, e o compartilhamento dessa experiência é um fato importante para sua fixação.

Além dos relatos de viajantes que estiveram em terras brasileiras, a fotografia no pós-guerra foi importante aliado como propagador do país. Foi por meio dela que se retratou e exportou uma leitura existencialista² que ajudou a fomentar o imaginário brasileiro em terras distantes, um aparato que auxiliou a exposição da imagem de um país cuja arquitetura

moderna propunha soluções inovadoras, aliando tradição e modernidade.

No período entre as décadas de 1930 e 1940, o Rio foi visitado por grandes expoentes modernos mundiais, figuras como o antropólogo Levi-Strauss, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, a dançarina Josephine Baker, o cineasta Orson Welles entre outras personalidades. No pós-guerra, a emergência de uma nova arquitetura, aliada à tradição que privilegiava a paisagem, atraiu novamente a atenção de olhares estrangeiros, dessa vez não de europeus, e sim de norte americanos que levaram consigo fotografias e novos cadernos de viagem.

Se para Nicolas-Antoine Taunay³ o sol do Brasil era brilhante demais para suas pinturas, para Philip Goodwin e Kidder Smith, curador e fotógrafo norte-americanos que vieram ao país sob os auspícios do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), o Brasil foi uma grata surpresa, haja vista o sol, que foi o motivador de um elemento arquitetônico que instigou sua vinda ao país. Para Goodwin (1943), o controle de luminosidade e o calor, questão negligenciada pelos norte-americanos e solucionado pelo brise-soleil, era a grande contribuição brasileira para a arquitetura moderna.

Sendo assim, o MoMA, por meio da Brazil Builds, se mostrou um importante agente na construção da identidade e do imaginário Brasileiro a ser exportado para o mundo. Esse papel não se limitou apenas à criação da exposição, mas também a seu catálogo, divulgador de uma visualidade que estava sendo implementada nos trópicos por um grupo de jovens arquitetos. A arquitetura moderna em produção à época no Brasil cresceu em ritmo acelerado. Retratá-la era preciso, até mesmo como uma forma de aproximação entre os dois países. Pelas figuras de Alfred Barr e Nelson Rockefeller, este à frente do Office for Inter-American Affairs (OIAA), o MoMA também teve papel importante na divulgação, não apenas da produção arquitetônica brasileira, mas, a priori, de artistas brasileiros, como Portinari, que teve uma exposição no museu em 1940.

O arquiteto tcheco-americano Bernard Rudofsky⁴ foi um dos que fotografaram essa arquitetura no final da década de 1930. Em 1941, a fotógrafa Genevieve Naylor⁵ foi enviada ao Rio de Janeiro pelo Office of Inter-American Affairs (OIAA), para retratar imagens do cotidiano da cidade e sua paisagem exuberante. A fotógrafa de moda retratou um modo de viver carioca, enquanto os fotógrafos Eric Hess e Peter Lange, enviados pelo governo alemão, retratavam o país e a arquitetura tradicional brasileira de forma monumental, uma abordagem

política da nação presidida por Vargas⁶. O distanciamento entre os fotógrafos evidenciava a idealização e a construção de narrativas acerca de um local. Durante a política de boa vizinhança, entre 1933-1945, o uso da cultura foi importante para a construção de uma aliança entre Brasil e Estados Unidos, que temia que o país sul-americano se alinhasse com a Alemanha e a Itália. Sendo a fotografia o maior aliado na exposição dessa arquitetura, é fundamental entender o olhar daqueles que a retrataram.

1.2 | Idealizações de um Rio de Janeiro maravilhoso

O Rio de Janeiro foi retratado inúmeras vezes por viajantes que iam buscar o novo ou apenas confirmar o que já lhes havia sido contado. Alguns o relataram de forma mais etnográfica, fazendo detalhamento acerca de pessoas e seus modos de vida. Outros relataram sua forma natural, suas construções, suas cores e a luminosidade local. O relacionamento entre paisagem e olhar viajante há muito se estabeleceu em terras cariocas. O Rio de Janeiro, com suas curvas notáveis e sua natureza exuberante, ainda atrai esse olhar, que faz uma leitura do território como obra de arte, por meio da união entre natureza e arquitetura.

Esse diálogo entre olhar, lugar e obra de arte é a contrapartida da paisagem cultural e o resgate do passado, por meio do qual se faz uma leitura das camadas da cidade, em que se identificam os processos dinâmicos que ocorreram naquele lugar e constituem a sua memória. A cidade produzida pelo homem, tanto em termos de espaço construído quanto naturais, sejam eles resistentes ou projetados, leva-nos ao entendimento dos diferentes períodos presentes nesse lugar e as arquiteturas que compõem a paisagem, marcando as diferentes épocas.

No século XIX, enquanto Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas retrataram um Rio do ponto de vista etnográfico, mostrando o cotidiano e especialmente os escravos, Nicolas-Antoine Taunay se debruçou sobre suas paisagens. Entre as obras do pintor francês, destaca-se o conjunto da Glória, o bairro e, especialmente, a igreja. Entretanto, o conjunto atraiu olhares que não apenas o do pintor, tendo sido retratado também por outros viajantes.

Posteriormente, a pintura cedeu lugar à fotografia, que foi usada como difusão da imagem da cidade. A fotografia buscava exemplificar como era a cidade, como mensageira de um convite à experiência, ao despertar do imaginário. Inclusive no Brasil, a partir do século XIX, a fotografia foi muito utilizada por Dom Pedro para expor a paisagem do Rio de Janeiro e sua tropicalidade⁷. Por meio da fotografia, conhece-se a cidade, mas apenas pela vivência é que se faz possível a apreensão e a construção de memórias no local.

Após a Segunda Guerra Mundial, o novo movimento fotográfico culminou numa produção de trabalhos com leitura existencialista da cidade. Não é apenas a arquitetura que chama a atenção, mas, também, uma nova paisagem urbana. Ponto alto dessa nova leitura é a sensibilidade dos olhares dos fotógrafos urbanos para com a cidade e a nova produção

arquitetônica difundida à época. Esse novo olhar é capaz de traduzir o dinamismo urbano, “mostrando em imagens que as cidades são as experiências que temos com elas” (SOLAMORALES, 2009:125).

Retrato desse novo momento na cidade é de um Rio de Janeiro conhecido pelo samba, com os malandros, personagens que se consagraram como atores na cidade na década de 1930, época na qual o samba ganhou evidência e encontros célebres ocorreram, fossem esses de pessoas (como Le Corbusier e Josephine Baker, símbolos do moderno) ou da arquitetura com a natureza. Essa referência à cidade romantizada nada mais é do que a perpetuação das figuras que ajudaram a construir uma imagem do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa.

Para alguns, imaginar Brasil sem Carnaval é impossível. Os dois são intrínsecos. Nem todos nós vivenciamos outras imagens do país como vivenciamos, de fato, o Carnaval. Compositor dessa festa, o malandro era aquele que transitava entre culturas da baixa e da alta sociedade. O Rio não apenas viu o samba sair da marginalidade, quando viu a mudança do samba de raiz para o samba de exaltação durante o Estado Novo na década de 1940. Esse momento, no qual imperava, no continente, a política de boa vizinhança, foi refletido no filme “Saludos Amigos” (Walt Disney, 1942), quando se pôde ver o Rio

de Janeiro sob o olhar norte-americano, com Zé Carioca na figura do malandro, de chapéu fazendo samba com a caixa de fósforo, junto de Carmen Miranda e canções como “Aquarela do Brasil” e “Tico-tico no fubá”. Esse período de “namoro dos EUA com o Brasil”, como foi chamado por Lota de Macedo Soares, teve como auge a exposição Brazil Builds, no MoMA, exultando a arquitetura brasileira em uma retrospectiva para além das obras modernas.

Foi nesse período também que a paisagem urbana carioca passou por grandes transformações com o desmonte dos morros. As décadas seguintes proporcionaram mudanças significativas para o Rio de Janeiro. Não apenas na cultura, mas a partir das construções emblemáticas realizadas nas cidades, como a sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), o Museu de Arte Moderna (MAM) (imagem 1), o Pedregulho e o Aterro do Flamengo a cidade reforçou o título de cidade maravilhosa “como arquétipo de harmonização com a natureza, que se difundiu no mundo” (ANDREATTA, 2006: 67).

Símbolo de resistência perante o mercado imobiliário, o Parque do Flamengo, feito no aterro de mesmo nome, foi a tentativa de criação de um ambiente lúdico na cidade. Lota de Macedo Soares reuniu sob sua liderança uma comissão de notáveis para ali construir um Central Park dos trópicos, opondo-

se ao projeto inicial da construção de torres com vistas à beira-mar.

Imagem 1: Conjunto arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [200-]. Foto: Cesar Barreto



Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio.

1.3 | A importância da experiência e a experimentação com a fotografia

A pedagogia da Bauhaus, criada em 1919, diferenciava-se de todas as outras escolas de arte que existiram antes dela. O exercício de aliar o valor da artesanaria à produção industrial por meio do modelo era um objetivo almejado pela escola, pelo uso do espírito criativo de seus alunos aliado às possibilidades da máquina.

Segundo Moholy-Nagy, o primeiro ano na escola introduziria os alunos em uma educação diferente daquelas em que eles estavam inseridos. Para ele, "the first year of their training is directed toward sensory experiences, toward the enrichment of emotional values, and toward the development of thought" (1947:19). Sendo assim, é interessante ressaltar o valor da experiência na formação do arquiteto. Ainda segundo o professor da escola, "one can never experience art through descriptions. Explanations and analyses can serve at best as intellectual preparation. They may, however, encourage one to make a direct contact with works of art" (1947:12). Só a experiência é capaz de fomentar o intelecto para a absorção da obra. Por mais preparado teoricamente, o aluno precisaria do contato com essas obras.

Esse exemplo pode ser sintetizado com uma frase colocada por Kantor (2002:332): "One of the most important precepts of Barr's formalist aesthetic, which emerged from his European experiences in 1927, was that abstract painting and architecture shared the organizing principle of design." As viagens corroboram com a experiência, que, seguindo o exposto por Moholy-Nagy, é o fator responsável por fomentar o intelecto. A exemplificação da proposta pelo professor da Bauhaus, por meio da experiência vivida pelo diretor do MoMA, mostra-nos como a viagem é fundamental, por promover a experiência e essa promoção do encontro entre personagem e visualidade. Sendo assim, a vivência cultural por meio da viagem, como estudado nesta tese, é capaz de repercutir na trajetória e no trabalho do profissional. Por isso, para a formação do arquiteto, e de outras profissões diretamente artísticas, a educação do olhar para a apreensão sensível e a apreciação estética é fundamental. Incluem-se, nesse domínio, as viagens como forma de encontro entre o aluno e as obras a serem estudadas.

Sendo assim, descreve-se o primeiro ano da Bauhaus, que era voltado para a educação geral dos alunos, que desenvolveriam aptidões em disciplinas como fotografia e desenho, junto a atividades que enriqueceriam o intelecto, tais quais história da arte e outras disciplinas, para depois fazer os

ateliês - todos voltados para arquitetura, que, nessa escola, era pensada de forma muito mais ampla do que a atividade edilícia. Moholy-Nagy descreveu os ateliês do programa do Instituto de Design de Chicago, que seguiu a filosofia da Bauhaus, após o fechamento da escola pelos nazistas na Alemanha, em 1933. O primeiro ano, assim como na escola alemã, buscava desenvolver o intelecto dos alunos, pois, a partir dele, os alunos conseguiriam escolher quais especialidades cursar. No segundo ano, o aluno teria contato com os workshops específicos: desenho do objeto, têxtil, cores, luz e modelagem.

Todos esses workshops capacitariam o profissional a fazer "da colher à cidade". No entanto, "new problems required more exact knowledge, greater control of far-reaching relations and more flexibility than the rigid schemes of tradition permitted" (MOHOLY-NAGY, 1947:19). Como já mencionado, a experimentação aliada à teoria foi fundamental para a formação desse novo profissional àquela época, mas, a partir dessa afirmação, também entendemos a importância das relações, da flexibilidade e do conhecimento para o atendimento das necessidades desse "novo homem" caracterizado no movimento moderno.

Como questão experimental, e ainda nova para a época, a fotografia trouxe possibilidades frutíferas para a visualidade

em construção. Para Moholy-Nagy, (1947:49) a fotografia representava "an interpretation of time and space". A disciplina estava incluída no workshop da luz, junto de cinema, iluminação e publicidade, ou seja, num grupo que trabalhava com diferentes formas de visualidade. A luz representa para a fotografia o que o pigmento representa na composição pictórica. Nesse sentido, entende-se a fotografia como uma continuidade da pintura:

"Development in every field of creation has led man to concentrate upon establishing means exclusively appropriate to the work. Extreme mastery and extreme inventiveness have been displayed in bringing out what is essential and elementary, in discovering basic constellations and organising them. Thus painting too came to recognise its elementary means: colour and plane. This recognition has been aided by the invention of the mechanical process of representation: photography. People have discovered on the one hand the possibility of representing, in an objective, mechanical manner, the effortless crystallising out of a law stated in its own medium; on the other hand it has become clear that colour composition carries its 'subject' within itself, in its colour." (MOHOLY-NAGY 1967:14)

Essa nova forma de cristalização, mecânica, assim como a atividade pictórica, requer muito de quem manipula o meio em busca do produto. Diferentemente da pintura, a fotografia é capaz de expor mais detalhes acerca do que é retratado. No entanto, apesar das distorções, o autor sugere que a fotografia não seja capaz de criar uma imagem conceitual. A fotografia

pode sim ser como um complemento ao olhar, mas a correlação entre olhar e intelecto é o que permite fazer uma leitura diferenciada, como pode ser visto na citação abaixo, na qual Moholy-Nagy descreve suas observações acerca dessas novas leituras:

"For if people had been aware of these potentialities they would have been able with the aid of the photographic camera to make visible existences which cannot be perceived or taken in by our optical instrument, the eye; i.e., the photographic camera can either complete or supplement our optical instrument, the eye. (...)The secret of their effect is that the photographic camera reproduces the purely optical image and therefore shows the optically true distortions, deformations, foreshortenings, etc., whereas the eye together with our intellectual experience, supplements perceived optical phenomena by means of association and formally and spatially creates a conceptual image. Thus in the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision" (MOHOLY-NAGY, 1976:28)

Esse movimento transformou a forma como vemos o mundo, substituindo o "padrão pictórico e imaginativo", que vigorou por séculos, a fim de possibilitar uma leitura realista do mundo não apenas pelos olhos únicos de um pintor. Para Moholy-Nagy, experimentar com a fotografia possibilitou melhorar suas pinturas, assim como suas pinturas também influenciaram sua fotografia. Embora a fotografia tenha

substituído a pintura figurativa, é importante ressaltar as relações que esta estabeleceu com a pintura abstrata. O importante da fotografia não é o seu produto final, mas a forma como nos apresenta a relação tempo-espaco e as diversas associações das quais provêm outros tipos de relacionamento: plano e perspectiva, forma e cor, luz e sombra.

Embora a fotografia não seja possível de ser alcançada artesanalmente, ela não requer sempre um equipamento mecânico para sua produção. Os métodos como a câmara obscura e o fotograma exemplificam bem isso. A fotografia comunica. Em um instante indissociável da luz, ela é capaz de captar duas, três dimensões, fazer retratos com expressões. Ao transpor isso em uma imagem, ela serve como propaganda, ela substitui palavras.

A fotografia também permitiu a inclusão de novos olhares, vistas diferenciadas, perspectivas oblíquas; possibilitou-nos enxergar a luz. Por meio dessas relações de luz, sombra e formas, a fotografia fomentou um diálogo com a pintura abstrata. Na Bauhaus, as experimentações dentro dessa nova cultura visual se expandiram. Antes proporcionadas por Klee e Kandinsky nas telas, começaram a ser vistas também na fotografia, numa reprodução de jogos de luz na tela branca, a fim de capturar novas composições. Os estudos de Moholy-

Nagy evidenciam como a fotografia tem o potencial de transformar o objetivo retratado, compondo novos cenários imaginativos.

A *new vision* discutida por Moholy-Nagy era uma nova forma de apreender o mundo. Para Otto Stelzer (1969:145), a fotografia "alters our insight into the real world", uma vez que reproduz algo diferente do que é real. Para ele, Moholy-Nagy fundamentou as bases para a teoria benjaminiana: "The nature which speaks to the camera is a different nature from the one which speaks to the eye". wrote Walter Benjamin years after Moholy had developed the experimental conditions for Benjamin's theory".

É fundamental entendermos as relações e as experimentações feitas com a fotografia nesse período do tempo, pois a fotografia serviu não apenas para a experimentação de uma nova visualidade, mas também como a base do modelo de propaganda de um ideário moderno do Brasil, incluindo sua arquitetura, sua tropicalidade e seu modo de vida a partir da década de 1940.

1.4 | A pintura como vetor de construção da visualidade na primeira metade do século XX

O culto ao individualismo, à personalidade e à produção autoral aparecem já na virada do século XIX para o XX, em todos os setores da cultura. O movimento art pour l'art apresenta uma nova forma de produção artística, revelando-se como “um modo completo e insubstituível de experiência” (ARGAN, 1987:50). Para Argan, nesse contexto, entende-se a arte como essencial ao mundo, especialmente como instrumento educador. As artes visuais, de forma geral e sobretudo a pintura, aparecem como suporte de experimentação de novas ideias, com a formação de grupos que propõem novas estéticas. Ao deixar de ser um meio para representação e perpetuação de fatos históricos, “a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte torna-se um fato plenamente social, vinculando-se aos movimentos políticos mais progressistas” (ARGAN, 1987:50).

Entre esses movimentos ou grupos destaca-se o cubismo, iniciado por Picasso e Braque em 1907, que se tornou a matriz para uma linhagem de pintores, arquitetos e produtores culturais e suporte do pensamento na arquitetura e na cultura,

sobretudo nas vanguardas modernas. De Le Corbusier a Burle Marx, na arquitetura moderna, fez-se o uso da pintura e do desenho como campo privilegiado do pensamento e da construção da visualidade. Na crítica e na curadoria, Alfred Barr foi um grande divulgador da pintura como setor privilegiado para pensar a visualidade moderna. Sendo sediado no MoMA em NYC, foi uma figura fundamental para o entendimento da Arte Moderna, uma vez que utilizava o ensino como base de sua curadoria, o que o impulsionou a construir no MoMA uma política cultural. Importante também ressaltar Barr como um “viajante portador de ideias e objetos”, baseado na construção de redes de relacionamentos transcontinentais, e na quantidade de obras adquiridas ao longo de suas viagens durante quatro décadas no século XX.

Em abril de 1936, inaugurou, no MoMA, a exposição *Cubism and Abstract Art*, com curadoria de Alfred Barr, que versava sobre a influência do cubismo nos diferentes campos das artes, inclusive na constituição da visualidade moderna em arquitetura. As exposições do MoMA eram importantes, pois projetavam a apreciação de um corpo de estetas que formulou a crítica a partir do estudo dos campos da cultura visual, contribuindo para a classificação das tendências artísticas. Assim como a exposição *International Style* (1932), de H. R.

Hitchcock e Philip Johnson, contribuiu para as bases da arquitetura moderna, a exposição sobre cubismo proposta por Barr foi importante, por contribuir de forma didática com a interpretação e a análise do papel da arte na formulação dessa arquitetura em voga à época. Esse didatismo de Barr acerca da arte moderna pôde ser expresso por meio do catálogo da exposição.

Proposta por Alfred Barr, a exposição contava com centenas de obras de arte, a fim de mostrar a influência dessas abstrações. O diagrama que consta na capa do catálogo⁸, mostra-nos a cronologia dos movimentos artísticos que ocorreram desde o final do século XIX até a arte abstrata em 1935, perpassando as vanguardas que antecederam a arquitetura moderna.

Ao analisarmos o esquema proposto pelo diretor do museu, entende-se que movimentos artísticos em diferentes lugares do mundo agiram de forma confluyente a colaborar com a formação de uma nova estética, a exemplo do fauvismo, que recebeu influência de gravuras japonesas, dos neoimpressionistas e de Van Gogh, contribuindo lateralmente com o cubismo, que por sua vez contribuiu com o dadá, o neoplasticismo, o construtivismo e assim por diante. Isso foi traduzido por Argan da seguinte forma:

“Por esta razão uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois estes princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico.” (ARGAN, 1987:50)

Barr nos revela, por entre as páginas do volume, a influência do abstracionismo nos mais diversos campos da arte e, além disso, a espacialização desse movimento por meio da arquitetura. No prefácio do catálogo, o diretor do museu justifica a exposição de artistas europeus, porque até então os artistas americanos haviam sido expostos apenas no Whitney Museum. Era comum a seleção de artistas e arquitetos já consagrados para a composição de exposições no MoMA, fossem eles europeus ou estado-unidenses.

Para o crítico de arte Clement Greenberg (2013), o MoMA e o Greenwich Village constituíam duas visões opostas de ambientes artísticos na mesma cidade, o que reforça o papel do museu como um exportador de visualidade e importante divulgador de uma crítica com fins didáticos para educar o público interessado em arte moderna. Damish (1997) explica que os artistas expostos no Whitney formaram posteriormente a triple A - American Abstract Artists - no ano de 1937, com o intuito de divulgar a arte abstrata americana. Entre os seus

membros, estava o recém-imigrado aos Estados Unidos, Josef Albers, um dos professores pioneiros da Bauhaus.

Foi nesse período, no entre guerras, e com a imigração de artistas para a cidade de Nova York, que houve uma sobreposição de cenários artísticos e uma nova contribuição para a visualidade moderna, ainda em formação. Nesse sentido, o MoMA reforçou seu papel como difusor dessa linguagem, enquanto novas formas de expressão nasciam em meio à costa leste americana, fosse por meio da New York School nos anos de 1940 ou nas sucessões da Bauhaus que se instalaram em solo americano, como a Black Mountain e a Nova Bauhaus. O território que acolheu aqueles artistas foi profícuo para a fertilização de novas ideias e visualidade, o que fomentou uma transição do eixo de produção artística de Paris para Nova York. Começava ali um novo momento para a história da arte, a continuação de um legado que começou com as vanguardas europeias.

O movimento moderno foi revolucionário. No campo da estética, entendemos uma nova visualidade que derivou da conjunção de uma série de experimentações artísticas, não apenas quando à arte pictórica, mas também à escultura, à fotografia, à arquitetura e à produção de espaços. No entanto, com tantas mudanças, é importante discutir o cenário que

influenciou todas essas experimentações e como o homem também foi influenciado e passou por mudanças, que foram vistas como reflexo nesses processos de experimentação artística. Para o pintor Piet Mondrian, nesse momento, não foi apenas a pintura que se tornou abstrata por meio de processos de experimentação; a vida do homem, ao passar por esse processo de mudança, também:

“Quanto mais o natural (o exterior) se torna ‘automatizado’, mais vemos a atenção vital se estabelecer no interior. A vida do homem verdadeiramente moderno não está voltada ao material pelo material, nem é uma vida predominantemente emocional, mas se apresenta como uma vida autônoma de um espírito humano cada vez mais consciente.

O homem moderno - mesmo sendo uma unidade de corpo, alma e espírito - apresenta uma consciência modificada: todas as suas manifestações vitais adquirem uma aparência diversa - uma aparência mais definidamente abstrata.

Assim também a arte: ela se manifesta como produto de um novo dualismo no homem; como produto de uma exterioridade cultivada e uma interioridade mais profunda e consciente - como uma pura expressão plástica do espírito humano, ela se manifesta em uma expressão estética pura, em uma aparência abstrata.” (MONDRIAN, 2008:27-28)

A sociedade industrial, que emergia no cenário à época, fomentava um novo estilo de vida a ser incorporado por aquelas pessoas, conseqüentemente provocando essa consciência modificada, como colocado pelo pintor. Sendo assim, as

vanguardas artísticas se direcionavam para atender e suprir as necessidades culturais e intelectuais desse grupo que emergia em tempos de mudança: a racionalização da arquitetura, com formas puras e isenta de ornamentos; a produção em série de itens a partir de concepção de um protótipo, por meio de um projeto passível de ser replicado industrialmente. Esse era o cenário no qual emergiram vanguardas capazes de mudar radicalmente a cultura visual vigente à época e o que até então era conhecido como arquitetura.⁹

Esse “novo homem”, personagem advindo da cidade industrial, tinha uma necessidade intelectual a ser suprida, e isso, inclusive, refletiu mais tarde na nova constituição de cidade. A cidade como lócus já não correspondia apenas ao espaço antes ocupado por ele. Sendo assim, nessa nova configuração de cidade, habitação, trabalho, lazer e circulação, como proposto pelo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), na Carta de Atenas em 1933, eram necessidades fundamentais que deveriam ser satisfeitas. Nesse período, os processos culturais também foram transformados. Havia uma nova configuração que não permitia que a cidade histórica tivesse tanta importância quanto a nova cidade que deveria ser construída e ocupada a partir dessas novas funções.

No entanto, para a formulação desses novos ideais de cidade, entendia-se toda manifestação que ocorreu anteriormente a ela, para que esses preceitos pudessem ser elencados. As vanguardas foram movimentos à frente de seu tempo, que buscavam romper com a tradição e a academia em busca do novo, sem relação com estilos. Para o entendimento das vanguardas modernas, é importante entender o que ocorreu nos Estados Unidos quanto à recepção da pintura moderna e a mudança de cenário que esta promoveu com a exibição *The Armory Show*, que em 1913 foi apresentada.

O crítico de arte norte-americano Meyer Schapiro descreveu a exposição como uma mudança no panorama norte-americano das artes. O grupo American Association of Painters and Sculptors se formou em 1911, pois os artistas estavam insatisfeitos com a falta de eventos para exibir seus trabalhos, uma vez que as exposições do National Academy of Design privilegiavam o academicismo. Essa oposição não era apenas quanto à estética das obras em vigor à época, “but from a collective professional need: to create a more open market, so to speak, a means of exhibition accessible to the unacademic and not yet stablished men” (MEYER SCHAPIRO 1978:135).

O intuito da exposição era exibir o trabalho dos artistas da associação; no entanto, o que se sucedeu foi diferente do

planejado. O interesse do público nas obras dos artistas europeus foi maior do que o pretendido inicialmente, o que provocou uma instabilidade e uma insegurança no grupo cuja arte ainda não se qualificava como a nova visualidade apresentada. Exposta em Nova York, Chicago e Boston, a mostra teve diferentes repostas do público. Do repúdio à inspiração, ela se destacou pelo advento de uma imagem de modernidade. Acerca dessa divulgação da produção europeia nos Estados Unidos, o crítico de arte complementou:

“Most important of all - although not easy to prove - the conditions that had disposed men to create a new kind of art in Europe were becoming more evident in the United States. The appeal of the new art coincided with a trend towards a greater freedom in many fields. Modern Art eventually came to satisfy a demand that was felt also in architecture, literature, music and dance (...) The Show coming at a moment of intense ferment in European art, lifted people out of the narrowness of a complacent provincial taste and compelled them to judge American art by a world standard.” (MEYER SCHAPIRO 1978:137)

Com a crescente divulgação do trabalho dos artistas europeus, crescia também a apresentação de artistas que iam à Europa a fim de estudar essa estética. Essa experimentação por meio da viagem e do aprendizado com artistas já consagrados nesse tipo de produção foi considerada uma introdução dessa

nova visualidade ao público pelos artistas que Meyer Schapiro descreveu como “independentes”. O mesmo aconteceu no Brasil por meio de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, por exemplo, artistas que foram a Paris e regressaram com obras cuja influência dos europeus se fez notar. Para o crítico de arte “esse momento pertenceu ao mundo”:

“(...) many were working in Paris, away from this native lands, this concept of the time was universalized; the moments belonged to the whole world; Europe and America were now united in a common cultural destiny, and people here and abroad were experiencing the same modern art that surmounted local traditions” (MEYER SCHAPIRO 1978:140)

Sendo assim, como colocado por Meyer Schapiro, Paris e Estados Unidos destacam-se como destinos culturais. Entender, então, esse momento nos Estados Unidos é fundamental, pois nos mostra as transições decorrentes dessa forma de pensar e apreender a sociedade. Havia uma mudança quanto à arte, uma vez que ela era transmitida ao público, como ocorreu no *The Armory Show*:

“Through the Armory Show modern art burst upon the public like a problematic political issue that called for a definite choice. Taste as personal decision assumed a new significance which was to affect the meaning of art as such”. (MEYER SCHAPIRO 1978:137)

Esse espaço incorporado pela arte com a exposição abriu caminho para a discussão da preferência artística, como também uma “popularização” do consumo de arte em meio à insurgência de um mercado. Nesse âmbito, Meyer Schapiro abordou a arte, antes restrita ao consumo de monarcas, como possível bem de consumo dos americanos ricos. Como um desenvolvimento em ciclos, o modernismo despertou o desejo de consumo de uma nova forma de arte, colocando os grandes mestres em segundo plano. Essa mudança foi reconhecida por lei, uma vez que o colecionador John Quinn conseguiu a isenção dos impostos das obras com a finalidade de fomentar esse mercado. Num país “sem uma arte oficial” e com museus financiados por patrícios, especialmente em Boston e Nova York, apresentava-se uma boa variedade da arte clássica, mas sem abertura para a produção contemporânea. Todos esses fatores indicam por que o *Armory Show* deve ser apresentado como um marco nos Estados Unidos. A apresentação de uma nova cultura visual, o crescente interesse do público, o fomento e a insurgência de um mercado de arte facilitado pelo Estado, o que indicava o interesse por parte dos colecionadores nessa nova estética (MEYER SCHAPIRO, 1978).

À época do *Armory Show*, enquanto a pintura europeia ganhava destaque no país, apresentando uma nova concepção,

Meyer Schapiro (1978:161) recobrou que o trabalho do arquiteto Frank Lloyd Wright ganhava notoriedade na Europa, a ponto de influenciar a produção arquitetônica no continente, enquanto ainda não era notado em seu próprio país. Isso repercutiu também com a não inclusão de seu nome em outros trabalhos importantes como, por exemplo, no livro *History of the American Civilization*, em que ele menciona que os autores “cannot be suspected to indifference to native genius, but who have been guided by academic opinion in their account of Modern American Architecture. This episode gives us notice of the nostalgic taste for past art in our country”. O que revela uma manutenção da valorização dos europeus como cânones do moderno. Entende-se que o trabalho desses pintores e arquitetos, por meio de diálogos transnacionais, como exemplificado, auxiliaram na criação de uma linguagem moderna em arquitetura. Para compreender mais esse tópico, adentrar o assunto das vanguardas é necessário.

Ainda no campo da pintura, Piet Mondrian trabalhou a visualidade por meio de ensaios e um abstracionismo composto por linhas, planos, volumes e cores puras, capazes de atrair o olhar do observador em um equilíbrio dinâmico. Segundo ele, por meio de um processo de construção plástica e abstrata, era

possível conduzir um trabalho universal. A citação abaixo nos permite compreender esse processo:

“O artista verdadeiramente moderno sente conscientemente a abstração da emoção da beleza: conscientemente ele reconhece que a emoção da beleza é cósmica, universal. Este reconhecimento tem como consequência uma expressão plástica abstrata - e conduz o artista ao que é exclusivamente universal. (...) Esses meios de expressão plástica universais foram encontrados, na pintura moderna, seguindo o caminho de um coerente processo de abstração da forma e da cor: quando foram encontrados, surgiu, como por si própria, a expressão plástica exata da pura relação - e com ela, a essência de toda a emoção da beleza plástica.” (MONDRIAN, 2008:28)

Para Meyer Schapiro (1978:233), a produção pictórica de Mondrian “appeared to certain of his contemporaries extremely rigid, more a product of theory than of feeling”. Esse reflexo da racionalização pode ser visto pela escolha de cores primárias em sua obra, por não apresentarem as emoções provenientes das cores compostas, ao contrário de Paul Klee, por exemplo, que opta por um abstracionismo lírico ao incluir outra paleta cromática em suas obras. O reflexo desse aporte teórico em seus trabalhos e o racionalismo de sua pintura podem ser vistos por meio da exposição de teorias na revista que fundou junto com Theo Van Doesburg, chamada De Stijl. Esse movimento iniciado por eles ficou conhecido como neoplasticismo. Destaca-

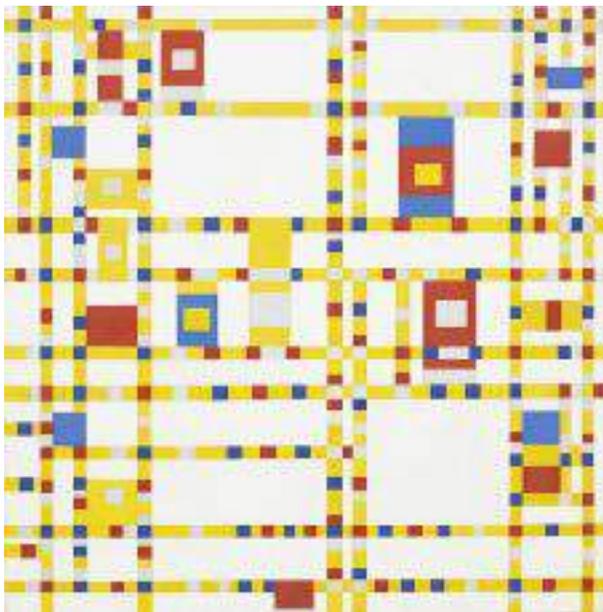
se que à época desse movimento, criado na Holanda, o país era reconhecido pela qualidade arquitetônica que se destacava no continente.¹⁰

Apesar de ter sido um movimento de destaque, o The Stijl perdeu adeptos como Mondrian e Oud, acabando em 1928, onze anos após sua criação. O motivo, segundo exposto por Meyer Schapiro, de acordo com uma carta de Mondrian, seria a incompatibilidade com Van Doesburg após a correção de “neoplasticismo”. Como colocado por Argan (2006:285), Van Doesburg “era o único a conceber o neoplasticismo como uma vanguarda [em arquitetura], com seu conjunto de programas, manifestos, polêmicas, alianças e batalhas; para os outros era uma ordem nova e mais lúcida”. Devido à repercussão e ao legado, considera-se o movimento como um marco no período, apesar das considerações dissonantes de seus membros.

Dentro do movimento, há outros nomes que se destacam. Um é o de Gerrit Rietveld, que era marceneiro e ensaiou a construção por meio de linhas e planos no design de mobiliário. Ele reaproveitou madeiras provenientes de embalagens para elaborar seus protótipos, acrescentando o funcionalismo nos objetos propostos dentro dessa nova estética. Assim, ele conseguia espacializar e experimentar essa nova linguagem na tridimensionalidade. Na arquitetura, pôde experimentar o espaço

fluido e contínuo, por meio da dissolução de volumes e arestas. Uma obra proeminente e significativa dessa vanguarda foi a Casa Schröder, projetada por Rietveld e construída no ano de 1924 em Utrecht. Tal qual a espacialização de uma obra de Mondrian, ela continha em si uma sucessão de linhas e planos que possibilitavam pensar o mobiliário como espaço contínuo e único ao da arquitetura, contribuindo com a ideia de uma obra de arte total¹¹, porém inserida no cotidiano das pessoas (A R G A N ,

Imagem 2: Broadway Boogie-Woogie, de Piet Mondrian, que atualmente faz parte do acervo do MoMA, em Nova York.



Fonte: reproduzido do site do MoMA, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78682>. As obras de Mondrian estão em domínio público desde 2015.

2006).

Essa síntese extrema nos processos de construção que buscavam atender as necessidades físicas e “espirituais”¹² por meio de uma estética considerada universal revela o movimento como “incentivo e esclarecimento no interior de uma situação cultural avançada, também faz sentir seus efeitos para além de seu âmbito específico” (ARGAN 2006:289). O entendimento do conjunto da obra de Mondrian perpassa esse momento e possibilita uma leitura de sua vida por meio do reflexo de suas experiências na pintura.

Para Meyer Schapiro (1978:234), “moving from Holland to Paris and later to London and New York, this ascetic artist reacted to each new environment with a quiet enthusiasm, inventing new features that transformed the face of his art”. A obra que formulou o estudo e a composição do campo plástico na década de 1920 difere da obra apresentada na década de 1940 quando o artista se mudou para o continente americano. Broadway Boogie-Woogie (imagem 2), apesar de ser composta de linhas e pontos, é ausente de preto. Após sua chegada a Nova York em 1940, o artista experimentou com o movimento inspirado pela cidade que ele encontrou. “While Mondrian's

abstract paintings of the 1920's and 1930's have an architectural effect with impressive stability and strength, the surprise of Broadway Boogie-Woogie lies in the movement and colourful visual music.” Para Meyer Schapiro, era uma nova intenção expressa por meio da reformulação de sua plástica inicial, o que possibilitou captar a cidade de forma pictórica e proporcionar ao seu trabalho uma juventude nunca antes existente (1978:257).

Outro nome presente nessa geração de vanguarda que elaborou experimentações por meio da linguagem pictórica foi Le Corbusier. No entanto, foi através da experimentação arquitetônica que ele marcou a visualidade do século XX, com a introdução dos cinco pontos da arquitetura moderna, a integração de espaços por meio de rampas e o estudo do espaço contínuo. Enquanto isso, a Bauhaus foi pioneira na introdução de uma nova pedagogia para a formação do profissional arquiteto, que contava com exercícios de linguagem visual, história da arte e da arquitetura, oficinas experimentais e atividades práticas, distanciando-se do modelo proposto pelas escolas de belas artes e aproximando-se do modelo que poderia equacionar o estilo de vida do homem moderno promovido pela sociedade industrial.

Argan (2006:265) usa a denominação “agitador cultural”¹³ para figuras como Picasso e Le Corbusier, que ele considera

equivalentes em seus campos de atuação profissional. A indicação de Le Corbusier como o agente responsável por transformar em problema cultural as questões a serem sanadas, tanto na edificação como na cidade como um todo, são claras. Assim como na arte, o cubismo enunciava uma questão política, enquanto o urbanismo e a arquitetura também incorporavam essa crítica. Com as transformações políticas e sociais que se instalaram na Europa no pós-guerra, havia a necessidade de uma contra-ação política, uma oposição aos valores que estavam sendo disseminados. Nesse contexto, Gropius era visto por Argan (2006:273) como um “artista e animador cultural”.¹⁴

A derivar da expressão italiana, em seu sentido original, o agitador cultural é aquele que assume um papel político frente ao exercício de sua profissão, enquanto o animador cultural exerce uma função de trabalhador criativo. Sendo assim, os dois assumem papéis de agentes culturais, cada qual à sua maneira, exercendo uma função. O que os difere, nessa situação, é como cada um optou por atuar: o primeiro, de forma política, promovendo mudanças e transformando o tema arquitetura em urbanismo como parte de uma agenda política; e o outro, de forma a colaborar com a disciplina por meio da construção de um método de ensino.

Com um método inovador e uma estrutura isenta de hierarquias, a Bauhaus foi, então, criada, reunindo os artistas da vanguarda, para, por meio da cooperação, formar profissionais que pudessem contribuir com o propósito de se opor à situação política vigente à época. O papel social do ensino a ser executado por artistas renomados era fundamental para que a instituição, que seguia um formato funcional, pudesse concluir com êxito seus projetos “a fim de que fosse transposto o abismo entre realidade e idealismo” (GROPIUS, 2004:30).

Para Gropius (2019:06), a edificação é um organismo vivo isento de ornamentos. Sendo assim, “the new design spirit that is slowly beginning to develop goes back to the root of the matter: In order to design an object - a piece of furniture, a house - that will function correctly, its essence is first explored”. A construção sobressaía o mundo físico, dependendo de condições que fossem adequadas ao “creative artist” para desenvolver o design do objeto dentro de suas limitações “imposed by mechanics, statics, optics and acoustics as to the law of proportions. Proportion falls within the realm of the spiritual world”. O espírito é referente à estética, elevada à uma categoria capaz de perpassar o mundo físico, o que revela que a intenção da nova arquitetura em produção à época era a de uma obra que contemplava algo para além de seu valor utilitário.

“The urge to develop a unified view of the world, which is the hallmark of our era, presupposes a yearning to liberate spiritual valuers from their individual limitations and raise them to the status of objective validity.”

A percepção do design moderno como cultura é feita através da inserção de atributos nacionais e pessoais como características e formas de expressão na esfera mais ampla do coletivo integral. Segundo Gropius, a orientação encontrada nos países eruditos para a formulação dessa linguagem foi a união de contatos internacionais e tecnologia. O arquiteto afirmou, então, que “architecture is always national, is always also individual, but of the last and largest of the three concentric circles - individual - people - humanity¹⁵ - also compasses the other two. Hence the title: International Architecture” (GROPIUS 2019:07). A construção de uma arquitetura de estilo internacional almejava não apenas ser vista como parte de uma agenda cultural, mas também ser entendida como uma forma de expressão que, apesar de individual, era também universal.

1.5 | Nova York no pós-guerra: centro de artes modernas

A *International Exhibition de Modern Art*, conhecida como *The Armory Show*, por ter acontecido no endereço de mesmo nome, ocorreu em Nova York no ano de 1913 e foi organizada pela Association of American Painters and Sculptors. Considerada uma “entrada triunfante” do modernismo nos Estados Unidos, a exposição chocou ao exibir um conteúdo *avant-garde*. Considerada chocante, devido a seu conteúdo, a seleção de obras visava mostrar a produção europeia recente, ainda inédita nos Estados Unidos. Entre as obras, estavam expostos artistas como Matisse e Picasso.

Para Argan (2006), a pintura moderna podia ser vista sob um novo olhar, além de provocar uma nova percepção sobre a nação, aquela que consegue representar o ideário moderno com seu frescor e sua jovialidade, provocando assim os artistas, como que fazendo um convite a uma produção nova, desprendida dos ideais europeus que ainda vigoravam.

Com a mudança de eixo de Paris para Nova York no pós-guerra, a cidade americana não apenas se tornou um “novo centro de cultura artística e cultural”, como também uma grande propulsora e divulgadora de arte por meio de seus museus (ARGAN, 2006:520). Os primeiros colecionadores americanos

foram os industriários e os possuidores de grande fortuna. Esses “self made men” eram o reflexo da cultura moderna, homens desprendidos do passado, que puderam se reinventar, investindo assim em instituições culturais e, inclusive, dispendo seu próprio acervo ao público, expondo-o em galerias e fundações, a exemplo da criação do MoMA, no ano de 1929.

Em 1928, um grupo de senhoras conhecido socialmente como “Daring Ladies” se reuniu com o intuito de fundar um museu para educar as pessoas sobre arte moderna. Abby Aldrich Rockefeller, então, se juntou a Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan. As três haviam sido muito ligadas a Arthur B. Davies, um dos organizadores do *The Armory Show*, em especial Lillie Bliss. Davies foi um grande conselheiro para elas, em especial sobre aquisições para suas coleções.

Para Kantor (2002), a Harvard Society for Contemporary Art (H.S.C.A), criada em 1928 por Lincoln Kirstein¹⁶, foi fundamental para a criação do MoMA. O autor, inclusive, menciona que Monroe Wheeler teria afirmado que “the Museum of Modern Art begun at Harvard” (Wheeler apud Kantor, 2002:197). Segundo ele, ainda, muitas das exposições curadas para a Harvard Gallery foram depois expostas no MoMA. Impressionada pelo trabalho da H.S.C.A, Abby Rockefeller teria

dito a Paul J. Sachs que aquilo era exatamente o que ela almejava.

Alfred Barr foi indicado por Sachs, seu antigo professor em Harvard, para ser o primeiro diretor do museu. À época, ele lecionava na Wellesley College, onde teve a oportunidade de oferecer o primeiro curso de arte moderna nos Estados Unidos. Kantor menciona que, após hesitar e até mesmo indicar outros profissionais para tal posição, o professor não se conteve e sua resposta foi: “This is something I could give my Life to – unstintedly” (BARR apud KANTOR, 2002:189). Inspirado pelo trabalho de Walter Gropius na Bauhaus, Barr propôs uma nova forma de constituição de museu, um museu multidepartamental, que pudesse atender a todas as formas de arte em suas exposições, como pintura, cinema, fotografia e arquitetura.

Acerca do acervo do MoMA, destaca-se ainda hoje uma frase do criador de Barr (1933), em seu célebre diagrama sob a forma de um torpedo¹⁷, no qual ele escreveu: “This Museum is a torpedo moving through time, its head the ever-advancing present, its tail the ever-receding past of 50 to 100 years ago”.

A primeira exposição do MoMA, sob curadoria do então diretor, ocorreu em 1929 com uma coleção de pós-impressionistas: Van Gogh, Seurat, Gauguin and Cézanne - conteúdo similar ao apresentado na International Exhibition de

Modern Art, em 1913. Embora o museu tenha sido aberto uma semana após a queda da bolsa de Nova York, seu público da exposição foi de mais de 45 mil visitantes.

Alfred Barr, então diretor do MoMA, convidou Philip Johnson, também aluno de Harvard, para ser curador do Departamento de Arquitetura e Design, recém-criado por ele no museu. Após aceitar, no outono de 1930 ele se juntou à equipe do museu e fez a curadoria de sua primeira exposição em 1932, ano que marcou oficialmente a criação do departamento Modern Architecture: The International Exhibition, em parceria com o historiador de arquitetura Henry-Russel Hitchcock. Desde então, outras exposições foram feitas sob sua tutela. Diante do cenário de uma Nova York em constante transformação, a parceria Barr-Johnson foi importante para o estabelecimento de um ambiente educador sobre modernidade (HANKS at all, 2015).

Apesar da criação do departamento, os *trustees* do MoMA ainda eram céticos quando à curadoria de arquitetura para uma exposição. Apesar de Modern Architecture ter sido a primeira exposição oficialmente curada por Johnson, houve uma exposição-piloto anteriormente, na qual Johnson foi curador-convidado. Hitchcock e P. Johnson eram amigos pessoais e colaboradores de Kirstein em Harvard; no entanto, foi com a parceria de Barr que eles formularam o conceito de “estilo

internacional” para descrever a prática arquitetônica vigente naquele período. Suas experiências advindas de viagens à Europa foram primordiais para montar uma exposição que pudesse traduzir esse conceito. Já à época, nos próprios folhetos, era mencionada a possibilidade de versões compactas das exposições que pudessem excursionar pelos Estados Unidos, apresentando-as assim ao maior número possível de pessoas, uma vez que o interesse primordial da instituição era educar por meio da arte (BERGDOLL, 2015).

Rompendo com a forma tradicional de museu, o MoMA foi crescendo e necessitando de novos espaços, à medida que novos departamentos eram criados. Seu primeiro endereço havia sido no Heckscher Building, posteriormente o Rockefeller Center e, por último, seu endereço permanente, no West 53st Manhattan, em 1939. O endereço não era marcante apenas pela dimensão, mas também por seu projeto moderno elaborado por Philip Goodwin e Edward Durell Stone.

Embaixadores do moderno nos Estados Unidos, Barr e Johnson não apenas expunham o estilo internacional, como também usufruíam dele em suas casas. Em 1933, ano no qual o Partido Nacional Socialista assumiu o poder no país, a dupla voltou à Alemanha. Barr escreveu uma série de artigos intitulados “Hitler and the Nine Muses”, com o intuito de mostrar

à América como Hitler se mostrava prejudicial à *avant-garde*. Nenhuma editora quis publicar esses artigos. Naquele ano, não apenas uma exposição que exibia alguns trabalhos dos professores da Bauhaus foi fechada logo após a sua inauguração, como também a escola foi fechada pelo governo.

Barr retornou à Europa em 1935, encontrou alguns quadros deixados por Malevich em Berlim e os comprou para o MoMA. Ele conseguiu permissão para que alguns colegas pudessem entrar nos EUA, fugindo do governo alemão. No ano seguinte, o Abstract Cabinet, comissionado por ele em 1928, quando teve a oportunidade de ajudar curadores, colecionadores, artistas, historiadores, entre outras personalidades, foi fechado na Alemanha e teve seu acervo dispersado, vendido ou destruído.

Walter Gropius, Mies Van der Rohe e Marcel Breuer imigraram para os Estados Unidos. Gropius e Breuer lecionaram em Harvard, onde tiveram a chance de introduzir a pedagogia desenvolvida na Bauhaus, embora essa parceria tenha durado apenas até 1941, quando Breuer se mudou para os Estados Unidos, impulsionado por novos interesses. Em 1937, foi inaugurado o ITT Institute - The New Bauhaus em Chicago, com contribuição de László Maholy-Nagy .

O MoMA inaugurou seu endereço permanente no ano em que se iniciou a Segunda Guerra Mundial, pouco antes do ataque japonês a Pearl Harbor, em 1941, que fez com que os EUA entrassem na guerra. Em meio aos saques e às destruições de obras de arte feitas pelas tropas alemãs, uma equipe de profissionais formada por curadores, historiadores, arquitetos e teóricos da arte foi enviada à Europa, com o consentimento do presidente Franklin Roosevelt, a The American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in Europe, numa missão de salvaguardar as obras de arte que estavam sendo roubadas e destruídas pelo governo de Hitler.

Em um momento no qual a Europa era tomada pelo totalitarismo, a América se viu em busca da unificação dentro do próprio continente. A política de boa vizinhança, implantada em 1933 pelo presidente Franklin Roosevelt, tinha o intuito de conhecer seus vizinhos latino-americanos, para melhorar as relações do país no continente, assegurando, assim, sua liderança e impedindo a influência europeia. Almejava mais do que sua antecessora, a Pan American Union criada em 1910: era a busca por uma América na qual as nações seriam iguais e cooperariam entre si. Para isso, foi criado o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) - posteriormente

conhecido como Office for Inter-American Affairs (OIAA), em 1940, que buscava promover essa cooperação, especialmente comercial e econômica. No entanto, também havia setores como o da comunicação, o de relações culturais e o da saúde.

A OIAA almejava criar engajamento com seus vizinhos latinos e, para isso, fez uso de programas específicos. O MoMA foi levado à OIAA pela divisão cultural. O museu, que já estava engajado com o México desde a década de 1930, começou a formular exposições e ações visando promover uma aproximação cultural com os outros países vizinhos. Laços culturais e relações políticas se estreitavam e a arquitetura moderna começou a ser debatida como possível elo entre os Estados Unidos e a América Latina (DEL REAL, 2012).

Cavalcanti (2006) explica que o governo de Getúlio Vargas buscava se manter neutro quanto ao Eixo e aos Aliados durante a guerra por conta de relações comerciais, econômicas e ideológicas. Além disso, à época, o ministro da Cultura, Gustavo Capanema, havia solicitado o trabalho de fotógrafos alemães para documentar o país, por ocasião da publicação de um livro em comemoração ao décimo aniversário de Vargas no poder. Entre alguns nomes, estavam os de Eric Hess e Peter Lange, que também colaboraram com o serviço de patrimônio brasileiro, à época recém-criado, captando e documentando a

arquitetura do país. No entanto, o olhar deles buscava retratar uma nação de forma monumental, construindo assim um legado do governo do presidente em exercício.

Apesar de retratar a cidade, o fotógrafo captou uma experiência individual e específica daquilo que desejava e recortava da paisagem. Nos anos de 1940 e 1942, a fotógrafa Genevieve Naylor esteve no Brasil para fotografar o país. Sua exposição *Faces and Places in Brazil*, foi exposta em 1943 no MoMA¹⁸, apresentando o país sob seu olhar por meio de fotografias do povo, sua natureza e seus eventos, com destaque para o Rio de Janeiro e o Carnaval, Minas e festivais religiosos, paisagem, cultura urbana e seus atores, todos apresentados como obra de arte.

Acerca desse olhar estrangeiro exposto nessas duas exposições, Luís Saia comentou em 1944 no Jornal “O Estado de São Paulo”:

“O nosso regional e pitoresco nem sempre nos é agradável, ou pelo menos às vezes pode ser desagradável. Por outro lado, entretanto, nada mais interessante do que a inclusão daquela parte tanto no livro como nas exposições, já porque através dela poderíamos ter uma ideia dos ângulos em que as coisas nacionais despertam a atenção dos “yankees”, já porque uma visão da vida brasileira vista por intermédio de olhos estrangeiros sempre nos tem sido da maior utilidade. Haja vista aos livros de viajantes que em diversas épocas tem percorrido o nosso país.” (SAIA, 1944)

Essa propaganda do país, que estava sendo exportada pelo MoMA como suporte da política de boa vizinhança que vigorava à época, teve a *Brazil Builds* como uma das exposições mais populares e reconhecidas. A exposição retratava não apenas as obras arquitetônicas numa leitura retrospectiva dos últimos 300 anos de sua história, mas apresentou de forma paralela a leitura existencialista de Naylor. Para Del Real (2012), esse imaginário brasileiro relacionado à sua arquitetura moderna que aliava tradição e modernidade se iniciou com o Pavilhão do Brasil na feira de Nova York em 1939:

“The imaginary created around the Brazilian pavilion operated as both a territorial and a temporal mental construct: an ideal place and time. This complex alignment of culture with politics that manifested a temporal and territorial utopic imaginary was replayed and empowered at MoMA’s *Brazil Builds*”. (DEL REAL, 2012:12)

Ainda segundo o autor, a linguagem moderna ia para além do funcionalismo e do racionalismo ao incorporar a tradição. Em suas palavras:

“Modernism in Brazil offered a new language of modern architecture that incorporated tradition and offered a clear and distinctive roadmap beyond both functionalism and rationalism; (...) The growing influence and continued life during the postwar period of the exhibition as evidenced by the mounting circulation of Brazilian architecture through international journals and magazines signaled the complex temporalities—the tensions

between the past, the present and the future, between tradition and the changing times of modernity” (DEL REAL, 2012:14).

No pós-guerra, após todo o trauma vivido pelas nações durante a Segunda Grande Guerra, o debate se voltava para uma busca que se tornara patente no ocidente por uma alternativa ao tradicionalismo europeu. Nesse sentido, o Brasil despontou no cenário arquitetônico com uma linguagem inovadora enquanto aliava o antigo ao novo.

Sobre a percepção e esse novo olhar, ainda em 1944, Mário de Andrade comentou que muitas vezes era preciso um olhar externo para atestar não apenas a qualidade da produção nacional como também a genialidade dos profissionais brasileiros, como exposto na citação abaixo:

“O gesto dos Estados Unidos descobrindo para nós ‘Brazil Builds’, deve nos regenerar. A nossa arquitetura moderna é tão boa como a arquitetura moderna dos Estados Unidos ou da França. A nossa pintura, a nossa literatura, a nossa música, têm expoentes tão bons como os de qualquer outro país.” (ANDRADE, 1944)

Por meio de seu papel na interpretação e na difusão do estilo internacional, o MoMA foi uma peça-chave no reconhecimento cultural latino-americano, ao expor a arte e

arquitetura de uma forma que pudesse equipará-la às produções culturais e artísticas de outros países, como mencionado na citação de Mário de Andrade. Acerca desse papel do MoMA como divulgador e da representatividade da cultura brasileira, Del Real aponta as buscas por uma cultura unificadora nos países latino-americanos, inclusive na arquitetura. Para ele, as imagens divulgadas do Brasil e sua arquitetura apresentavam uma idealização do tempo e espaço:

“The agreeable condition of Brazilian culture and its personalities — presented by Brazilians themselves — made Brazil operate not only as representative of Latin America as a whole but, moreover, as an ideal Latin American country and, furthermore, as an ideal toward which all Western nations should aspire.” (DEL REAL 2012:12)

Para o autor, o início desse processo, na arquitetura brasileira, tem origem no Pavilhão do Brasil na feira de Nova York, em 1939 (imagem 3). O Brasil era representativo, tanto pela sua cultura como também pelo seu povo.

Para entender o papel do MoMA como difusor de uma estética, é preciso entender sua missão como museu e também os profissionais atuantes na instituição. Não é possível reduzir o projeto internacional do museu apenas a um papel político. O texto de Del Real (2007) aponta alguns temas a serem abordados nesse aspecto: como o significado de América Latina, a propagação de uma estética unitária tanto para a

linguagem do estilo internacional, como para uma arquitetura que representasse de forma continental a América Latina.

Para o autor, o MoMA “helped to assemble the citizens of an ephemeral ‘architectural republic’. The multiplicity of languages used points to a community of cosmopolitan intellectuals based on architectural ideas” (DEL REAL, 2007:96). Nesse sentido, entender o museu como um centro de conexão de diferentes países e pessoas é o que para ele se reflete como uma manifestação da América Latina, especialmente nas cartas em diferentes línguas encontradas no arquivo. Embora ele não mencione em seu texto, é importante incluir nesse âmbito a quantidade de cartas envidas pelos brasileiros, tanto em português, como em inglês ou até mesmo em francês, a exemplo da carta de Lota de Macedo Soares a René d'Harnoncourt. Essa comunicação ativa entre o museu e os atores na América Latina reflete esse diálogo construído com o intuito de divulgar uma arquitetura em construção.

Brazil Builds, exposta em 1943, foi uma exposição pioneira, pois foi a primeira *survey* feita pelo museu para divulgação de uma produção recente no continente, e o autor afirma que “history of architectural modernity in Latin America starts with Brazil”. Nesse contexto, em comparação com a posterior Latin American Architecture since 1945(1955), é

preciso entender a intenção dos organizadores. Goodwin (1943), no catálogo de Brazil Builds, manifestou o interesse de aproximação dos Estados Unidos com o futuro aliado, Brasil, e tinha como foco a divulgação do brise-soleil como produto dessa arquitetura nascente e que, segundo o autor, “anchors all his arguments about modern architecture (1) the need for contextualization; (2) the development of a language; and (3) a technological resolution” (DEL REAL, 2007:97). O Brasil apresentou uma tecnologia capaz de equacionar os problemas de conforto térmico das fachadas de vidro, solução essa que seria posteriormente incorporada no vocábulo da arquitetura moderna mundial.

Sendo assim, é importante entendermos que existe o MoMA como instituição, o projeto do museu em seu papel educacional, como proposto por Barr, o projeto de Rockefeller como uma ferramenta de divulgação e de aproximação cultural e, por último, o de Hitchcock, na construção de uma narrativa universalista em relação à arquitetura moderna. Para o crítico, era necessário criar uma unidade estética. Tanto por meio da exposição do estilo internacional de 1932, como na exposição de 1955, Hitchcock revelou um ideal de construção de uma universalidade estética. Del Real expôs, inclusive, a intenção do crítico em reduzir o papel da Escola Carioca nessa construção

de uma arquitetura moderna latino-americana em sua busca pelo “Universal Latin American Idiom” (2007:98).

Nesse sentido, é importante entender o papel do crítico que atua como construtor de uma narrativa por meio de seleção e recortes, inclusive na exclusão do entorno e no contexto para exposição de suas obras. Segundo Del Real:

“The absence of the overall modern cultural development in Latin America can be traced back to Hitchcock’s historical project as proposed in ‘The International Style’ (1932) or in ‘Modern Architecture, Romanticism and Reintegration’ (1929). Hitchcock’s insistence on a unity of style leads him to disregard the complex historical milieu in which modern architecture develops in Latin America. In Hitchcock, aesthetic considerations drown all social cultural and political contexts.” (DEL REAL, 2007:102)

É importante entendermos a supervalorização da estética na conduta curatorial de Hitchcock em detrimento da técnica, que também é importante. No Brasil, o desenvolvimento de uma técnica aliada à estética foi fundamental, já que, a priori, o país não possuía técnica que possibilitasse a implantação de uma estética representativa do estilo internacional. O país não possuía insumos nem tinha uma técnica desenvolvida para tal. Entender a síntese entre técnica e estética é entender um dos

processos de amadurecimento dessa arquitetura moderna brasileira, refletida mais tarde na obra do MAM, por exemplo.

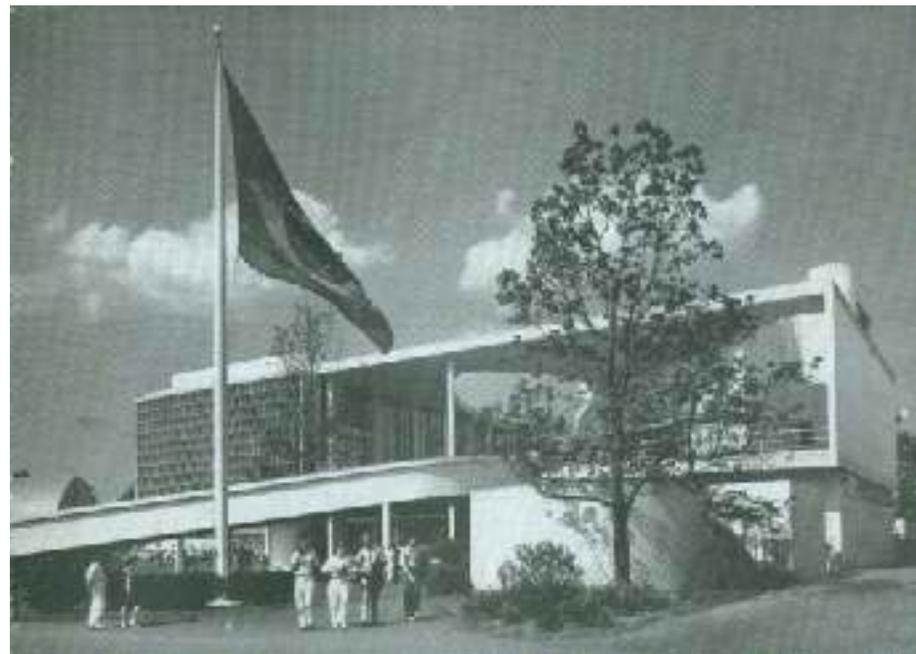
Brazil Builds expôs o trajeto da arquitetura moderna brasileira em um curto período de tempo, focando de forma enfática em alguns arquitetos, mais especificamente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Perante a proposição prevista por Goodwin e exemplificado por Del Real, pode-se se somar a contextualização, linguagem e técnica, mais um valor: a ética. Embora não valorizada nos Estados Unidos, esse valor perpassa o intuito social da obra, fortemente desenvolvido no Brasil, que resgatou isso da essência do movimento moderno, especialmente influenciado pelo que acontecia na Europa, como será abordado no quarto capítulo, com respeito à obra de Reidy e Carmen Portinho.

O compromisso do MoMA com a divulgação de uma estética se revelou por meio da exibição de algumas exposições como a de Portinari, de Brazil Builds, Latin American Architecture since 1945 e The Latin American Collection.¹⁹ Como já mencionado, o Pavilhão do Brasil na feira de Nova York foi um momento de inflexão importante para a divulgação de uma eminente estética moderna e da cultura brasileira. Para Bruand (1981), o Pavilhão, com sua linguagem moderna e seu distanciamento de um passado, soube expressar muito bem o

país. No concurso para execução da obra, o jovem Oscar Niemeyer, inspirado por Le Corbusier, exibiu uma liberdade que permitiu a construção de uma nova plasticidade. No entanto, seu projeto ficou em segundo lugar e o de Lúcio Costa, em primeiro, por “representar mais forte dose de brasilidade” (BRUAND, 1981:106). Por considerar de qualidade o projeto que ficou em segundo lugar, Costa propôs então que os dois trabalhassem juntos. O resultado da parceria foi um projeto simples que chamava atenção por sua plasticidade inovadora com a elegância das curvas, que contrastavam com a rigidez dos planos. Uma leveza que aliava funcionalidade e estética, distinguindo-o dos demais.

Destaque em revistas internacionais, o projeto do Pavilhão, feito em cooperação com o arquiteto americano Paul Lester Wiener, responsável pelo design de interiores, foi importante não apenas por sua visualidade, mas por todo o programa que congregava e que também almejava expor sua brasilidade. Estavam expostas todas as variedades econômicas provenientes da agricultura, da indústria, sua fauna e sua flora, além de obras de arte, esculturas e música. O Pavilhão expunha a experiência de estar no Brasil, inclusive por meio de sua tropicalidade, como exposta nos jardins.

Imagem 3: Fotografia Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, em 1939.



Fonte: reproduzido do catálogo do Pavilhão, disponível no Acervo Jobim.

Com “o desejo de fazer uma obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão”, Costa (1939:sn) apresentou, junto a Niemeyer, um projeto cuja racionalidade era transposta por formas sinuosas e elegantes, destacando-se dos demais pavilhões ali expostos. No entanto, esse projeto também elucidava um dos muitos diálogos transacionais que viriam a acontecer nas décadas seguintes quanto à cooperação de

arquitetos. Nesse sentido, aponta-se a construção de uma rede de intelectuais.

Acerca desses diálogos e da construção de uma estética, foi apresentada, no departamento de Arquitetura e Desenho Industrial do MoMA, a exposição *From Le Corbusier to Niemeyer*, uma década após o projeto do Pavilhão, no ano de 1949. Com curadoria de Philip Johnson e baseada no livro *Painting Toward Architecture* de Henry-Russel Hitchcock, a exposição das duas casas, a Vila Savoye, de Le Corbusier, e a Tremaine House²⁰, do arquiteto carioca, não revelou apenas a dualidade entre racionalismo e organicismo como síntese estilística do movimento moderno em arquitetura, mas também como a visualidade da pintura abstrata influenciou a construção da linguagem moderna arquitetônica.

Por meio da aproximação dessas duas obras, o curador tentou expor a influência de um dos pioneiros da arquitetura moderna no trabalho do arquiteto brasileiro. Embora os dois projetos apresentem similaridades estéticas pela forma ortogonal do volume sobre pilotis, o projeto de Niemeyer apresentava uma sinuosidade que não se continha em formas retilíneas. O primeiro pavimento se expandia em formas orgânicas por entre o jardim desenhado por Burle Marx, o que, segundo o próprio MoMA no comunicado à imprensa, seria uma

“brilhante reinterpretação do conceito” purista projetado por Le Corbusier décadas antes. Entender esses diálogos e as referências é fundamental para a discussão do amadurecimento dessa arquitetura. A Tremaine House apresenta a união de dois profissionais fundamentais para o moderno brasileiro, ambos influenciados pela figura de Le Corbusier.

¹ Mencionam-se aqui, como exemplo, os cadernos de Le Corbusier, importantes fontes para pesquisa.

² Ao longo deste trabalho, o uso da expressão “leitura existencialista” corresponde à uma leitura de existência; da vida, da rotina das pessoas, não sendo referente ao existencialismo de Sartre.

³ Pintor francês que veio para o Brasil no início do século XIX junto da comitiva da missão francesa.

⁴ Arquiteto tcheco-americano que se estabeleceu em São Paulo durante os anos 1930, antes de se mudar para os Estados Unidos nos anos 1940, quando trabalhou no MoMA. Importante ressaltar que alguns críticos consideram o trabalho de Rudofsky como uma arquitetura mediterrânea e não moderna, especialmente pela composição de pátios e volumes. Durante a elaboração de sua tese de doutorado ele passou um período em Santorini, que o influenciou de forma considerável.

⁵ Genevieve Naylor foi enviada ao Brasil pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA). Dirigido por Nelson Rockefeller, o órgão criado para a implementação da política de boa vizinhança (estabelecida em 1930 pelo presidente Franklin Roosevelt), que tinha como interesse principal evitar a influência europeia no continente americano. Para se estabelecer como líder no continente, a OCIAA foi criada com missão de promover programas específicos de cooperação intra-americana, a fim de criar um engajamento dos Estados Unidos com seus vizinhos latinos. A aproximação cultural por meio de exposições foi um dos dispositivos encontrados como solução pela divisão cultural do órgão, que tinha o MoMA como aliado. No período em que passou no Brasil, ela retratou personalidades, paisagem e cultura em sua “Faces and Places in Brazil” exposição complementar à Brasil Builds. A brasilidade também esteve presente no museu por meio do olhar e de sua leitura existencialista.

⁶ Lauro Cavalcanti (2006) expõe as imagens produzidas pelos fotógrafos em seu Livro *Moderno e Brasileiro* (152-156), mostrando as diferenças entre a produção dos fotógrafos alemães e da fotógrafa norte-americana. Segundo o press release do MoMA de “FACES AND PLACES IN BRAZIL Photographs by Genevieve Naylor”, a exposição de 50 fotografias é dividida em sete seções, uma delas “Rio de Janeiro” é descrita como “the life of a busy city”; Já “Copacabana” é dedicada ao “famous resort and play beach of Rio (...) and other typical Brazilians enjoy the beautiful wide beach. The mountains that encircle Rio and in places rise almost sheer from the ocean form a backdrop.”. O press release dessa exposição encontra-se disponível online pelo MoMA no endereço eletrônico: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325364.pdf?_ga=2.199604653.203067735.1616632682-1755168659.1613144036

⁷ Adota-se neste trabalho tropicalidade no sentido de uma natureza tropical, reforçando assim a paisagem natural do Rio de Janeiro. E tropical em relação ao processo de aclimatação da visualidade moderna no Brasil.

⁸ O catálogo encontra-se disponível online pelo MoMA no endereço eletrônico: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf?_ga=2.232793246.100203878.1610991523-167028289.1536783486

⁹ Exemplo dessa mudança pode ser visto no trabalho de Moholy-Nagy, que, por meio de suas experimentações com a visualidade, fez valiosas contribuições com a Bauhaus. “Moholy was one of my most active colleagues in building up the Bauhaus; much that it accomplished stands to his credit. The opportunities that the Bauhaus afforded for art of every kind must have proved especially inspiring to a nature so versatile, and a talent so many-sided as Moholy’s. He constantly developed new ideas. These proved as fruitful to the school as to his own development. But his varied activities—in photography, theatre, films, typography, and advertising design—neither diminished nor disseminated Moholy’s powers as a painter. On the contrary, all his successful efforts in these mediums were simply indirect but necessary by-paths on his route to the conquest of a new conception of space in painting. This conception is for me his major contribution to the leadership of modern art. He succeeded in projecting various interests into his painting; he thus created a new pictorial unity, peculiar to himself” (GROPIUS in MOHOLY-NAGY, 1947).

¹⁰ Segundo ARGAN (2006:285), cabe a Berlage, então diretor da escola de arquitetura holandesa, o reconhecimento pela "primeira ligação sólida entre a arquitetura holandesa (e a europeia) e Wright, antes mesmo da exposição do grande mestre americano em Berlim (1910)".

¹¹ O conceito de "obra de arte complexa" ou "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) foi apresentado, inclusive, no manifesto de fundação da Bauhaus e apresenta a ideia de união de artes maiores desde a concepção projetual do edifício, no qual arquitetos, artistas e escultores trabalham juntos, criando assim uma obra de autoria coletiva. Le Corbusier foi um adepto da teoria, sendo ele, ocasionalmente, o único autor das diferentes disciplinas no mesmo projeto, propondo arquitetura, pintura e escultura. Mais tarde, entre 1940 e 1950, essa discussão foi retomada pelo CIAM, que criou os "nove pontos da monumentalidade", no qual essa discussão foi articulada ao urbano, que passou a ser reconhecido como quinta função cívica, junto das outras quatro já previstas na Carta de Atenas (FERNANDES, 2016). Essa discussão será retomada de forma ampliada no capítulo 4, com o objetivo de discutir o projeto Aterro do Flamengo.

¹² A palavra espiritual é utilizada por Walter Gropius e Mondrian, e talvez tenha sido assim traduzida pelos teóricos racionalistas do século XX. No entanto, seria necessária uma pesquisa etimológica mais avançada acerca do significado da expressão utilizada pelos artistas dos primeiros séculos. Para efeito desta pesquisa, entende-se o espiritual como uma necessidade do intelecto de se conectar com aspectos metafísicos da existência como, por exemplo, a apreensão sensível do belo; a estética.

¹³ A expressão "agitador cultural" é utilizada tanto na tradução para português quanto no original em italiano: "I. Come Picasso, di cui si può considerare il parallelo in architettura, Le Corbusier(1887-1965) non è stato soltanto un grande artista, ma un magnifico agitatore culturale, un'inesauribile sorgente di idee, un faro. Teorico, polemista battagliero e brillante, propagandista infaticabile, con la sua opera di architetto e di scrittore (che ha un posto emergente nella letteratura critica contemporanea) ha fatto del problema dell'urbanistica e dell'architettura uno dei grandi problemi della cultura del nostro secolo." (ARGAN, 1970:325)

¹⁴ A expressão "animador cultural" é utilizada na tradução para o português, mas não no original em italiano da primeira edição: "Come Le Corbusier, Gropius va veduto nel suo duplice aspetto di artista e di agitatore culturale. Ma Le Corbusier è un vulcano di idee, Gropius il sostenitore fermissimo di un'idea, di un programma." (ARGAN, 1970:330) Esse termo pode ter sido alterado em edições posteriores, antes da tradução para o português ser realizada.

¹⁵ Algumas traduções contemplam a tríade como "Individual-Nation-Mankind".

¹⁶ Importante ressaltar que Kirstein criou, posteriormente, a primeira coleção de arte latino-americana do MoMA, no ano de 1943. Entre as personalidades agradecidas, destacam-se as brasileiras que ajudaram na curadoria do acervo.

¹⁷ O diagrama "Torpedo' Diagram of Ideal Permanent Collection" (1933) encontra-se disponível online no site do MoMA e pode ser acessado no endereço eletrônico: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/starting-a-collection-from-scratch/

¹⁸ Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor foi exposta no MoMA entre 27 de Janeiro e 28 de Fevereiro de 1943 como exposição complementar à Brazil Builds (13 de Janeiro à 28 de Fevereiro de 1943).

¹⁹ Importante observar nestes dois últimos catálogos o nome de Lota de Macedo Soares nos agradecimentos. Em *Latin American architecture since 1945*, Arthur Drexler (1955:9) escreve: "On behalf of Henry-Russell Hitchcock the Museum wishes to thank the many architects represented in this book for having given generously their time and active cooperation, and the officials of the United States Embassies and the United States Information Service in Latin America for their interest and valuable help. The Museum most especially wishes to thank the following individuals whose advice and gracious assistance greatly facilitated the collection of material for the exhibition and book: Miss Claude Vincent, Miss Lota de Macedo Soares, Henrique Mindlin and Francisco Mattarazzo Sobrinho in Brazil;". Já em *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art* nos agradecimentos, está colocado que o Museu gostaria de agradecer: "the following friends of the Museum in many countries who have generously helped in assembling the collection: (...) Brazil: Jorge de Castro, John Hubner, II, Carlos Lacerda, Lota de Macedo Soares, Dr. Sergio Milliet, Joseph Piazza, Paulo Rossi Osir, Samuel Wainer."

²⁰ Casa projetada por Niemeyer, para ser construída em Santa Barbara, na Califórnia, projeto que nunca foi edificado.

| Capítulo 2: Diálogos transnacionais

2.1 | Uma rede de intelectuais

Como colocado por Del Real (2007), o MoMA, por meio de seu trabalho acerca da arquitetura moderna, ajudou a construir uma comunidade de intelectuais. Essa rede de intelectuais nos possibilita diferentes análises para o entendimento desses diálogos transnacionais que ocorreram no período e sua posterior influência em diferentes trabalhos, além de contribuir para a construção de uma narrativa acerca da estética do moderno, como exemplificado por meio do projeto de Hitchcock.

Para recorte e situação dessa rede em constante construção, exaltando a interlocução entre os mais diversos profissionais, vamos analisar o período transcorrido entre as décadas de 1920 e 1960. O recorte selecionado revela uma época na qual a intelectualidade carioca esteve inserida em uma rede de contatos capaz de se articular a ponto de realizar grandes projetos. Vale ressaltar que esses projetos não eram apenas arquitetônicos, mas também culturais e em grande escala, como os urbanos. Destaca-se aqui, nesta pesquisa, dois projetos importantes: o Ministério da Educação e Saúde (MES) e o projeto do Parque do Flamengo. O primeiro tem sua importância arquitetônica e midiática, que propulsionou a

divulgação e a exposição de uma imagem moderna do país; o segundo mostra o amadurecimento de uma arquitetura moderna brasileira, um projeto de mais de um milhão de metros quadrados que envolveu paisagismo, arquitetura, arte e cultura. Esses dois projetos serão debatidos ao longo dos próximos capítulos, apontando sua importância e sua interferência na paisagem carioca.

O MES nos mostra o diálogo que ocorreu entre uma equipe de jovens arquitetos e um dos pioneiros da arquitetura moderna no mundo; enquanto o projeto feito para o aterro nos mostra a integração das artes e os diálogos simultâneos ocorridos entre diferentes profissionais numa equipe multidisciplinar que favoreceu a elaboração de um projeto único. Sendo assim, destaca-se a relevância da atuação dessa rede de intelectuais que corroborou com a arquitetura moderna brasileira, como visto por meio desses dois projetos. Essa análise se faz importante para compreender como os diálogos transnacionais contribuíram para a formação do moderno, não apenas no Brasil, mas também no mundo, por meio da exportação de uma arquitetura de estilo internacional. Essa estética exportada, especialmente pelo MoMA, sofreu transformações de acordo com o contexto e foi moldada com base nas condições de trabalho existentes e nas culturas locais.

Acerca desses diálogos pelo mundo, atentamo-nos, então, para a citação de Lira (2011:370), que analisa as “redes sociais mais complexas de relações que nos permitem entender melhor seus deslocamentos e posições, atividades e realizações, sucessos e fracassos”. Esse estudo de Lira nos remete ao trânsito de ideias que ocorreu no período, especialmente no continente americano, e nos auxilia na compreensão sobre o amadurecimento de uma arquitetura tropical, especialmente a que floresceu no Brasil.

Para efeito de estudo desta pesquisa, é importante entender a centralização dessa rede de contatos em Lota de Macedo Soares (apêndice A). Conhecida por Lota, Maria Carlota C. De Macedo Soares nasceu em 1910 em Paris. Filha de brasileiros e advinda de uma abastada família fluminense, ela se cercou de uma intelectualidade enquanto residente da capital brasileira. Além de ser um membro privilegiado da sociedade carioca, entende-se que ela, por estar inserida em uma rede de intelectuais, conseguiu, por meio de seus contatos, estabelecer-se também em outras redes de cultura. Incluem-se nessa rede contatos em museus e universidades, tanto em sua cidade de residência, o Rio de Janeiro, como em São Paulo e também no exterior, em Nova York e Boston, a exemplo dos registros

encontrados nas bibliografias e nas fontes documentais apresentadas aqui como fonte primária.

Lota era viajante, conheceu diferentes países ao longo da vida, tendo morado na Bélgica e no Brasil e passado algumas temporadas nos Estados Unidos. Ela se interessava por arte, arquitetura e urbanismo, tendo inclusive empreendido no ramo imobiliário com o loteamento de Samambaia, em Petrópolis, uma gleba herdada pela família de sua mãe. Apesar de nunca se ter graduado, ela foi uma intelectual que teve aulas de pintura e arquitetura. Considerada autodidata, educou-se e virou uma amante do modernismo, estando junto a pessoas como Carlos Leão, Sérgio Bernardes e Jorge Moreira, que mais tarde se juntaram a ela no projeto do Aterro do Flamengo. Mas foi ao lado de Affonso Reidy e Roberto Burle Marx que seu nome ficou mais conhecido.

Como uma mulher bem-posicionada na sociedade da época, Lota manteve-se ativa em meios culturais, sempre estabelecendo contatos que poderiam auxiliá-la na execução de seus projetos. Em carta a Mário de Andrade, enviada no período em que esteve pela primeira vez em Nova York, no começo da década de 1940, como parte do entourage de Portinari, ela mencionou o desejo de abrir um Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Seus projetos culturais eram considerados

ambiciosos e à frente de seu tempo. Outro importante papel exercido por ela, e que acabou por pôr em evidência sua rede de contatos, foi o de interlocutora entre a comissão de trabalho e a prefeitura do Rio de Janeiro, na liderança da equipe que executou o projeto do Parque do Flamengo.

2.2 | Lota e a colossal Nova York

“Lota was finishing a little house on this big tract of land in Petropolis left to her [by her Mother], and so we would go up on the weekends. Together Lota and I came up with the idea that because she didn't have any money and was interested in construction, architecture, all that kind of thing, we would develop this land. Le Corbusier came to Brazil and united a group of architects, artists, and writers in the early forties or late thirties, and Lota was part of all that. She was interested in everything - architecture, the visual artes, literature.” (MORSE apud FOUNTAIN, 1994:130)

Na compilação de transcrições de entrevistas feitas com pessoas próximas à Elizabeth Bishop e Lota, na primeira metade da década de 1980, por Fountain e Brazeau²¹, encontramos a citação acima, feita por Mary Morse²². Nela, observa-se o interesse de Lota pela cultura visual, sua rede de contatos e, ao mesmo tempo, seu lado empreendedor. Para resgatar a história de Lota, popularmente conhecida por ser uma urbanista autodidata, fez-se necessário reconstruir suas relações por meio da política, dos projetos desenvolvidos por ela, fosse para a divulgação de arte ou pelo urbanismo, e de sua rede de contatos constantemente acionada, como observado nas raras documentações primárias disponíveis. Em termos de bibliografia, Lota é uma personagem que sempre foi vista de

forma coadjuvante à figura da poetisa Elizabeth Bishop, com quem manteve um relacionamento por quase duas décadas.

Com um acervo de pesquisa limitado e poucas fontes primárias, foi inevitável recorrer a uma biografia da poetisa americana para entender mais suas conexões e seu papel nessa rede de cultura. Para definir os nomes que constituem essa rede de contatos na qual ela esteve inserida, faz-se necessário retomar outros profissionais próximos a ela, especialmente um com o qual ela manteve contato até o fim de sua vida. Sendo assim, introduzir aqui a figura de Burle Marx se faz essencial para o entendimento daquela figura antes de sua incursão por Nova York, que mudaria sua rede de contatos radicalmente.

Burle Marx (apud FOUNTAIN, 1994:196) é um nome comumente associado ao de Lota, especialmente porque os dois trabalharam juntos no projeto do Parque do Flamengo. No entanto, Lota e Burle Marx eram amigos próximos antes de ser colegas de trabalho. Os dois se conheceram enquanto ela ainda era aluna de Portinari na Universidade do Distrito Federal (UDF)²³, e, para ele, já naquela época, “Lota had an enormous interest in Cultural life” (imagem 4). Em uma época na qual mulheres não conseguiam ingressar na faculdade, Lota se destacava pela forma como buscava aproximar-se de arquitetos

e artistas para aprimorar-se intelectualmente e enriquecer seu repertório.²⁴

Imagem 4: Universidade do Distrito do Federal (UDF). Lota, a frente, com vestido sobreposto a uma blusa de poás; Portinari, sentado; Roberto Burle Marx, de terno escuro; e, em pé, Mário de Andrade.



Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.

Segundo Fountain (1994:143) “Lota Studied with the controversial Portinari (...). Lota had also assisted Portinari with the frescoes for the Modern Ministry of Education in 1938”. Ela acabou se tornando uma discípula do artista e foi como parte da comissão²⁵ dele que teve a oportunidade de ir pela primeira vez

a Nova York, no ano de 1941. A visita aos Estados Unidos foi motivada pelo convite para fazer os murais da biblioteca do Congresso de Washington (imagem 5), um ano após sua primeira exibição solo no MoMA. Sendo um artista que despertou grande afeição de Alfred Barr, à época diretor do museu, Portinari foi o primeiro pintor brasileiro a ter uma exposição solo naquele Museu de Arte Moderna.

O convite feito ao pintor, em 1940, pelo diretor da biblioteca, Archibald MacLeish, era para que o artista pintasse os murais no vestíbulo de entrada da Biblioteca Hispânica. MacLeish escreveu ao Presidente Getúlio Vargas, em setembro de 1941:

“(…) desejo agradecer a Vossa Excelência pela gentilíssima atenção que prestou ao nosso convite feito ao sr. Portinari para que considerasse a preparação dessas decorações, e à esplêndida ação de Vossa Excelência em mandar o distintíssimo pintor a Washington para executar os desenhos preliminares. Tenho a certeza que a realização deste importante projeto nas paredes de nossa Fundação Hispânica, que rapidamente se torna um centro proeminente, neste país, de estudos da cultura da América Latina, terá as mais largas e benéficas consequências na atual obra de aproximação cultural entre os povos das duas grandes repúblicas, os Estados Unidos do Brasil e os Estados Unidos da América do Norte.” (MACLEISH, 1941)

Imagem 5: Portinari pintando os painéis da Biblioteca do Congresso. Foto: Thomas MacAvoy. 1940.



Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.

É importante ressaltar que, naquele momento, a obra pictórica de Portinari, somada à obra do muralista mexicano Diego Rivera, que havia sido anteriormente exposta no MoMA, representava a cultura visual latino-americana. A exposição do trabalho de dois muralistas no MoMA não indicava apenas uma homogeneização da arte latino-americana, mas, segundo Del Real (2018), a exposição do trabalho de Rivera, indicava “os esforços do museu em popularizar a pintura muralista, levando-a

para cada casa norte-americana, aprofundando a transformação da técnica da pintura de afresco”.²⁶

Embora a política de boa vizinhança já estivesse em vigor desde 1933, a presença do artista brasileiro nos Estados Unidos marcava o começo da construção e da divulgação de uma identidade brasileira por meio das artes e do reconhecimento do país como moderno, identidade muito almejada na construção da imagem do Brasil pelo presidente Vargas. Portinari, posteriormente, foi convidado a pintar os murais do edifício da ONU em Nova York. Os painéis Guerra e Paz foram inaugurados no ano de 1957, o que evidencia o prolongamento do interesse na visualidade muralista latino-americana em sua vertente brasileira.

No entanto, o entendimento do muralismo brasileiro e a inserção de azulejos pintados na arquitetura moderna como um elemento de tradição, como veremos no próximo capítulo, é bem diferente do muralismo mexicano. O muralismo mexicano foi um movimento que se iniciou entre os anos de 1920 e 1930 e que se estendeu até 1950. Nesse período, as casas projetadas na época, isentas de ornamentos, recebiam em seu interior ou tinham suas fachadas revestidas por afrescos pintados por artistas mexicanos, como Clemente Orozco, Diego Rivera e

Alfaro David Siqueiros. Eram obras que continham em si uma forma de protesto (BULLRICH, 1969).

Para Bullrich (1969:28), a busca por uma identidade nacional em arquitetura para os mexicanos se fundiu com o desejo da integração das artes. E, embora esse desejo estivesse ligado a vanguardas da época²⁷, ao mesmo tempo estava ligado não apenas à arquitetura colonial mexicana, mas também às tradições pré-colombiana e pré-cortesiana. Como posto por Carranza e Lara (2015:48):

“In Mexico, however, the pre-Hispanic architecture and culture were seen as important vehicles for the transformation of society as a result of the Mexican Revolution and the exalted nationalist fervor it generated. For some, the importance of the pre-Hispanic architecture rested on its being recognizable and understood by the majority of the population (in contrast to imported European architecture) and, as such, made it essential for achieving race and class consciousness.”

O trabalho de Rivera exemplifica essa ligação com a identidade mexicana e a cultura pré-hispânica. O pintor era assumidamente comunista e, durante anos, teve um forte relacionamento com a União Soviética. Para ele e o grupo de muralistas, a pintura de cavalete, por ter um valor monetário, era considerada um ativo limitado à burguesia, não estando disponível para ao povo, uma vez que poderia ficar restrita a algum colecionador. Embora ele tenha feito os murais portáteis

para sua exposição temporária no MoMA, os muralistas, como apontado por Ades (1997), acreditavam que a tradição indígena era o modelo ideal de uma arte acessível e educativa, em oposição ao modelo europeu de produção artística considerado burguês. Era uma forma de “redimensão cultural”.²⁸

Rivera se estabeleceu nos Estados Unidos no começo da década de 1930, primeiro na Califórnia e posteriormente em Nova York, onde, além de ter exposto no MoMA em 1931, teve um mural comissionado por Nelson Rockefeller para o Rockefeller Center no ano de 1932. No entanto, o mural com seu teor político e forte crítica ao capitalismo acabou sendo coberto e posteriormente destruído.

Nesse período, que abrange a Segunda Guerra Mundial, o modernismo despontava nas artes e em especial nas Américas, uma vez que o centro de distribuição de artes visuais passava por uma mudança de Paris para Nova York, como apontado anteriormente. É importante ressaltar o papel do MoMA como expositor dessa visualidade moderna. No entanto, em oposição a esse papel, entender o cenário artístico da cidade de Nova York no final da década de 1930 nos ajuda a compreender a cidade encontrada por Lota naquela época.

Para o crítico de arte e amigo pessoal de Lota²⁹, Clement Greenberg, Paris permanecia a fonte de produção de arte

moderna e o Museu de Arte Moderna de Nova York veio suprir uma lacuna no cenário norte-americano, que carecia de um lugar para divulgação. No entanto, apesar do papel educacional do museu, havia uma negação de parte dos artistas abstratos que trabalhavam na cidade.³⁰

Para o crítico, o cenário no final da década de 1930 em Nova York era bem obtuso. “Naqueles dias, a 57th Street³¹ era tão distante quanto a prosperidade; ia-se até lá para ver arte, mas a relação real que se estabelecia com a atmosfera do lugar era a mesma que um turista teria” (2013:406). Para ele, “a 8th Street entre a 6th e a 4th Avenues era o centro da vida artística da Nova York que eu conheci no final dos anos 30” (2013:405). Próxima ao SoHo e ao Greenwich Village, a região era famosa especialmente pela localização da Hans Hofmann School of Fine Arts, que tinha entre seus alunos Lee Krasner. Para o autor, a escola e o projeto WPA³² ajudaram na constituição daquele espaço como importante para a cena artística da época.

2.3 | As escolas de arte nos EUA

Em Nova York, a escola de arte proposta Hans Hoffman, à época recém-emigrado nos Estados Unidos, adotou uma metodologia de ensino que divergia da adotada pela Black Mountain College, outra escola de experimentação artística localizada na Carolina do Norte e que tinha em seu corpo docente ex-professores da Bauhaus, como o casal Josef e Anni Albers, também imigrantes. Entender essas escolas não apenas elucida a mudança da produção e do ensino das artes da Europa para os Estados Unidos, como também nos revela a rede de cultura internacional que passou a existir no país. Para o entendimento e a localização desses novos polos de produção de arte no país, faz-se necessário entender esses núcleos de produção de arte e criação dessa linguagem moderna arquitetônica e artística.

Hans Hofmann era conhecido por seu ensino *avant-garde*, comumente procurado por artistas que gostariam de se aprimorar em arte moderna. O primeiro contato do pintor alemão com o ensino nos Estados Unidos foi no ano de 1930, na Universidade da Califórnia, em Berkeley, a convite de um dos seus ex-alunos. Era a primeira de 3 viagens consecutivas ao país que acabariam resultando na criação da Hans Hofmann

School of Fine Arts no ano de 1933, que posteriormente ficou conhecida por sua localização no Greenwich Village³³ em Nova York. O crítico de arte Clement Greenberg era um admirador do trabalho de Hofmann, que se diferenciava por ser um ensino individualizado, ensinando seus alunos em seu próprio ateliê, sendo ele o único instrutor. A proposta da experimentação da arte como feita por Hofmann era a de uma educação que levava o aluno a desenvolver sua linguagem própria. A oposição em relação à Black Mountain College residia no corpo docente estruturado com diferentes professores e a implementação de uma escola multidepartamental, tal qual o projeto original para a Bauhaus.

A Black Mountain College é comumente apontada como uma continuação dessa cultura de ensino da Bauhaus nos Estados Unidos. No entanto, ela se diferenciava por ser uma escola de artes experimental, livre, sob a forma de uma comunidade. A Black Mountain foi fundada em 1933 na Carolina do Norte e tinha em seu corpo docente dois ex-professores da escola alemã: o casal Josef e Anna Albers. Infelizmente, a escola fechou no ano de 1957 por falta de financiamento para sua continuidade.

Criada em 1919, a Bauhaus teve 3 endereços: Weimar, Dessau e o último em Berlim. O campus de Dessau, com seus

edifícios canônicos projetados por Walter Gropius, é o que mais se destaca. Apesar do grande impacto e da contribuição para a construção da linguagem moderna em arquitetura, a Bauhaus teve um curto período de funcionamento. Após sua fundação, ela sofreu perseguição do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, que conseguiu fechá-la no ano de 1933. Seus três diretores emigraram da Alemanha, dois deles com destino à América. Hannes Meyer, que dirigiu a escola entre 1928-1930, foi o primeiro a deixar a Alemanha, indo com um grupo de ex-alunos para a antiga União Soviética, onde permaneceu de 1930 a 1936, ano que retornou à Suíça. Gropius, que permaneceu no cargo desde a inauguração até 1928, foi o segundo. Convidado para assumir a direção da escola de arquitetura de Harvard, ele se mudou para os Estados Unidos no ano de 1937. Seguindo os passos do antigo professor, o arquiteto Marcel Breuer também imigrou aos Estados Unidos, onde lecionou como professor na mesma universidade, além de trabalhar ao lado de Gropius. Por último, Mies Van der Rohe emigrou da Alemanha com destino a Chicago. O último diretor da escola alemã, que ficou no cargo entre 1930 e 1933, mudou-se para Chicago no ano de 1937, para lecionar no Amour Institute.

Como já apontado anteriormente, outros membros da proeminente escola alemã também imigraram para os Estados Unidos, como o casal Albers, o primeiro a chegar a solo americano e que se instalou na Carolina do Norte no ano de 1933, para lecionar em Black Mountain College. Margareth Kentgens-Craig (1999) aponta que Philip Johnson, que conheceu o casal durante uma viagem à Alemanha, foi o responsável por colocá-los em contato com a escola³⁴.

Para a mesma autora, o ano de 1937 foi marcante pela união de acontecimentos concomitantes no país: a entrada de Gropius na prestigiosa universidade americana, a indicação de Mies van der Rohe em Chicago e a fundação da Nova Bauhaus a ser dirigida por László Moholy-Nagy, “the immediate successor to the historical Bauhaus”. Segundo Kentgens-Craig, por meio dessa transição, com a mudança desses professores da Bauhaus para os Estados Unidos, houve uma transformação no cenário cultural americano a partir da continuidade das práticas de ensino da escola por meio de seus professores:

“Taken together, these events mark the culmination of a 17-odd-year period over which the Bauhaus’s renown in America had grown. Thereafter, Bauhaus protagonists would be active in transforming the American theory, pedagogy, and practice of art, design, and architecture. As they did so, they extended the radius of their influence by

encouraging other Bauhaus participants to follow their example.” (KENTGENS-CRAIG 1999:xii)”

A transição dessa rede para a América evidencia as primeiras cidades a serem influenciadas por esses imigrantes. Podemos apontar a conexão de cidades na Costa Leste que ajudaram nessa constituição de disseminação de um ideário moderno em arquitetura. São elas: Cambridge, Boston, Nova York e Carolina do Norte. Somando-se a essas, consta Chicago no Meio Oeste. Ao localizar esses atores, é possível entender a implementação e a posterior disseminação dessa linguagem pelo país norte-americano.

Importante incluir nesse debate outras escolas envolvidas no ensino de arte moderna, como a já mencionada Universidade da Califórnia em Berkeley e o Wellesley College, onde Alfred Barr lecionou o primeiro curso de arte moderna no país no ano de 1926. O Wellesley College era uma das Sete Escolas Irmãs (Seven Sisters³⁵), faculdades destinadas exclusivamente ao ensino de artes liberais para mulheres, todas localizadas na Costa Leste do país. Ao contrário da Europa, as instituições nos Estados Unidos ainda não aceitavam mulheres em cursos de graduação, embora o país apresentasse mais oportunidades de trabalho a mulheres. Isso também era muito mais crítico em relação à condição das mulheres no Brasil, fato que causou

deslumbramento na figura de Lota quanto ao ambiente cultural, como mencionado por Elodie Osborn, que antes de trabalhar no MoMA havia sido aluna de Barr no Wellesly College.³⁶

Carmen Portinho³⁷, uma das primeiras mulheres a se formar em engenheira no Brasil, relatou que foi recusada para um curso na Universidade de Harvard na década de 1930 (RISÉRIO, 2015). Interessante ressaltar que, com a recusa de uma aluna na mesma instituição, foi criada, em 1915, pelo arquiteto Henry Frost, à época professor de Harvard, a Cambridge School of Domestic Architecture, uma escola voltada para o público feminino. Anterior a ela, existia a Lowthorpe School of Landscape Architecture, Gardening and Horticulture for Women, criada em 1901 e absorvida pela Rhode Island School of Design em 1945. A região dos estados de Massachusetts, Nova York e Connecticut, onde está a Universidade de Yale, na qual Albers foi convidado a lecionar na década de 1950 (e não esquecendo de mencionar a Carolina do Norte), nos revela uma área profícua ao ensino, à experimentação das artes e à implementação de novas teorias.

Enquanto a Costa Leste era esse ponto de ensino e produção dessa cultura visual moderna, em Nova York, o MoMA se destacava como divulgador dessa visualidade. No ano de 1929, foi realizada a primeira exposição em Nova York, com a

finalidade de divulgar a Bauhaus, que foi importante para o desenvolvimento do projeto de museu proposto por Barr, que se inspirou no formato multidepartamental da escola.

Intitulada Bauhaus: 1919-1928, a exposição mostrava o período de inauguração da escola e o de permanência de Gropius como diretor. No inverno de 1927 e 1928, antes de assumir como diretor do MoMA, Barr visitou a Europa com a finalidade de fazer um tour moderno pelo continente. Nessa incursão, teve a oportunidade de visitar a Bauhaus e conhecer seu então diretor, Gropius. Barr considerou o arquiteto alemão uma grande influência para ele, apesar de seus pontos de vista divergentes.³⁸ Por meio de viagens, ele se inseriu numa rede de cultura que favoreceu não apenas contatos profissionais, mas também permitiu a compra de algumas obras modernas num período no qual a Alemanha nazista e a Rússia stalinista as condenaram.

Kentgens-Craig (1999) descreve a influência de Gropius e como seu nome permaneceu intrínseco a Bauhaus, mesmo depois de sua partida, sendo ele o responsável por nomear seus sucessores. Essa indissociação era impossível de ser feita. Gropius buscou ajudar seus colegas da Bauhaus a deixarem a Alemanha, fosse a caminho da Inglaterra ou dos Estados

Unidos, inclusive criando um fundo para a manutenção de alguns colegas que imigraram para os Estados Unidos.

Devido à sua ligação com Josef e Anni Albers, Gropius foi ativo em Black Mountain College, escola na qual sua filha estudou. Ele deu algumas palestras e alguns cursos como convidado e, ainda segundo a mesma autora, tentou usar de sua influência para que Josef Albers lecionasse em Harvard, onde posteriormente proferiu um curso semelhante ao fundacional da Bauhaus. Interessante destacar a importância de um posicionamento em uma rede de contatos, fosse para a criação dessa nova visualidade ou para ajudar outros profissionais a se estabelecerem em novos lugares.

Para além disso, a autora elucida que, com a imigração desses arquitetos nos Estados Unidos, há uma transformação na implementação de novas teorias. Inverteu-se o que vinha acontecendo até então, quando as transformações e os movimentos eram provenientes da prática projetual. Surgiu, então, um movimento advindo da academia e não da prática, como pode ser observado na passagem a seguir:

“The decision of Black Mountain College, Harvard University, and Armour Institute to make the best of this situation and to hire one of the Bauhaus’s most influential artists and its two leading architects not only transformed the schools involved, and

accelerated the Americanization of the Bauhaus, but also changed the structure of American art pedagogy and the function of the university in architecture. Until then, important new movements had come from practice, most recently from the architectural offices of the Chicago school and of Frank Lloyd Wright; hereafter, and for a long time to come, the decisive impulses would come from academia.” (KENTGENS-CRAIG, 1999:224)

Tal movimento pode ser comparado à prática arquitetônica moderna no Brasil. Embora os primeiros desenhos considerados modernos sejam advindos da prática projetual, tal como a casa de Warchavchik e as proposições de Flávio de Carvalho³⁹, deve-se ressaltar que o arquiteto russo foi convidado para lecionar junto de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) que, posteriormente, ganhou destaque pelos alunos formados na escola. A considerar que alguns desses alunos se tornaram os professores de uma geração de novos modernos, destaca-se a importância dessa escola na visualidade moderna brasileira. Incluem-se, nesse corpo docente, profissionais como Portinari, Burle Marx e Carlos Leão. A profusão de ideias na universidade, por meio de ideias difundidas por viajantes, corroborou com uma geração influenciada por arquitetos que aqui aportaram, como Warchavchik, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, para nomear alguns.

Acerca do MoMA, ao se deparar com o projeto departamental proposto por Barr, Lota se encantou. E não foi apenas com o museu, mas também com a cidade, o que a fez optar por estender sua estadia no país, onde ficou por uma curta temporada a fim de estudar mais as artes visuais modernas, curadoria e alguns procedimentos feitos no museu para a concepção de uma exposição, como ela bem colocou em carta à Mário de Andrade:

“Você sabe que eu estou cavando aqui, estudar organização de museu, e depois (o negócio está muito bem encaminhado) o pessoal me empresta todos os (...) quadros, e etc, porque as exposições compreendem também object-manufaturados, de bom gosto ou “o q é mau gosto” etc. Já deixei um esboço de combinação com Carmen Saavedra⁴⁰ e vou escrever melhorando o negócio e etc. Você deve entender o que eu quero dizer.” (MACEDO SOARES, s/d)

Foi nesse período que Lota estabeleceu contato não apenas com personalidades e artistas, mas também com funcionários do museu. Portinari a apresentou a Monroe Wheeler, à época o responsável pelas exposições do MoMA, de quem ela virou amiga pessoal, inclusive o tendo recebido em sua casa em Samambaia no ano de 1961. Quando mencionou seu desejo de trazer exposições ao Brasil, ele falou em Elodie

Osborn, responsável pelas exposições itinerantes, de quem Lota também ficou próxima.

Elodie descreve uma Lota encantada com as possibilidades na América do Norte e, ao mesmo tempo, confusa durante sua primeira visita a New York. Afirma que Lota estava buscando seu caminho, inclusive tentando pintar com Portinari (apud FOUNTAIN, 1994:134). Em sua segunda estadia, na década de 1940, Elodie relata um encontro com Lota e Morse, no qual ela descreve relações espaciais ao mostrar os esboços de sua casa:

“Her conception of the space was really quite extraordinary. I introduced her to Sandy [Alexander] Calder. She was crazy about Sandy. He liked Lota very much. Lota said ‘You just have to make and exhibition in Brazil.’ The Calders went to Rio twice.” (OSBORN apud FOUNTAIN, 1994:135)

Como visto, a estadia de Lota no país entre 1941/42 se provou frutífera quanto ao estabelecimento de relações profissionais, uma vez que, em 1943, seu nome figurou nos agradecimentos do catálogo da exposição *The Latin American Collection*, feita com curadoria de Lincoln Kirstein no MoMA. O seu nome figura como um dos amigos que ajudaram na construção do acervo exposto na coleção. É importante ressaltar que, em uma de suas cartas a Mário de Andrade, ela menciona

a construção de uma lista de artistas e escultores que poderiam ser de interesse do museu:

“Almocei hoje com Monroe Wheeler diretor do Museu de Arte Moderna e falei com ele daquela lista que fizemos, de artistas brasileiros: (pintores, escultores, architect) quando pensávamos em abrir o nosso museu, e o homem pede com insistência que se faça uma p/ ele também, para mandar papeladas e até convites para vir p. aqui.” (MACEDO SOARES, s/d)

Lota era uma entusiasta da cultura visual brasileira e se mantinha firme no propósito de divulgá-la. Como intelectual e cidadã do mundo e pela posição privilegiada de sua família no Rio de Janeiro, ela sempre esteve cercada de personalidades notáveis, tanto no exterior como no Brasil. Nesse período no qual permaneceu na cidade de Nova York, teve a oportunidade de travar contato com artistas renomados de diferentes campos da arte: literatura, música, arte e arquitetura.

2.4 | Calder: contatos em rede e a contribuição da experiência para a arte

A introdução de Calder na pesquisa não apenas nos ajuda a entender os atores que integraram essa rede de intelectuais responsáveis pelas artes no Brasil, como também nos aponta a relevância e o impacto dos intercâmbios como experiências concretas que contribuem para a obra e a trajetória profissional do artista. Calder conheceu brasileiros que vieram a ser considerados amigos próximos, como o crítico Mário Pedrosa, Lota de Macedo Soares e o arquiteto Henrique Mindlin, em diferentes períodos na década de 1940 nos Estados Unidos⁴¹.

Durante sua viagem pelo país, em 1944, Mindlin teve a chance de conhecer o artista Alexander Calder que, até então, havia sido o artista mais jovem a ter uma exposição solo no MoMA⁴². O fascínio do artista pelo Brasil teria começado ao ver uma imagem do Rio de Janeiro exposta na Brazil Builds, exposição idealizada por seu amigo pessoal Philip Goodwin, quem posteriormente o apresentou à Mindlin. O entusiasmo de Mindlin pelo trabalho de Calder levou o arquiteto a sugerir que o artista fosse ao Brasil expor sua obra⁴³.

Esse apreço que o artista tinha pelo Brasil parecia ser retribuído, uma vez que sua obra provocava interesse nos brasileiros. Seu encontro com Lota ocorreu logo no começo da década de 1940, quando ela esteve em Nova York. Segundo Elodie Osborn (apud FOUNTAIN, 1994), Lota era fascinada pelas obras de Calder, e ela os apresentou por serem amigos próximos. Em seu relato acerca desse encontro, ela menciona a afirmação de Lota: “Você tem que fazer uma exposição no Brasil!”. Embora Saraiva (2006) mencione que Lota e Calder se conheceram no Rio de Janeiro, Oliveira (1995) nos mostra que a amizade entre os dois era tão próxima, que Calder e sua esposa Louisa chegaram a se hospedar na residência de Lota, em Samambaia, na Serra Fluminense⁴⁴.

A primeira exposição das obras de Calder no Brasil ocorreu em 1939, na Galeria Itá, em São Paulo, na terceira (e última) edição do Salão de Maio, sendo seu trabalho exposto juntamente dos de Josef Albers e do italiano Alberto Magnelli. Os Salões de Maio foram idealizados por Geraldo Ferraz e Quirino da Silva. No entanto, em sua última edição, não contava mais com a comissão inicial de organizadores, apesar de ainda ter nomes de peso, como o de Flávio de Carvalho, que colaborou desde o início. Carvalho manteve-se ativo por meio de viagens, que o posicionavam em uma rede de contatos e que

lhe possibilitava comissionar obras para exposições no país, haja vista o número de artistas que conhecia. Há indícios de que os dois tenham se conhecido em Paris no ano de 1937, em uma das inúmeras vezes nas quais o artista norte-americano esteve na cidade para aprimorar seu ofício. No Salão de Maio, o público foi convidado a experimentar sua arte, a fim de compreender sua obra (SARAIVA, 2006).

É importante relatar que Calder fez amizade com grandes nomes do modernismo brasileiro, entre elas duas figuras cruciais: Mário Pedrosa, crítico de arte à época exilado em NY, e Mindlin, que trouxe seus trabalhos para o Brasil, apresentando-o aos arquitetos locais. Outro nome que deve ser destacado é o do escritor Fernando Sabino, que foi levado por Mindlin ao seu ateliê nos Estados Unidos e cuja visita resultou numa crônica publicada pelo escritor, num esforço de ambientar sua primeira visita ao Brasil. A rede na qual Mindlin inseriu Calder o aproximava da arquitetura brasileira em seu período áureo de produção, o que o levaria, inclusive, a ser convidado por Niemeyer para projetar um monumento para a futura capital do país: Brasília (SARAIVA, 2006).

Por três vezes Calder visitou o Brasil: 1948, 1959 e 1960 (SARAIVA, 2006)⁴⁵. Em 1948, por intermédio de Mindlin, aconteceu a primeira exposição solo do artista no país, no MES,

com apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e do MAM, que contou com a participação de Mário Pedrosa, Burle Marx e Oscar Niemeyer⁴⁶. Posteriormente, em 1953, durante a II Bienal de São Paulo, Calder teve uma sala especial dedicada à sua obra. E, por último, em 1959, o artista visitou o Rio de Janeiro para uma mostra no MAM, já em sua sede permanente, que havia sido inaugurada em 1958, com projeto de Reidy.

A exposição de Calder feita por Mindlin no MES, em 1948, foi a primeira a contar com o nome do MAM como agência organizadora. Segundo Parada (1994), foi com o anúncio dessa exposição no jornal Correio da Manhã que ocorreu o primeiro registro público acerca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que ainda não era um museu no sentido concreto, pelo fato de que o nome estava ligado a um conjunto de pessoas da elite carioca que se considerava apreciadora da arte moderna e mantinha uma relação clara de espelhamento no ideal de instituição americana criado por Barr: o projeto de museu educacional. Apesar de representar, naquele momento, uma realidade oposta ao projeto cultural idealizado e sonhado por Lota de Macedo Soares, como descrito nas cartas enviadas em 1942 a Mário de Andrade, o MAM caminhava para ser uma instituição cultural moderna, com o intuito de educar o público acerca da arte moderna.

Em sua autobiografia, durante sua primeira viagem ao Brasil, em 1948, Calder menciona que Lota sugeriu que fizesse algumas peças no país durante sua estadia e, por intermédio dela, fixou um pequeno estúdio na propriedade de seu amigo pessoal Eugênio Lage. O desejo de Lota para que o amigo mantivesse o ofício ativo no país o levou a trabalhar de forma improvisada no segundo andar de uma oficina mecânica, até conseguir a permissão de Lage para que trabalhasse lá. Foi nessa oficina que Calder começou a fazer obras com a figura da figa, elemento que conheceu no país⁴⁷. Por estar inserido num círculo altamente intelectual, o artista teve a chance de frequentar diferentes lugares na capital carioca, dos eventos sociais do Copacabana Palace até mesmo aos morros, conhecendo diferentes aspectos da cultura e seu povo, inclusive um terreiro de candomblé (SARAIVA, 2006)⁴⁸.

Nessa primeira visita ao Brasil, os Calders ficaram por dois meses e tiveram a chance de conhecer outros lugares para além da cidade do Rio de Janeiro, como Belém, por onde tiveram uma rápida passagem, e São Paulo, uma vez que sua obra foi também exposta lá. Em São Paulo, sua exposição foi organizada por Lina Bo Bardi, que fez o trabalho da montagem sozinha após ter ido ao Rio estudar a forma como tinha sido

exposta no MES, o que lhe rendeu elogios do artista pelo trabalho feito⁴⁹.

Em 1959, Calder retornou ao país para expor algumas peças no MAM, no entanto as peças não entraram para o acervo definitivo do museu, como relata Saraiva (2006). Sua terceira passagem pelo país, ocorreu em 1960, junto de sua esposa Louisa. Embora eles estivessem de passagem para prestigiar o Carnaval, coisa que almejava desde 1948, Calder esperava também receber alguma resposta de Niemeyer acerca do pedido de uma peça sua para Brasília, resposta essa que nunca recebeu. Em carta à Lota, como encontrada no Acervo do Vassar College, ele perguntou a brasileira: “Do you think there will ever be a chance to do the thing for Brasilia? I would be very glad to do it”, mencionando a possibilidade de fazer uma escultura para a cidade. sabe-se que Calder nunca recebeu uma resposta.⁵⁰

Lota propôs a Calder que ele vendesse algumas de suas peças no país por intermédio dela, e, assim, aconteceu durante alguns anos na década de 1960, quando ela e Mary Morse se encarregaram de receber e despachar algumas obras do artista no país.

Quando reposicionamos o epicentro da rede de contatos, é possível entender como mais pessoas estavam conectadas de

formas distintas, como acontece no caso de Calder. Entender como essa rede se mobilizou em prol do artista nos apresenta novos atores envolvidos na história, como a inserção de profissionais sem relevância que vão ganhando destaque e reconfigurando essa rede. Apresentar a trajetória do artista também é importante, pois aponta aspectos desse intercâmbio Brasil-Estados Unidos, tanto pela intervenção americana no país, como pela contribuição das experiências que ele teve no Brasil para a sua carreira. A exemplo disso, a sala de Calder na II Bienal também nos mostra a representação do MoMA nas bienais de arte em São Paulo que, por meio de seu programa internacional, organizou e o assistiu na organização de alguns eventos, como as bienais de arte. A Bienal de 1953 foi organizada pelo MoMA, juntamente com o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Calder, nesse aspecto, se insere no domínio de diferentes dinâmicas com as quais a pesquisa busca estudar, mostrando os efeitos de uma experiência pessoal no lado profissional do artista, além de apontar, por meio de sua história, a proximidade de outros profissionais sob um aspecto pessoal, pois as histórias se interseccionam por diferentes fontes de pesquisa, sejam elas formais, como os documentos, ou pessoais⁵¹, como no caso de autobiografia.

No retorno ao Brasil, após sua primeira estadia em Nova York, no ano de 1942, Lota concedeu uma entrevista ao jornal A Noite. Chamada de “animadora incansável dos novos valores artísticos brasileiros”, além de explicar o movimento de arte moderna e as futuras relações artísticas entre o país e os Estados Unidos, ela proferiu elogiosos comentários acerca do MoMA e das pessoas que conheceu durante sua passagem por lá:

“O museu é sem dúvida a casa de cultura de maior significação no mundo. Não exagero, dizendo que é o museu mais interessante, atraente e operoso dos Estados Unidos, realizando sucessivas exposições e iniciativas lúcidas, dinâmicas e eficientes. Sua organização poderia servir perfeitamente de modelo aos demais museus do mundo, inclusive as exposições circulantes que promove, dirigidas pela sra. Elodie Courier⁵², um espírito feminino cheio de encanto de saber e de ação. Dirige-o o sr. Monroe Wheeler, um homem de excepcionais qualidades de organização e de admirável gosto artístico, assim como o grande técnico de arte que é o professor Alfred H. Barr Júnior. Senti em todos os responsáveis pelo Museu de Arte Moderna e, também nos artistas e figuras do mundo artístico americano, o mais vivo interesse pelo Brasil, o desejo de melhor conhecer nossas manifestações de arte, nossas tendências, nossos trabalhos e o sentido de nossos esforços. Aliás, dentro dos planos do nosso movimento figuram as exposições circulantes, que são de caráter didático. Nelas aparecem os ancestrais dos pintores modernos, explicando a evolução destes e seu parentesco com os clássicos, um quadro de Picasso cortando em pedaços e onde se vê a gradual transformação das formas naturais em imagens cubistas, além de esclarecimentos sobre arquitetura, pintores

individuais, tais como Ronault, George Groasy, etc.”
(MACEDO SOARES, 27 de fevereiro de 1942)

A partir do trecho mencionado, observa-se não apenas a menção àqueles que ela conheceu, mas também a curiosidade pelo Brasil, eminente à época e que tão logo culminaria numa exposição acerca do país. Para ela, Portinari, “o maior pintor das duas américas” era o “iniciador deste movimento mútuo e cultural entre os Estados Unidos e o Brasil”, tendo feito o que se considerava “a mais bela decoração mural realizada nos Estados Unidos. O americano incorporou o nome do grande artista patricio ao patrimônio continental, despendendo-lhe sempre as mais lisonjeiras e calorosas acolhidas” (MACEDO SOARES, 1942).

Seus ideários a faziam acreditar que seria possível transformar a arte e a cultura no país e assim os artistas poderiam viver do métier. Ela também acreditava que, por meio de projetos assim, seria possível tornar a arte acessível a todos os tipos de público, como pode ser observado na continuação da entrevista:

“Encontrei no Rio um grupo de artistas e escritores que se entusiasmaram e se dispuzeram [sic] a trabalhar pela plena realização das sugestões colhidas no Museu de Arte Moderna. Necessitamos de um mais extenso conhecimento recíproco e também de um esforço visando a vulgarização das coisas de arte entre o nosso público, através de

iniciativas inspiradas no sentido de incomparável interesse popular e didático com que os americanos conferem aos seus esforços uma eficiência impressionante (...) Reunimo-nos (...) escritores e artistas, e traçamos as linhas gerais de um plano que está recebendo sugestões de quantos queiram colaborar numa tarefa, que visa, antes de tudo, a ampla divulgação da arte moderna brasileira entre os brasileiros e maior aproximação com os Estados Unidos e demais países do continente. Esse plano constará, entre outras e diferentes iniciativas, de uma série de exposições, sendo a primeira uma exibição de trabalhos de nossos artistas populares, ingênuos e auto-didatas [sic] destituídos de todos os requintes de técnica. Em seguida, mostrar-se-à a evolução da pintura brasileira e sua correspondência com a evolução de nossos costumes, seguindo-se de uma exposição das coleções particulares existentes no país, outra de arte popular, cerâmica, milagres (ex-votos), trabalhos de madeira) uma exposição de danças, com documentação, films etc.. (...) Dentro de breves dias, todos os trabalhos de articulação e coordenação estarão terminados, e os que se empenham nessa tarefa poderão divulgá-la ao público em sua estrutura definitiva e completa” (sic) (MACEDO SOARES, 1942, em entrevista ao jornal A Noite)⁵³

Interessante expor dessa forma uma entrevista concedida após esse intercâmbio, pois, nela, observam-se vários pontos que nos revelam a atitude de Lota perante não apenas a produção de arte, mas o interesse naquela arte que não é tida como erudita. Ela, como indivíduo, apresenta-nos uma visão diferente de outros artistas da época. É desconhecido o conhecimento de Lota acerca dos planos políticos de

aproximação do Brasil com os Estados Unidos, apesar de ela ter relatado, em uma das cartas a Mário de Andrade, enquanto ainda no país, sobre o “período de namoro” dos Estados Unidos com o Brasil. Entende-se que Lota, como indivíduo bem posicionado num círculo de cultura e, de certa forma, uma figura política, quis aproveitar dessa situação para uma cooperação em relação à interação entre os dois países e para apropriar-se do momento para a elucubração de um plano que pudesse expor não apenas a arte da alta cultura, mas também a ingênua e a popular⁵⁴.

O intercâmbio de Lota em Nova York, entre o final do ano de 1941 e o início de 1942, foi a primeira de uma série de estadias que ocorreram até o final de sua vida. Apesar de essa ser considerada o ponto de partida desta pesquisa, entende-se que as contínuas viagens ao país favoreceram seu posicionamento como um dos atores fundamentais desta pesquisa. Nos anos de 1945 e 1946, Lota fixou residência no país junto de Mary Morse, sua companheira à época⁵⁵.

Em outra carta a Mário de Andrade, em 1941, é possível ver que os desejos de consumo de Lota não eram apenas para seu próprio uso. As incursões dela na cidade norte-americana revelam uma busca por oportunidades de negócios. Além de ser

uma admiradora e incentivadora dos artistas, via na arte sua própria oportunidade de autonomia financeira:

“Vim ver uma mulher que tem uma galeria aqui, e que poderá me dar em consignação uns quadros de 100-300 dólares p. Eu vender n’uma sala perto da exposição - quem sabe isso não ajuda um pouco a manter os custos, e conferências e etc.

O cônsul me disse aqui que será fácil com o ministério da fazenda Alfândega de Graça. E o espaço para expor no Rio? Já pensei no automóvel Club no ministério da educação, na A.B.I, etc. - sendo isso arranjado com uns painelões de madeira pintado e etc. porque todas estas paredes são uns bofes - Você acha que é melhor pender para o lado do “Copa” ou typo Guilherme Guinle?

Tenho muito medo do typo político, a gente acaba despendurando os trabalhos em feltro da cunhada ou as sillouettes da filha mais moça que tem sempre muito talento.” (MACEDO SOARES)⁵⁶

Essa carta enviada a Mário demonstra uma Lota comerciando obras de outros artistas. No entanto, na carta enviada por Elodie Osborn a Maria Frias, possivelmente uma funcionária da embaixada brasileira, no ano de 1944, como encontrada no arquivo do MoMA, observamos o caráter mais apurado de Lota na condição de avaliadora de um lote de desenhos de Carlos Leão:

“December second, 1944

Dear Maria,

Sorry you couldn’t get in the other day, but I was probably at the hospital anyway. Under separate cover I’ve sent you the 38 Leao drawings and when you have shown them to H-H, will you return them? I am still trying to interest a dealer on 57th Street in

the lot. Lotta arrives Monday or Tuesday I just heard, so perhaps we can do something about them together. I've always hesitated to set prices on them without at least a friend of his present.

It was fine to see you again, if ever so briefly, at the Calder opening. Wasn't it a Wonderful show? I didn't know Sandy had it in him to be seriously monumental!

All the best, in hastes,"⁵⁷

Embora, na carta, Elodie mencione Lota como a amiga que poderia viabilizar a precificação dos desenhos de seu amigo, essa informação revela seu conhecimento não apenas como amiga, mas como profissional do mercado de arte, pois apenas como entendedora seria possível ajudar a funcionária do museu na tarefa. Outro fato relevante que o documento aponta é a abertura da exposição de Calder, figura já mencionada nesta pesquisa, além dos laços entre Lota, Elodie e a comunicação feita entre o MoMA e a embaixada brasileira, especialmente no que concerne à arte.

Nessa segunda estadia em Nova York, no campo da música, Lota conheceu a dupla de pianistas Robert Fizdale e Arthur Gold. Gold relata sua animosidade em relação à construção de um Museu de Arte Moderna no Brasil e fala de quando ela lhe ofereceu uma carona, em 1945, junto de Edgar Kaufman, à época diretor do departamento de design no MoMA. Gold explica que essa presença nos círculos de cultura era

muito significativa para Lota, tamanha a valorização da cultura americana por parte dela. Esse círculo ampliou-se ainda mais após ela conhecer Elizabeth Bishop (OSBORN apud FOUNTAIN, 1994).

Guiada por esses ideais, em seu retorno ao Brasil, Lota se inseriu em outras redes como as de personalidades como Lina Bo e Pietro Maria Bardi, um dos fundadores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e envolveu-se com o processo de criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM - RJ), embora suas ideias fossem contrárias às demais da comissão.

A década de 1950 é profícua para o entendimento da vida de Lota e o estabelecimento de novos contatos em sua rede, especialmente por conta do relacionamento com a poetisa americana Elizabeth Bishop, com quem permaneceu numa relação de proximidade por quase 15 anos. Destaca-se, no círculo de Bishop, personalidades como Hannah Arendt⁵⁸, a escritora Margaret Miller, poetas como James Merrill e Randall Jarell, artistas como Loren McIver, o arquiteto Harold Eliot Leeds e Wheaton Galentine, cinematografista, além de historiadores e críticos de arte, Greenberg e Meyer Shapiro. O relacionamento com Bishop fez com que Lota estivesse cada vez mais inserida

no cenário intelectual em Nova York, não bastando apenas os contatos feitos em suas visitas anteriores à cidade.

Nos anos de 1950 e 1960, elas receberam ilustres visitantes em sua casa em Samambaia, como Monroe Wheeler, os Calders e os escritores Aldous Huxley e John dos Passos, entre outros.

Destaca-se que os contatos internacionais eram feitos também em solo brasileiro, a exemplo de Agnes Mongan, curadora e diretora do Harvard Art Museums, que esteve no Brasil no ano de 1954. Assim como Wheeler⁵⁹ relatou que Lota o apresentou a diferentes pessoas, Mongan (apud FOUNTAIN, 1994:144) contou que Lota e Bishop a apresentaram a intelectuais. “Elizabeth had a number of acquaintances and friends, mostly through Lota. They were interested in literature and the arts. It was a group of the intelligentsia, not just a social group - architects, painters, poets. I don't remember meeting a banker or a businessman.” No entanto, a curadora relata que o interesse de Lota nela era especialmente por conta de sua amizade com pessoas associadas ao MoMA, como Philip Johnson, Alfred Barr, Russel Hitchcock e John McAndrew. Sua rede ainda incluía Gropius, professor em Harvard, e Le Corbusier, que ela conheceu quando ele esteve na universidade para propor o projeto de um edifício. Em meio a discussões

acerca da arte brasileira contemporânea e do trabalho de Le Corbusier, que ela menciona que Lota conheceu enquanto ele esteve no Rio de Janeiro, ela faz um elogioso comentário acerca do conhecimento da brasileira sobre história da arquitetura, expondo sua opinião acerca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro:

“We had long discussions about architecture of particular interest to them because a new wing to the museum in Rio was about to be built or had just been built. Lota didn't approve of what they were doing - she felt that it was a poor building in a beautiful place and that the people who were running it didn't know anything about modern art. Elizabeth and Lota were eager to have me see buildings they approved of”. (MONGAN apud FOUNTAIN, 1994:144)

2.5 | O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em seu retorno ao país em fevereiro de 1942, Lota escreveu a Mário de Andrade sobre o possível Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

“Meu querido Mário,
O seu livro é bonitão. Muito obrigado cem vezes, quero dizer a você com um abraço grande. Estou louca para ver você e contar as aventuras e projetos lá da América. Agora uma conversa estritamente confidencial: como lhe escrevi voltei cheia de ideias, e deixei muita coisa engatilhada no museu de a.m. e no M.W. Museum e em Harvard. Quando cheguei tive a surpresa de saber que o pintor Misha Reznikoff tinha mandado a filha da Maria Martins de avião para cavar com o Nelson Rockefeller um Museu de A. Moderna para o Rio de Janeiro. Misha guardou um segredo danado disto e está todo o mundo desconfiadíssimo porque não vê razão destes ‘nupleuis’.

Afinal o homem telephonou-me ‘lindero’ e nos reunimos e a coisa vem à tona - nada é claro. Um manifesto vago que vai com assinaturas importantes e como eu disse que você não assinaria isso assim no escuro, o Misha disse que iria à São Paulo e que você assinaria. Acabou o dito cujo me oferecendo a direção e a organização da coisa aqui, enquanto ele dirige isto em NY. Continuamos boiando, porque o Aníbal M é o chairman, e juntamente suspeitamos que o Misha vai de grupo em grupo pedir para que cada qual dirija o museu... Naturalmente como acho muito cacete já ameacei desconfiar e a sabotar o trabalho dos inhos, gostaríamos que você fizesse o bicho vomitar o que realmente tem no papo e assim nos esclarecer um pouco. Acho

a ideia do museu muito boa, eu sei, pode ser um pouco prematura, será difícil fazer disto uma coisa viva e diária, vai custar muito dinheiro também, não creio que o Nelson R esteja disposto à isso [sic]. Em todos o caso continuarei com os meus projetos e um d’elles é ir a São Paulo desencravar os seus trabalhos no P. De Cultura fazer deles uma belíssima exposição e mandar para o Museu de Arte Moderna e o Whitney Museum e etc.

- O que é que você acha? - me escreva nesse sentido.

Não diga ao Misha que escrevi a você. Lá mais duas pessoas importantes disseram que assinaram tal papel sem ler. Uma das coisas que o Misha é acreditável é que ele diz que quer um job, e com isso entra no Beffeuse Work e não tem que se chorar (ou chamar?!) com a guerra. Prefiro que ele diga isto e ponha as cartas na mesa do que estar bancando o homem que ama o Brasil.

Navegamos em um mar de mistérios e encrencas que e o que é pior não sabemos se acreditar em Misha ou não. Outro fator desagradável é que Misha é extremamente desagradável e tem uma língua sensível. E está tudo c/ medo de trabalhar c/ ele e sairemos todos sujos no fim.

Mande dar a sua opinião. Faremos o que você disser. Banque o Sherlock, querido e conte com a nossa amizade.

Lota
11 de fev. 1942, Rio.“⁶⁰

Nessa carta, além de reforçamos os ideais de Lota como uma agente cultural, mais especificamente uma "agitadora cultural", como colocado por Argan, em contato com museus e revelando seus projetos de fazer exposições e assim promover

um intercâmbio com as instituições com as quais estabeleceu contatos nos EUA, observa-se o envolvimento de agentes para a criação do museu no Rio, assim como a introdução de novos atores nessa complexa história acerca da criação dessa instituição. Como Misha Reznikoff, pintor casado com a fotógrafa Genevieve Naylor. Conforme já mencionado, ela foi enviada ao Brasil pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIIA), no começo da década de 1940, para fotografar a vida no Rio de Janeiro, e suas imagens viriam a ser expostas em uma exposição concomitante à Brazil Builds. O casal permaneceu no país entre 1940 e 1943. Segundo o relato de Lota, ele “enviou” a filha da escultora Maria Martins aos Estados Unidos, com a finalidade de conseguir um auxílio para a concretização desse objetivo.

O nome da artista Maria Martins é comumente associado como uma das facilitadoras da fundação do museu. Parada (1994:25) descreve a composição da primeira diretoria do museu, na qual a escultora está incluída como conselheira deliberativa:

“A primeira diretoria era assim composta: presidente, Raimundo Castro Maia; vice-presidente, Francisco Clementino San Thiago Dantas; diretora-executiva, Niomar Moniz Sodré; diretora-executiva adjunta, engenheira Carmen Portinho; diretor-secretário, professor Carlos Flexa Ribeiro; tesoureiro, Carlos Amélio de Figueiredo. Auxiliando

a diretoria havia um Conselho Deliberativo composto por 30 membros, dentre os quais se destacavam a escultora Maria Martins, o arquiteto Lúcio Costa, homens de letras como Vinícius de Moraes e João Guimarães Rosa, e homens públicos como Gustavo Capanema e o então Governador de Minas Gerais, Juscelino Kubistchek.” (PARADA, 1994:25)

É importante resgatarmos a figura de Maria Martins, especialmente porque ela esteve nos EUA no período de 1939 a 1948, enquanto seu cônjuge, o embaixador Carlos Martins, serviu como diplomata em Washington. Esse período foi importante por marcar a aproximação cultural entre Brasil e EUA, país que se tornou grande divulgador da cultura e da arte brasileira. Por ser uma figura pública, sempre esteve presente nos eventos brasileiros no Museu de Arte Moderna em Nova York, sendo homenageada na abertura da Brazil Builds, segundo documentação encontrada nos arquivos do museu.

Maria Martins teve uma privilegiada formação artística, estudando na Europa e nos Estados Unidos, lugares onde residiu por conta do ofício de Carlos Martins. Sua primeira exposição nos EUA ocorreu em 1941, na Corcoran Art Gallery, em Washington DC. Mas foi apenas na exposição de 1942 que as características surrealistas sobressaíram em seu trabalho. A escultora, que assinava suas obras apenas como Maria, foi considerada a única representante da arte surrealista no Brasil.

Alguns críticos não consideram sua obra como a de uma artista brasileira, pois, além de ser uma obra sui generis entre os artistas nacionais, foi desenvolvida no exterior. A artista estava inserida em um importante círculo cultural, no qual se destacam nomes como Picasso, Dalí, Mondrian e Duchamp. Por meio de seus contatos, tornou-se uma grande facilitadora de circulação de obras de arte, sendo a mais marcante a vinda de Guernica de Picasso, a pedido de Ciccillo Matarazzo, para a segunda Bienal de Arte de São Paulo, que ocorreu em 1953.

Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo, foi um empresário brasileiro que constituiu um grande acervo de obras de arte. Considerado um mecenas paulista, Ciccillo estava inserido num privilegiado círculo de intelectuais, no Brasil e no exterior, que incluía críticos de arte, artistas e galeristas (imagem 6). É conhecido como fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1948), para o qual obteve apoio de Nelson Rockefeller, por meio de acordo com o MoMA. O museu norte-americano assumiu um papel de cooperação por meio de atividades de arte que envolviam o museu e instituições brasileiras. Rockefeller fez doações aos museus do Rio e de São Paulo, além de oferecer, por intermédio do MoMA, suporte técnico e assistência durante o período de estruturação e

organização das instituições, como exposto em documento de fonte primária encontrada no acervo do museu.

Imagem 6: 2ª Bienal de São Paulo. À esquerda, o colecionador Ernesto Wolf; a seu lado, de perfil, o arquiteto Alvar Aalto; à direita, de gravata borboleta, Walter Gropius; e, a seu lado de óculos e terno claro, Ciccillo Matarazzo.



Fonte: reproduzido da Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Essas informações foram obtidas em carta que data de 06 de junho de 1957, enviada por Porter A. McCray⁶¹ a William Burden⁶², com cópia para diferentes funcionários da instituição. Ela tem como assunto “Art activities between the museum of Modern art and Brazilian Institutions” e é um resumo das

atividades cooperadas entre o museu e as instituições brasileiras durante as décadas de 1940-1950. Nela, são mencionados os acordos entre o MoMA e o MAM-SP e a eleição de René d'Harnoncourt como consultor do MAM-RJ entre 1954-1955; além de contar, também, com uma lista de exposições sobre o Brasil no MoMA e a presença do museu na organização e na assistência de atividades como a Bienal de Arte de São Paulo e o empréstimo de peças a serem expostas no país no período.

A exposição desses fatos é fundamental para o entendimento do MAM-RJ por meio da leitura dessa rede e das ligações políticas estabelecidas entre os dois países nos anos que sucederam sua institucionalização. Parada (1994) indica que o período no qual está imbricada a criação do museu envolve transformações relacionadas à espacialidade e ao imaginário urbano carioca:

“O lazer espetacularizado das grandes massas, que assistem deslumbradas ao circo do futebol, e a sociedade do consumo e do fetiche da mercadoria - que faz de Copacabana uma grande feira cosmopolita - são os signos que vão sugerir uma nova modernidade cujo modelo não é Paris ou Londres, e sim a América do Norte. Neste contexto, o Museu de Arte Moderna é o parceiro perfeito desses novos espaços urbanos e simbólicos, local em que está em questão o problema da experiência estética ante um novo Modernismo que emerge” (PARADA, 1994:113).

Esse novo modernismo ao qual o autor se refere inclui o modelo afirmado pelo museu, que sugere a nova concepção de arte moderna, que antes abrangia desde o impressionismo e passou, então, a estabelecer o abstracionismo como seu foco. Entende-se então, segundo as colocações do autor, a significação do MAM no Rio de Janeiro como um símbolo que nos possibilita compreender cultura e politicamente o país naquela década, bem como “a valorização do abstracionismo, entendido como a expressão estética de uma sociedade desenvolvida; e a influência cultural norte-americana como ideal de mundo cosmopolita e civilizado” (PARADA, 1994:113).

Como já mencionado, o marco inicial do MAM como museu aconteceu com a exposição de Calder, feita sob curadoria de Henrique Mindlin no edifício do MES em 1948. O MAM estava ligado a um conjunto de pessoas da elite carioca. Segundo Parada (1994:114), Raimundo Castro Maia, empresário que investia em obras de arte, era o líder dessa comissão apreciadora da arte moderna, que “contava com a participação de figuras importantes da capital da República, como Rodrigo de Mello Franco, Paulo Bittencourt, Niomar Moniz Sodré, Roberto Marinho, Josias Leão, Marques Rebelo e Borges da Fonseca”.

O responsável pelo empréstimo de salas para a alocação temporária do museu foi o Barão de Saavedra, presidente do Banco Boavista e marido de Carmen Saavedra, já aqui mencionada. A primeira exposição do museu reuniu obras particulares de algumas pessoas, que inclusive contribuíram para a constituição do acervo do museu. Segundo o autor, das 52 peças que compunham a exposição⁶³ duas haviam sido doadas por Nelson Rockefeller.

Segundo Parada (1994), na primeira fase do museu, que compreende o período de 1949 a 1951 - enquanto o museu ocupou as salas do Banco, instituiu-se “apenas um salão de homens cultos”⁶⁴. Apesar de ele já possuir uma sede e um pequeno acervo, não havia interação com o público, devido a sua localidade e a seu perfil. Em oposição às “agências culturais” paulistanas, como o MASP e o MAM-SP, e apesar de terem sido fundados na mesma época, o MAM-RJ se diferenciava pela ausência de diretores técnicos. O autor destaca a importância desses agentes e especialmente de seus acervos advindos da Europa, para a concretização do museu como projeto. Além disso, ele destaca a criação da Bienal, feita pelo “MAM de Francisco Matarazzo Sobrinho”, como “grande evento artístico que mudaria o panorama das artes plásticas no Brasil”, o que acentuaria a disparidade entre os dois estados em

relação à cultura. Apesar de representar, naquele momento, uma realidade oposta ao projeto cultural idealizado e sonhado por Lota de Macedo Soares, como descrito nas cartas enviadas em 1942 a Mário de Andrade, o museu caminhava para ser uma instituição cultural moderna com o intuito de educar o público acerca da arte moderna.

A segunda fase do museu começou com a instalação da instituição no Ministério da Educação e Saúde, num anexo feito por Oscar Niemeyer. Foi em uma viagem de Niomar Moniz Sodré⁶⁵ que novas obras de arte foram adquiridas na Europa para a reconfiguração do acervo do museu. Dona Niomar era esposa de Paulo Bittencourt, dono do Jornal “O Correio da Manhã” e, sob orientação de críticos e artistas, reconfigurou o acervo do museu, que passava a contar com obras de Miró, Léger, Rivera, Giacometti, dentre outros. A presença brasileira no acervo se limitava a Di Cavalcanti e Maria Martins.

Nessa nova fase da instituição cultural, o MAM mantinha uma relação clara de espelhamento no ideal de museu criado por Barr, com finalidade educacional. Segundo Parada (1994:120), “neste momento, o Museu deixa a imagem do salão aristocrático para assumir um modelo cultural cosmopolita, americanizado e consumista que lhe confere o título de

instituição moderna”, por meio da sensibilização do indivíduo pela estética.

Assim como em São Paulo, a parcela envolvida na criação dessa instituição correspondia ao empresariado, composto por industriários, banqueiros, donos de jornais e intelectuais. Parada (1994:124) expõe que “no caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, está em questão a atuação de uma instituição cultural que, fundada e dirigida por uma parcela importante da elite carioca, responde às motivações e interesses de seus fundadores”. A criação do museu carrega em si um grande simbolismo como agente cultural e político, em especial pelo papel de seus fundadores e sua atuação nesse processo de modernização do país.

Entender a constituição do museu nos leva aos intelectuais envolvidos na discussão e na criação desse projeto de imaginário moderno brasileiro. Incluem-se, nesse imaginário, as narrativas difundidas por meio da bossa nova, que na década de 1950 se inspirou no jazz para a criação de um estilo musical com referências no samba. Interessante apontar os profissionais imbricados nessa rede, a exemplo de Vinícius de Moraes e Carlos Drummond. Entender a composição dessa parte da elite carioca nos ajuda a compreender o quadro que se estabeleceu à época para a criação desse projeto de Brasil moderno.

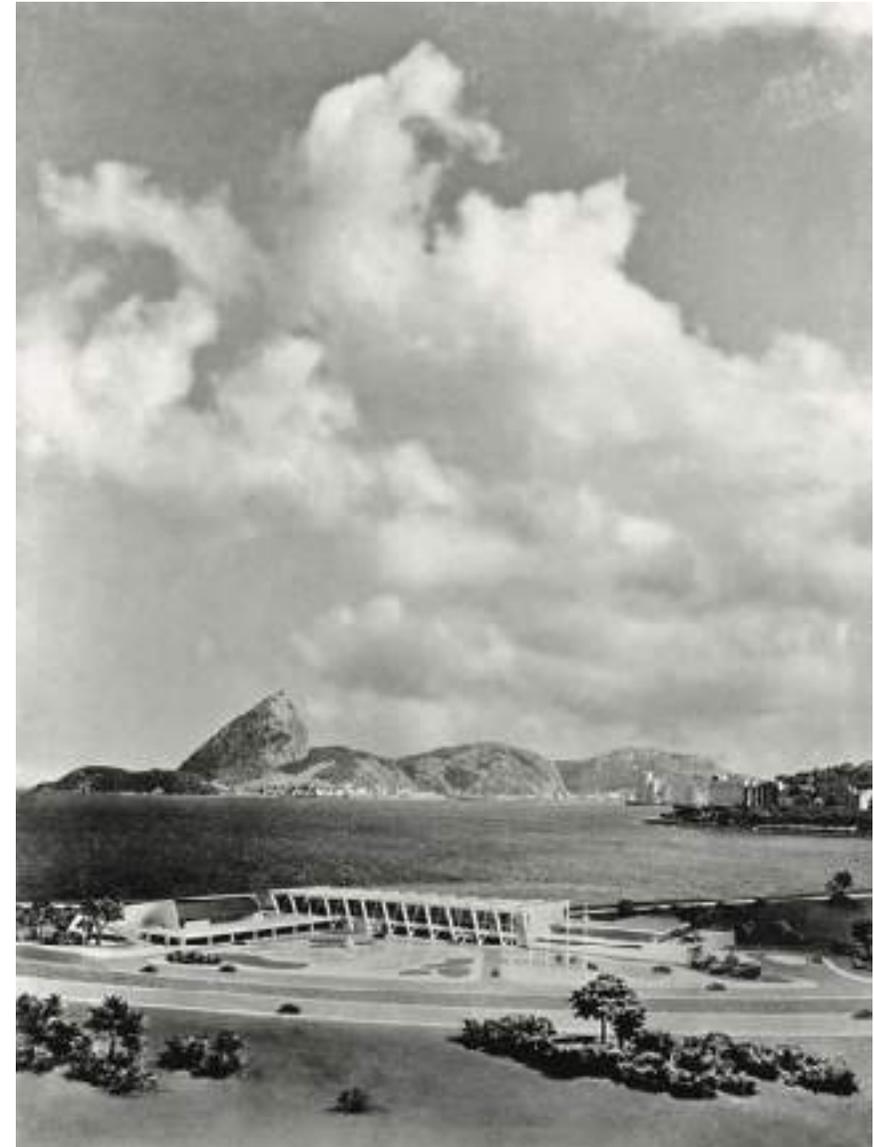
A doação do terreno no aterro para a constituição do museu foi feita pela prefeitura da cidade por meio de uma lei. Por ter sido o local onde ocorreu o Congresso Eucarístico, segundo o Jornal o Correio da Manhã de julho de 1969, o clero ansiava por construir, na praia de Santa Luzia, uma nova catedral. Niomar Moniz Sodré, então, convidou Reidy para que assinasse o projeto do museu no lugar que tanto encantou Le Corbusier, que chegou a pedir que o MES fosse construído ali. Drummond o descreveu assim:

“Uma coisa pura/ em face do mar/ Uma forma nova/
ante o mar antigo/ Que lhe diz a onda,/ que lhe
informa o vento?/ Que a vida circula/ como
pensamento/ e que há nos navios/ o antes-do-
navio/ e uma graça oclusa/ seio sob a blusa/
disciplina as coisas/ à flor dos sentidos/ e os sais e
as estrelas/ traçam planos sábios/ para a astuciosa/
colheita do acaso/ que os gregos deitados/ em
tumbas de mármore/ nos piscam, sorriem/ e dizem:
Cansados?/ Isso conta o mar,/ o vento assim diz/ E
o mar que lhe ensina/ a forma feliz?// MAMAM//
Uma concreção/ do mistério prístino/ feito
matemática/ e a figuração/ inerente ao espaço/ que
as condensa todas/ e correspondendo/ sem gula de
abraço/ ao cortante anseio/ ao gaio saber/ à longa
procura/ ao verde começo/ de ca- da criatura/ aos
sonhos meninos/ ao claro traçado/ da avenida real/
que vai de nós mesmos/ à flor dos objetos/ Conta-
lhe segreda/ o que uma coluna/ encerra de música/
o que há num vão/ num ritmo na linha/ posta no
papel/ plantada no chão/ e crescendo ao sol/ como
uma palmeira/ floresta de palmas/ nativas?
criadas?/ que se organizaram?/ em paz de rebanho/
e na tranqüilidade/ de seu existir/ dão-nos a
saudade/ do que ainda há de vir/ dentro dessa
forma/ concha de surpresas/ A noite se acende/

Brotando da terra/ dançam no verão/ as livres argilas/ os volumes leves/ os vidros as cores/ flor do tempo isenta/ da usura do tempo/ flor em movimento// MAMAM// À traça de Reidy/ ao gesto de Carmen/ à voz de Niomar/ uma coisa pura/ linha luz e ar/ pausa em frente ao mar // MAM MAM MAM” (ANDRADE apud NOBRE,1999, pp. 103-104)

O projeto arquitetônico do MAM (imagem 7) e do Parque do Flamengo serão abordados no último capítulo desta tese. No entanto, reforça-se aqui que não apenas o MAM teve um papel político, mas todo o projeto do Parque do Flamengo, no qual o museu está inserido, tem um papel a ser discutido nesse domínio. Não se deve isentar o entendimento de Lota como uma pessoa envolvida com a classe política e com ideais progressistas, tendo sido inclusive uma das fundadoras da União Democrática Nacional, ainda enquanto estudante no Distrito Federal. Foi seu engajamento político que contribuiu para que, na década de 1960, houvesse a execução de um projeto urbano de cunho social que ia contra as expectativas da prefeitura e do mercado imobiliário previstas para o Aterro do Flamengo.

Imagem 7: Fotomontagem com a primeira maquete do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [ca. 1953]. Foto: Jerry.



Fonte: reproduzido Acervo MAM Rio.

Muitas são as histórias que envolvem Lota e o projeto do Parque do Flamengo. Seus contatos com políticos, e certamente com o governador Carlos Lacerda, datam de relações familiares, quando o conheceu por intermédio de seu pai. Embora o parque fosse um desejo de Reidy, conforme Oliveira (1996), Lota pediu ao governador para construir um "Central Park tropical" sobre o Aterro do Flamengo. Segundo Burle Marx, a ideia de construir foi de Lacerda e ele teria pedido à amiga que o fizesse, pois sabia que ela seria capaz de executar tal obra. Para Carmen Portinho, foram dias até que Lota conseguisse convencer o arquiteto Reidy a retomar seu projeto inicial para a área.

O que se considera comumente é a configuração de Lota numa posição de líder da comissão de trabalho que veio a construir, sob sua supervisão, o maior espaço público e área de lazer do Rio de Janeiro. Embora o projeto seja atribuído a Roberto Burle Marx ou Reidy, é importante ressaltar seu papel como agente cultural e interlocutora que agiu como responsável pela execução da obra, considerando como seu sonho a construção de um espaço que alcançaria status internacional.

Burle Marx ressalta que "Lacerda knew Lota had the general understanding to link art with city planning for the purpose of creating a park in which the cultural qualities would be accentuated". Seu interesse multidisciplinar junto à sua

posição e à sua inserção nessa rede de contatos a colocaram nessa condição. Ainda segundo o paisagista, Lota foi a responsável por ele ter feito o projeto para o parque. "Lacerda told her he wanted to create a big garden, she told him [she would oversee the project] only if I could do it" (BURLE MARX 1994:196)⁶⁶. A partir dessa leitura, entende-se, então, Lota como uma personagem que reuniu uma equipe em prol desse projeto urbano, que ficou marcado como uma grande transformação na paisagem carioca.

Neste capítulo, propôs-se discutir os diálogos transnacionais e a formação da visualidade moderna, por meio da análise da viagem como experiência e seu potencial transformador. Propôs-se também discutir o espírito moderno e as motivações que influenciaram arquitetos, artistas e curadores a percorrer o mundo, fossem elas políticas, profissionais ou por curiosidade de explorar novos territórios. Nomes de profissionais renomados foram mencionados, como Alfred Barr que, enquanto diretor do MoMA, fez inúmeras viagens percorrendo grande parte da Europa. No entanto, como estudo de caso, propôs-se o estudo de Lota de Macedo Soares, que encontrou, na "colossal" Nova York, uma experiência transformadora, que lhe abriu os olhos e apresentou inúmeras pessoas não apenas relacionadas ao Museu de Arte Moderna, como também críticos, curadores,

diretores de museus e artistas que viriam a ser amigos pessoais, como o caso de Alexander “Sandy” Calder, Monroe Wheeler, Clement Greenberg, entre outros.

A interlocução entre os mais diversos profissionais, ocorrida no período entre as décadas de 1920 e 1960, após analisada, resultou em um estudo profícuo para a presente pesquisa, pois nos apresenta uma época em que a intelectualidade carioca fomentou uma rede de contatos capaz de se articular a ponto de realizar grandes projetos, fossem eles arquitetônicos, culturais ou urbanos. Esses projetos, no caso do Ministério da Educação e Saúde (MES) e do Aterro do Flamengo, serão debatidos neste e no próximo capítulo, apontando sua interferência na paisagem carioca. A análise dessa rede de intelectuais se faz importante para compreender como os diálogos transnacionais contribuíram para a formação do moderno, não apenas no Brasil, mas também no mundo, por meio da exportação de uma arquitetura de estilo internacional que se moldou baseada nas condições de trabalho e cultura locais. Para Lira (2011:370), são as “redes sociais mais complexas de relações que nos permitem entender melhor seus deslocamentos e posições, atividades e realizações, sucessos e fracassos”.

No Brasil, essa rede de contatos foi, para efeito de estudo desta pesquisa, centralizada em Lota de Macedo Soares, que, por ser da elite carioca, conseguiu com facilidade, por meio de contatos, estabelecer-se em redes da alta cultura, incluindo contatos em museus e universidades tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, Nova York e Boston. Lota manteve-se ativa e bem-posicionada, estabelecendo contatos que poderiam auxiliá-la na execução de importantes projetos culturais, fosse o de abrir um Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, como ela discutiu em cartas enviadas a Mário de Andrade enquanto esteve em Nova York, ou na liderança da construção do projeto do Aterro do Flamengo, em seu papel de interlocutora entre a prefeitura do Rio de Janeiro e os autores do projeto.

²¹ Peter Brazeau iniciou o projeto dessa biografia no ano de 1984, mas veio a falecer em 1986, deixando notas e entrevistas já realizadas. Coube à Gary Fountain complementar as entrevistas e produzir a obra, publicada em 1994.

²² Mary Morse era uma bailarina norte-americana e foi a primeira companheira de Lota. Elas se conheceram no barco a caminho de Nova York em 1941. Ela que apresentou Lota a Elizabeth Bishop.

²³ A UDF, foi idealizada por Anísio Teixeira, secretário de educação à época. Ao contrário das universidades tradicionais, a UDF era uma Faculdade de Educação, não apresentando os cursos de Engenharia, Direito ou Medicina.

²⁴ O interesse em divulgar cultura era tanto, que em 1940 ela organizou um ciclo de conferências sobre arte na casa de Portinari. Em carta ao pintor, Mário de Andrade dissertou acerca desse curso ministrado por ele: “Aliás, eu saio deste curso mais convencido que nunca que estas coisas não adiantam nada e que a nossa dinâmica e vibrante Lota está redondamente enganada. No meio de tanta gente as próprias alunas de você que são o que interessa, ficam envergonhadas, não perguntam, não discutem e em vez de aula para aprender a coisa vira conferência na A.B.I., grã-finagem pura. Não interessa.” (ANDRADE; FABRIS; PORTINARI, 1995:75)

²⁵ Segundo Mary Morse, a comissão de Portinari contava apenas com cinco pessoas. “Portinari, his wife, his sister, a man in the diplomatic service, and Lota [were all travelling together]. We got to know each other on the boat, and in New York I took them around a little bit - this was the first time Portinari had been there - and they went to Washington. They came back to New York, and then returned to Brazil.” (MORSE apud FOUNTAIN, 1994:129)

²⁶ “*Color Reproductions* exemplifies the serial quality of exhibitions, as it established clear links to projects that, between 1931 and 1933, helped define modernism at MoMA, bringing together the solo show *Diego Rivera*, the Architecture Room, and the exhibition *Objects: 1900 and Today*. It continued MoMA’s engagement with Rivera’s work, which had started with a retrospective exhibition on view from December 22, 1931, to January 27, 1932, in which Rivera presented radical new technical development: the movable fresco. By staging reproductions of the most famous frescoes by Rivera in 1933, the museum upheld its efforts to popularize muralism, bringing it to every US home and furthering the technical transformation of fresco painting.”

²⁷ “The desire has often been expressed by artists during this century, in very different forms. Piet Mondrian and The Constructivists proclaimed that painting and sculpture would merge into architecture. Le Corbusier was occupied with his concept of *synthèse des arts*, and the Bauhaus with a similar thesis. Criticism had also developed a theory of integration of arts, in its understanding of baroque art in relation of *Gesamtkunstwerk*, or total work of art” (BULLRICH, 1969:28)

²⁸ “O índio preserva e produz uma arte pré-colombiana. A classe média preserva e produz uma arte europeia temperada pelo pré-colombiano ou pelo índio. A dita classe aristocrática alega ser a sua arte puramente europeia. (...) Quando as classes nativa e média compartilharem um só critério no que diz respeito à arte, estaremos culturalmente redimidos, e a arte nacional, uma das bases mais sólidas da consciência nacional, se tonará um fato”. (GAMIO apud ADES, 1997:153)

²⁹ Acredita-se que Lota tenha conhecido Greenberg por meio de Elizabeth Bishop. O crítico, à época editor da revista *Partisan Review*, comentou, no livro “Elizabeth Bishop: An Oral Biography” (FOUNTAIN, 1994:93/4), que conheceu a poetisa em uma festa na década de 1940. Para ele, ela se destacava e, ao mesmo tempo, era bem distinta dos escritores à época em Nova York. Posteriormente, os autores do livro comentam que em 1957, Lota e Elizabeth permaneceram por seis meses em Nova York, em um apartamento no Upper East Side, em Manhattan e, nesse período, visitaram amigos que não viam havia anos. Entre as menções, estão a artista Loren MacIver e o crítico Clement Greenberg. No mesmo livro, há relatos da proximidade de Bishop com outro historiador da arte: Meyer Schapiro. Há relatos de que a poetisa encontrava com ele e sua esposa para tomar chá. A rede de intelectuais à qual Lota estava ligada aumentou com os contatos de Elizabeth Bishop.

³⁰ “Paris permanece a fonte da arte moderna, e cada movimento que acontece lá é decisivo para a arte de vanguarda em outros lugares – que é de vanguarda precisamente porque pode ecoar e expandir as vibrações daquele centro nervoso e terminação nervosa da modernidade que é Paris. Outros lugares (a Berlim de Weimar, por exemplo) podem ter mostrado mais sensibilidade à história imediata, mas é Paris nos últimos cem anos que transmitiu mais fielmente a essência histórica de nossa civilização.” (GREENBERG 2013:225)

³¹ Como já mencionado, o MoMA passou por diferentes locais até sua implantação na 53rd Street. Aqui, o crítico se refere ao endereço ocupado pela instituição no final dos anos 30, antes da mudança em 1939.

³² “Works Progress Administration: criado em 1935, foi o órgão mais importante de fomento ao emprego da política do New Deal do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, e estima-se que criou cerca de 8 milhões de postos de trabalho. O objetivo dos projetos patrocinados pelo WPA era preservar as qualificações profissionais e a autoestima das pessoas. Entre eles, três se dedicavam a profissionais ligados a atividades artísticas: um na área de teatro, um na de literatura e um na de artes plásticas – o Federal Art Project. O WPA foi extinto em 1943, quando a economia dos Estados Unidos, em função da guerra, voltou a crescer. [n. t.]” Nota de rodapé do autor no livro *Arte e Cultura*.

³³ Segundo Meyer Schapiro (1978:174), “in America the introduction of modern art coincided with the prestige of Greenwich Village as an artistic Bohème”. O bairro nova-iorquino era considerado um local de liberdade e experimentação, o que coincidia com as discussões acerca da produção artística da época, derivada da liberdade do artista por meio da experimentação. A arte se tornou um meio de expressão pessoal e não apenas reprodução de algo existente.

³⁴ “Josef and Anni Albers’s contact with Black Mountain College had been established through Philip Johnson, whom they knew from his visits to the Bauhaus. Ulrich Schumacher, the director of the Josef-Albers-Museum in Bottrop, Germany, recalls a conversation with Anni Albers in which she told him how they had met Johnson again in Berlin in 1933 and described to him the terrible conditions in which many Bauhaus affiliates found themselves after the school’s closing. Because of her Jewish background, Anni Albers was mortally threatened by the political developments. As a result, Johnson, who had seen and admired her experimental loom work, established the contact that would lead to their emigration a short time thereafter” (KENTGENS-CRAIG,1999:95).

³⁵O Wellesly College, onde Barr lecionou o primeiro curso de arte moderna dos EUA, era uma das Sete Irmãs, faculdades exclusivas para mulheres, que estavam todas localizadas na costa leste do país. As outras eram: o Bryn Mawr College, no estado da Pensilvânia, o Barnard College e o Vassar College (onde posteriormente Elizabeth Bishop lecionou), no estado de Nova York. No estado de Massachusetts, que continha a maior concentração, estavam: Mount Holyoke College, Radcliffe College e oSmith College.

³⁶ “Lota was just terrible excited about what women could do in America. That’s why she was so taken with me. She was just dumbfounded that I had gotten out of the University and stepped into this job. The idea of making it up as you went along was just something that nobody could do in Brazil. [She was my] introduction to someone who just didn’t know that anybody could have a job. You could tell that something was just eating her. She couldn’t do anything. She was trying to paint with Portinari. She was trying anything she could do, I suppose.” (OSBORN apud FOUNTAIN, 1994:133/4)

³⁷ Destaca-se que Carmen Portinho, muitas vezes retratada como a única mulher entre homens durante o período de construção de obras modernas no Brasil, foi uma das primeiras mulheres a graduar-se como engenheira geógrafa na Universidade do Brasil. Ela trabalhou no Departamento de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal, tendo sido nomeada pelo prefeito à época, Alair Prata. Foi atuante no movimento feminista, atuando na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF). A agenda da FBPF incluía pautas como a constitucionalidade do voto feminino. No papel de Sufragista, a engenheira se opôs à Getúlio Vargas e o Brasil então constitucionalizou o voto feminino em 1934, tendo sido ele conquistado em 1932. Além disso, foi a primeira a ocupar a presidência da Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA), da qual ela participou da fundação na década de 1930 (RISÉRIO, 2015)

³⁸ KANTOR, 2002: XIX.

³⁹ Flávio de Carvalho, arquiteto e engenheiro, com formação no exterior, retornou ao país no ano de 1922, época da efervescência do movimento moderno. Um intelectual que se propôs a fazer experimentos por meio da visualidade moderna em diferentes áreas, desde a moda, as artes, o teatro e a arquitetura. Participou de alguns concursos de edifícios públicos do estado de São Paulo, como o do Palácio do Governo do estado em 1927, e, embora nunca tenha ganhado nenhum concurso, seus projetos eram discutidos pela linguagem que apresentavam.

⁴⁰ Carmen Saavedra foi uma grande incentivadora do modernismo no Brasil.

⁴¹ Embora os registros explicitem a relação Calder-Mindlin, neste trabalho buscou-se enfatizar a relação Calder-Lota.

⁴² A exposição solo de Calder no MoMA ocorreu meses após a Brazil Builds, no período de 29 de setembro de 1943 a 16 de Janeiro de 1944.

⁴³ O entusiasmo de Mindlin com a obra de Calder era tamanho que ele chegou a integrar uma obra do escultor à um de seus projetos arquitetônicos, como revela Saraiva (2006:89). O arquiteto não foi o único interessado em obras para composições de projetos. Ainda segundo a autora (2006:87) "Calder manteve-se igualmente em contato com Pedrosa e Burle Marx, este interessado num móvel para um projeto em conjunto com Jorge Moreira".

⁴⁴ No Vassar College, na coleção de Elizabeth Bishop, foram encontrados cartas e cartões postais de Calder para Lota, para Bishop e para as duas. Em uma de 1962 ele agradece as cartas que o deixaram "muito feliz", pergunta sobre Rio. Em um deles ele menciona a exposição que o Guggenheim Museum, em New York, faria em sua homenagem (possivelmente a que aconteceu no ano de 1964). O que mostra que essa amizade foi duradoura. Nos dizeres de uma das correspondências: um cartão postal ele escreveu: "Dear Lota, how are you? + the others? + Dan? Hope you are well. We are again in Roxbury (ilegível) U.S. + I will have a show at Guggenheim in Nov. LOVE to all. Sandy". Ele se demonstra sempre afetuoso, curioso, disposto a fazer presentes como os brincos pedidos por Bishop ou pedindo para que elas possam receber seu amigo Leo Lionni, autor e ilustrador ítalo-americano, no Rio. (Postal: Calder, Alexander to Lota de Macedo Soares, 29 June [1964?]) Fonte: Vassar College. Elizabeth Bishop Collection. f. 117.26).

⁴⁵ Segundo as cartas de Calder que teve a chance de pesquisar na Calder Foundation, em Nova York, Saraiva (2006:87) afirma: "Na longa correspondência que iniciou então com Lota de Macedo Soares, o artista fez encomendas de gravações e mencionada planos de aprender português para voltar ao Rio de Janeiro no Carnaval de 1952, viagem que não se concretizou".

⁴⁶ Em 1948, possivelmente nesta visita ao Brasil, Calder presenteou Lota com um móvel, que foi inclusive retratado numa aquarela de Elizabeth Bishop que está disponível no acervo do Vassar College. Segundo a casa de leilão, o móvel teve como segundo dono Nelson Rockefeller, que o adquiriu em 1968, possivelmente após a morte de Lota, que cometeu suicídio em 1967, em Nova York. A obra, sem título, foi leiloada na Christie's no ano de 2016, que informou que o móvel está registrado na Calder Foundation, em Nova York, sob o número A23806. Fonte: Christie's, New York. Live Auction 12156 Post-War & Contemporary Art Evening Sale - Lot 6 A - Property From A Rockefeller Family Collection Alexander Calder (1898-1976), Untitled. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6038628>

⁴⁷ Saraiva (2006:84) menciona que "há pouca notícia segura sobre as obras produzidas nessas semanas, mas é presumível que Calder tenha trabalhado em vista das encomendas que Mindlin menciona em sua correspondência. Contudo, sabe-se com mais certeza que data desse período pelo menos um motivo visual: a figa, o amuleto afro-brasileiro que Calder incorporou a sua joalheria na forma de broches, pendentes, pentes e até garfos". Inclusive, Lota de Macedo Soares foi presenteadada com a primeira figa feita por Calder.

⁴⁸ “O interesse por motivos brasileiros, somado à crônica mais mundana desses dias no Rio de Janeiro, revela um traço característico de Calder desde seus dias na Paris surrealista dos anos 20: uma cumplicidade íntima de festa, jogo e criação. Estabeleceu-se uma simpatia rápida entre o espírito brincalhão de Calder e a informalidade brasileira (...) Mais que isso, amigos como Lota, Mindlin ou Burla Marx, franquearam-lhe um acesso notável a toda espécie de ambiente social, do Copacabana Palace aos Morros Cariocas. Assim, por exemplo, Calder visitou a casa do arquiteto Carlos Leão, em Niterói, por intermédio de Lota, e ali conheceu Vinícius de Moraes, durante uma festa ao som de Samba.” O encantamento de Calder com essa experiência foi tanto que em seu retorno à Connecticut, ele produziu rattles, pequenos instrumentos tipo chocalhos na tentativa de reproduzir sua experiência. (SARAIVA, 2006:84)

⁴⁹ Como mencionado, o interesse de Calder pelo Brasil é anterior à suas visitas ao país. A exemplo da obra Peixe Brasileiro (c.1947), que esteve exposto na exposição do MES em 1948. No entanto, sua primeira visita ao Brasil resultou na produção de duas obras: o móbile Jacarandá (1949), inspirado pela árvore de mesmo nome, e a escultura El Corcovado (1951). A fotografia de Fish (1947) em exposição no MES, pertencente à Calder Foundation, está disponível no link: <https://calder.org/works/fish/fish-1947/> Jacarandá (1949), atualmente parte do acervo da The National Gallery of Canada, Ottawa, 1977 (no. 26.4.77), A imagem da obra, pertencente à Calder Foundation, está disponível no link: <https://calder.org/works/hanging-mobile/jacaranda-1949-2/>. E a de El Corcovado (1951), parte da coleção da Fundació Joan Miró, em Barcelona. A imagem, pertencente à Calder Foundation, está disponível no link: <https://calder.org/works/standing-mobile/el-corcovado-1951/>.

⁵⁰ Calder, Alexander - 3 letters, 1 note w/ drawing [1960-1962] Fonte: Vassar College. Elizabeth Bishop Collection. f. 2.12

⁵¹ Saraiva (2006) mostra um Calder elogioso à amiga brasileira. Ele considerava Lota uma “wonderful woman” e possuidora da “casa mais bonita que já vi”.

⁵² Nome de solteira de Elodie Osborn.

⁵³ No Anexo C - Carta número 5 - há a transcrição da carta que Lota escreve à Mário de Andrade e envia o artigo com a entrevista que concedeu para o Jornal A Noite, na edição de 27 de Fevereiro de 1942. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6515.

⁵⁴ Na correspondência número 5, cuja a transcrição está incluída no Anexo C, Lota escreve a Mário de Andrade: “Maior anjo ainda você seria se organizasse qualquer exposição tal como: 1º) “Exposição particular do Professor M. De A.” E 2º) Exposição de cerâmicas, “coisas” etc populares - ” Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6515.

⁵⁵ A bailarina comentou sobre o período em entrevista. Segundo ela: “Lota came up to stay with me in the apartment for those years. (...) She bought everything she could put her hands on, pictures, linens, blankets and so on. She knew all the shops. Lota was particularly interested in furniture, modern furniture, modern danish and swedish design, and lamps. Lota went to all the museums, knew practically everybody in the Museu of Modern Art, knew people in the theater, concerts and ballet. She was curious about everything. There wasn't anything she missed.” (MORSE apud FOUNTAIN, 1994:132)

⁵⁶ Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6512.

⁵⁷ Carta de Elodie Osborn a Maria Frias Fonte: MoMA Archives, NY. CE. II.1.41.5.2

⁵⁸ Em uma das passagens do livro, a crítica literária e escritora Mary McCarthy (apud FOUNTAIN 1994:152) menciona: “I took Elizabeth and Lota to Hannah Arendt's one evening. They liked each other very much”.

⁵⁹ “It was Lota and Elizabeth who introduced me to Burle Marx. (...) [Lota and these architects] were all close friends, a very jolly little group of people” (WHEELER apud FOUNTAIN, 1994:171). Em visita ao Rio de Janeiro, Monroe Wheeler foi apresentado a Burle Marx, e Henrique Mindlin o levou até Samambaia. Ele relata que esses arquitetos que ele conhecia por meio de Brazil Builds eram todos amigos de Lota e o foram apresentados por ela. Em seu relato, ele inclui inclusive que recebeu um convite de Carlos Lacerda para visitar sua casa de veraneio.

⁶⁰ Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6514.

⁶¹ Na década de 1950, McCray foi diretor do MoMA International Program.

⁶² Em 1953, Bill Burden foi eleito presidente do museu e sucedeu Nelson Rockefeller (MOMA, 1953).

⁶³ Segundo o autor: “As telas reunidas constituíam uma coleção de qualidade indiscutível, pois incluía nomes como Matisse, Braque, Picasso, Miró, Léger, Lhote, Rouault, Tanguy, Chagall, De Chirico, Kandinsky, Soutine, Dufy, Picabia, Metzinger, Gromaire, Magnelli, Sezongnac, Laurencin, Utrillo, Vlaminck, Marcoussis, Masson, Gromaire e até Seurat, de propriedade de Castro Maia, perdido nesse painel pouco definido intitulado ‘arte moderna’” (PARADA, 1994:3).

⁶⁴ Acerca da criação do Museu de Arte Moderna, Carmen Portinho (1998) que foi posteriormente diretora do museu, comentou: “A criação do Museu de Arte Moderna do Rio, em 1949, seguia uma tendência que se iniciara em São Paulo, no ano anterior, quando um grupo de milionários paulistas, à frente Ciccillo Matarazzo, meu amigo, fundou um espaço para amearhar a produção artística contemporânea. Em linhas gerais, foi a mesma filosofia que levaria à fundação do museu carioca por um grupo de entusiastas da arte moderna. [Na] sede provisória, onde ficamos de 1952 a 1957, o museu desenvolveu grande atividade cultural, promovendo exposições de artistas nacionais e estrangeiros, cursos regulares e temporários, conferências e etc., com excelente receptividade do público. [...]” (in REIDY; BONDUKI; PORTINHO, 2000:168).

⁶⁵ A edição 23398 do Correio da Manhã, de 27 de julho de 1969, aponta Dona Niomar Moniz Sodré como fundadora do museu. Na mesma edição, há um verso de Carlos Drummond de Andrade que diz: “À traça de Reidy/ ao gesto de Carmen/ à voz de Niomar/ uma coisa pura/ linha luz e ar/ pousa em frente ao mar”. Em seu texto, Parada (1994:125) expõe que “apesar de todas as hierarquias, o comando efetivo do museu ficou durante todo o período [1953-1961] nas mãos de D. Niomar Moniz Sodré”, o que revela uma forte liderança feminina no museu, que depois foi sucedida pela engenheira Carmen Portinho.

⁶⁶ Lota e Burle Marx eram amigos próximos, mas tiveram um desentendimento ao longo da elaboração do projeto para o Parque do Flamengo. Acerca desse fato, o paisagista comentou sobre a capacidade da amiga em dirigir o projeto naquele momento: “And I wrote a very strong article against her (Lota) [in which I did say she was not suited to direct the project]. In a moment that you are furious, sometimes you say much more than you [truly] think, [particularly after] time has passed and you begin to analyse what you think. [Eventually] Lota and I came together, but I lost the intimacy that I had with her. But I want to underline that Lota was very important for that moment, and she did her best. I had certain difficult moments, but Lota had marvellous culture, and she had a general knowledge of the problems that [one needed to overcome] to create the park.” (BURLE MARX apud FOUNTAIN, 1994:197)

Parte II

| Capítulo 3: A influência do catálogo de Brazil Builds na historiografia e a internacionalização do imaginário brasileiro

Entende-se que a sistematização da arquitetura moderna brasileira ocorreu por meio de três volumes: o catálogo Brazil Builds, produzido pelo MoMA, o livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, que não foi publicado em português à época de seu lançamento, e, por último, *Arquitetura Contemporânea* de Yves Bruand, publicado posteriormente em 1981⁶⁷. A historiografia da arquitetura moderna brasileira é comumente associada à esses três volumes. Neste capítulo, entretanto, propõe-se analisar a influência do catálogo de Brazil Builds e a subsequente produção de *Modern Architecture in Brazil*, considerado um suplemento do catálogo. Entende-se a importância do catálogo para a historiografia da arquitetura moderna brasileira e como ela foi discutida, tanto do ponto de vista textual como visual. Para essa análise faz-se necessário entender os antecedentes do livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, que foi considerado inaugural na historiografia da arquitetura brasileira, assim como a trajetória de seu autor e todos os movimentos anteriores que funcionaram como propulsores e divulgadores de um imaginário brasileiro para o mundo. Sendo assim, faz-se necessário resgatar e analisar o catálogo da exposição Brazil Builds, revistas como *Casabella* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, entre outras, a fim de entender essa arquitetura que, embora tardia, atraiu a atenção

do mundo ao colocar em prática elementos construtivos ainda inéditos.

O resgate de catálogos e revistas, apesar de fugir à historiografia clássica, permite-nos entender o cenário da época. Lara (2018) menciona a importância dos EUA na divulgação de artigos relacionados à arquitetura brasileira, embora o Brasil ainda fosse extremamente conectado com a França, que até então propulsionava a divulgação de artigos acerca do tema, cujo ápice de sua exposição teria sido em 1947, com a publicação de números exclusivos sobre o país nas revistas *Architectural Forum* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Para o autor, os EUA foram os responsáveis pelo movimento de ascensão e queda do Brasil no exterior, um país de imagem capaz de gerar imensa curiosidade e que construía inúmeros edifícios com linguagem moderna.

Aracy Amaral (2006) menciona o fato da crítica da arquitetura brasileira ter sido de origem estrangeira e não realizada pelos seus pares. O destaque do país no mundo na década de 1940 foi pelos seus elementos inventivos e sua plástica inovadora, que viria a colocar arquitetos como Oscar Niemeyer no *star-system* moderno. A criatividade como pensamento absoluto aliada à arquitetura do autor consagrou o que muitos consideraram um estilo, mas que também foi

contestado por tantos outros. Isso também foi evidenciado por Kenneth Frampton, ao mencionar que, para entender a cultura arquitetônica internacional do ponto de vista comparativo, seria necessário voltar-se a autores como Philip Goodwin and G. E. Kidder Smith, responsáveis pelo catálogo da *Brazil Builds* (1943), e Henry-Russel Hitchcock para a América Latina⁶⁸. Embora a presença da exposição e do catálogo *Brazil Builds* tenham papel relevante na historiografia, sendo considerados por alguns como fato pioneiro na exposição da arquitetura moderna brasileira no exterior e, como se verá a seguir, tenha sido equivocadamente entendido como marco inicial da historiografia, o fato de serem recorrentemente citados entre os historiadores demonstra o peso do catálogo da exposição na construção e na divulgação dessa arquitetura, que rapidamente se destacaria por seu vigor formal.

Em 1953, dez anos após a *Brazil Builds*, em conferência publicada na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o crítico brasileiro Mário Pedrosa mencionou que o movimento que ocorreu no país não foi espontâneo, mas decorrente do conhecimento de teorias e obras dos mestres internacionais. Ele ressaltou também o pioneirismo de Flávio de Carvalho e de Warchavchik na vanguarda do movimento no país. Para ele, Lúcio Costa e a equipe de arquitetos que estavam envolvidos no

projeto do Ministério da Educação e Saúde, influenciados pela presença de Le Corbusier, foram imbuídos de um estado de espírito revolucionário.

Podemos considerar que a arquitetura moderna no Brasil tem um momento de inflexão importante com a presença de Warchavchik e a publicação de seu manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna* no jornal *Il Piccolo*, em São Paulo. Com um vocabulário formal inspirado na Bauhaus e ideário corbusiano, Warchavchik propôs a introdução de uma nova linguagem arquitetônica no país, o que implicou na sua transferência para o Rio de Janeiro, a convite de Lúcio Costa para lecionar *Arquitetura Moderna* na ENBA. Além disso, os dois estabeleceram uma parceria desenvolvendo alguns projetos na cidade, sendo que um deles recebeu a visita de Frank Lloyd Wright em sua inauguração, no início da década de 1930.

Wright não foi o único expoente da arquitetura moderna a visitar o país. Le Corbusier esteve algumas vezes no Brasil (destacam-se as viagens de 1929 e a mais conhecida em 1936, quando veio a convite de Lúcio Costa como consultor do projeto do Ministério da Educação e Saúde). Lira (2011), citando Jordy, disserta que o arquiteto que emigra ou viaja, encontra muitas vezes, em seu país de destino, um ambiente favorável para desenvolver suas ideias. Essa colocação vai ao encontro do que

Lúcio Costa menciona em carta a Geraldo Ferraz sobre a experiência do arquiteto franco-suíço em terras cariocas, dizendo que os ensinamentos de Le Corbusier encontraram no Rio de Janeiro um lugar no qual “frutificaram”.

Nesse domínio da discussão de intelectuais em rede, podemos incluir não apenas Lota, Mindlin, Warchavchik ou Le Corbusier, mas também Bernard Rudofsky, Lina Bo e P. M. Bardi, entre outros. É fundamental entender o que levou essas pessoas a esse trânsito de ideias pelo mundo e como essas experiências puderam contribuir com a linguagem da arquitetura moderna que começava a se delinear no país. Para isso, é preciso entender o papel real do arquiteto nesse contexto de viagens, que foram motivadas por diferentes circunstâncias inerentes à condição de cada um, sua história e suas conexões sociais. Segundo Lira, poderíamos então, a partir do recorte do objeto, buscar o motivo de viagem e circunstância, os ciclos e os roteiros, as formas gerais, as experiências concretas, a trajetória e a sua contribuição ao país. Sendo assim, é possível apontar o processo transformador da viagem e o seu impacto na paisagem, seja por meio de uma arquitetura ou de um projeto urbano.

Símbolo desse debate acerca de uma arquitetura que conecta modernidade e tradição, revelando-se para o mundo

como inovadora, o MES, como projeto emblemático, e cuja importância é inegável, será analisado, pois possibilita discutir o início da implementação de uma estética num país ainda com dificuldades técnicas para a sua implementação, além de o edifício poder ser considerado como síntese das artes. Para isso, far-se-á uma análise do conceito de obra de arte total, explorando as relações entre arquitetura, escultura e pintura presentes no edifício. Busca-se também entender a relação dos arquitetos com o projeto, com a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), suas ideias e as ideias advindas de Le Corbusier; bem como apresentar os outros artistas envolvidos e também atores da rede de intelectuais que agiram como interlocutores, comissionando obras ou expondo o edifício em artigos no exterior. Além disso, propõe-se analisar os jardins de Burle Marx e sua relação com as artes e a flora local, expondo também como ele foi visto pela crítica - tanto o autor como o projeto. Para mais, a experiência de ter um mestre moderno no papel de consultor nos permite discutir sua trajetória, suas motivações e a contribuição de suas experiências concretas em seu processo criativo, o que nos leva a discutir também a questão social na arquitetura moderna brasileira e a crítica feita pelos brasileiros em relação a ela, como no diálogo estabelecido entre Geraldo Ferraz e Lúcio Costa⁶⁹.

Na segunda parte do capítulo, busca-se analisar os diálogos que ocorreram entre o MoMA e o Brasil, que ajudaram a fomentar identidades modernas na cultura visual brasileira. Pretende-se também localizar os atores inseridos nessa rede de contatos com os Estados Unidos, especialmente pessoas como Lota, Mindlin, Portinari, Niemeyer e Artigas, contemplado pela Guggenheim Foundation com uma bolsa para visitar os EUA na mesma época da visita de Mindlin, além de explorar seus planos para a organização de um livro sobre arquitetura moderna brasileira ainda em 1946, segundo documento de fonte primária encontrado no acervo do MoMA. O recorte de análise compreende o período de montagem da Brazil Builds, de 1942 até 1956, ano de publicação do livro *Modern Architecture in Brazil*, aquele que seria considerado o suplemento do catálogo da exposição e título inaugural na historiografia da arquitetura moderna brasileira, que analisou os edifícios apresentados no catálogo e apresentou novos arquitetos modernos - duas curadorias de projetos que constam como parte fundamental da representação do movimento moderno no país.

Como já mencionado, esse período abrange também a ampla difusão de artigos sobre o Brasil nas revistas internacionais e nacionais, que ajudaram a construir, difundir e entender a arquitetura brasileira, além da crítica especializada

de arquitetos como Pevsner, Zevi, entre outros. Como destaque nas revistas, pode-se citar em especial a Casabella, que publicou a primeira imagem do MES, ainda em construção. Por último, destaca-se a entrevista dada por Gropius, quando visitou o país em 1953, motivado pela Bienal de Arte, e que, embora publicada em uma revista não especializada, deve ser analisada como um documento, pelo interessante debate que desperta.

3.1 | Antecedentes de Modern Architecture in Brazil

Nascido em São Paulo em 1911, em uma família de judeus, Henrique Mindlin era filho de imigrantes russos oriundos de uma cidade nos arredores de Odessa⁷⁰, cidade natal de Warchavchik. Muitos seriam os predicados usados para qualificá-lo, tais como engenheiro-arquiteto, urbanista, historiador da arquitetura, professor, talvez até curador, uma vez que foi o responsável pela primeira exposição do escultor Alexander Calder no Brasil, seu amigo pessoal, que ocorreu no MES em 1948.

Diferentemente dos outros arquitetos posicionados na rede de intelectuais estudada no primeiro capítulo, Mindlin se formou engenheiro-arquiteto pela Escola de Engenharia do Mackenzie, em 1932, tendo já demonstrado seu lado acadêmico ao longo de sua formação, uma vez que integrou o centro acadêmico e contribuiu com alguns artigos para a revista Acrópole. Em 1942, motivado pela vitória no concurso para a nova sede do Ministério das Relações Exteriores, um edifício anexo ao Itamaraty, o arquiteto se mudou para a capital federal, à época o Rio de Janeiro, onde mais tarde estabeleceu sua prática profissional. Seu nome era retratado com frequência nos jornais cariocas, fosse pela presença em eventos sociais, pelos

projetos elaborados ou pelo cargo público que assumiu no meio da década de 1940⁷¹. Trabalhos e pesquisas envolvendo cidades no exterior e moradia popular também eram com frequência mencionados.

O jornal A Gazeta de Notícias, assim como O Correio da Manhã, notificou em 16 de junho de 1943, com o mesmo texto e sob a chamada “Vai estudar a Arquitetura Americana”, que Henrique Mindlin, viajaria aos Estados Unidos a convite de Nelson Rockefeller, por meio do Committee for Inter American Artistic and Intellectual Relations, e a serviço da Coordenação de Mobilização Econômica. A viagem de oito meses pelos Estados Unidos, em missão de caráter oficial, ocorreu, então, entre 1943 e 1944. Segundo Sodré (2016), a viagem de Mindlin foi previamente programada visando promover o conhecimento acerca do desenvolvimento de algumas frentes importantes de produção, incluindo-se nesses domínios as áreas com que Mindlin se envolveria mais a fundo posteriormente, como o campo da habitação, da indústria e da infraestrutura. Em uma época na qual a preferência pelo francês ainda era majoritária no país, Mindlin teve facilidade de adaptação nos Estados Unidos, especialmente por ter se formado numa instituição de origem norte-americana. Além disso, deve-se mencionar sua

presença em meio à comunidade judaica como fator facilitador de adaptação.

No período em que esteve nos Estados Unidos, o arquiteto se dividiu entre a estadia em Nova York e as visitas motivadas por interesses pessoais, uma vez que buscou conhecer o maior número possível de obras, escritórios e pessoas (LIRA, 2011), ampliando assim, de forma expressiva, sua rede de contatos. Sodré (2016) menciona que Mindlin pôde estabelecer contato com diferentes arquitetos, como Richard Neutra⁷², Frank Lloyd Wright e Philip Johnson, apenas para mencionar alguns. Ele também teve a chance de conhecer, por meio de pessoas ligadas ao governo dos dois países, instituições e empresas do setor da construção civil.

Nesse campo de pesquisa acerca de experiências de arquitetos no exterior, Sodré reconstrói de forma interessante a trajetória de Mindlin por meio de suas correspondências, sejam elas com amigos ou instituições. Detalhes de seu roteiro foram apresentados de forma a sinalizar experiência concreta do arquiteto e como isso corroborou com sua vida profissional, especialmente por meio dos contatos estabelecidos antes e após a viagem e que foram mantidos ao longo de sua vida e após o retorno ao país. Como exemplo desses contatos, podemos citar o escultor Alexander Calder, cuja primeira

exposição solo no país, em 1948, foi organizada por Mindlin, no edifício do MES, e Paul Lester Wiener, que já havia colaborado com Costa e Niemeyer no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939), e que, posteriormente, se estabeleceu no Brasil, a fim de lecionar no distrito federal.

É importante abordar a trajetória de Mindlin, buscando entender como seus contatos profissionais e pessoais, especialmente feitos ao longo das décadas de 1940 e 1950, influenciariam diretamente na publicação de *Modern Architecture in Brazil*, livro publicado em 1956 e considerado pioneiro na historiografia da arquitetura moderna brasileira.

3.2 | Para além das escolas carioca e paulista: o conceito inaugural na crítica brasileira

A trajetória de Mindlin, que foi de São Paulo para o Rio de Janeiro, abre o diálogo para o estudo do conceito inaugural da crítica do moderno brasileiro, a discussão entre as escolas de arquitetura paulista e carioca que, embora superada, é responsável pela introdução de um debate crítico acerca da arquitetura moderna no país.

A rivalidade entre as duas escolas foi discutida academicamente por muito tempo, assim como também foram discutidas suas contribuições para a arquitetura brasileira. Essa discussão, embora superada, ainda se faz necessária para o estabelecimento de um diálogo acerca da historiografia e da crítica do moderno brasileiro. Amaral (2006) nos indica que apenas as obras públicas foram consideradas como inovação arquitetônica, a exemplo do MES e da obra de berço⁷³, projetadas na capital federal. Isso é reforçado por Cavalcanti (1995), que compara o fato como oposição ao que ocorreu na França, berço do modernismo. Ainda segundo Amaral, os interiores “ao estilo bauhaus” e a decoração com arte moderna, juntamente da arquitetura isenta de elementos decorativos e simplicidade formal da primeira casa de Warchavchik, seriam o

suficiente para lhe conferir o título de pioneiro do movimento moderno a São Paulo. No entanto, a construção do Ministério da Educação e Saúde ofuscaria essa nomeação, uma vez que foi financiada pelo estado e teve Lúcio Costa e equipe como autores, sem mencionar a presença de Le Corbusier como consultor.

“Não será possível deixar-se de assinalar o quanto contribuiu Gregori Warchavchik para o desenvolvimento da arquitetura brasileira em geral e, em particular, da de São Paulo. Sem dúvida, porém, sua técnica não teria logrado o êxito que se pôde observar, não tivesse ele encontrado aqui ambiente propício para o desenvolvimento, não apenas material, como também espiritual. Com a sua faculdade criadora que se anuncia com características, que diferenciam a arquitetura brasileira, notadamente a de São Paulo, da dos demais centros latino-Americanos” (NEUTRA⁷⁴, 1945 apud FERRAZ, 1965:90)

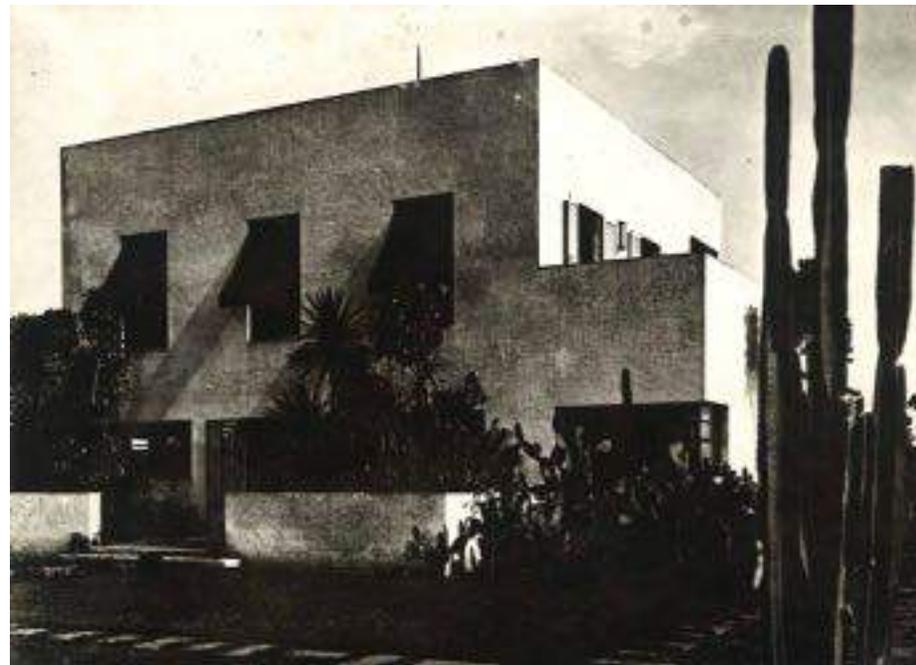
Embora russo, Gregori Warchavchik estudou na Itália e, em 1925, publicou o manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna*, publicado em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro. Nesse manifesto, ele expressou como o homem moderno não tinha apego ao passado por não acreditar em sua representação, a visão do engenheiro como construtor e do arquiteto como decorador e como os elementos construtivos foram distorcidos a ponto de serem usados como meros ornamentos. Warchavchik reforçou que o arquiteto deve estudar

arquitetura clássica a ponto de desenvolver seu gosto e sua estética, a fim de encontrar equilíbrio. Para ele, os estilos arquitetônicos foram criados de forma espontânea por construções e objetos. À época, viver em uma casa de outro estilo era o mesmo que habitar um palco, e isso não era mais possível ou apropriado para o homem da era da máquina. Sendo assim, com o objetivo de construir o novo espaço, havia considerações a serem feitas, tal qual o preço do capitalismo insurgente, “construir uma casa a mais cômoda e barata possível”, as especificidades dos materiais e a racionalidade e a lógica da planta. Questões acerca de economia, de materiais, da racionalidade e lógica, da era da máquina, foram abordadas pelo arquiteto russo, assim como também foram por outros pioneiros ao redor do mundo.

A Casa da Rua Santa Cruz (imagem 8), construída em 1928 é considerada a primeira casa moderna construída no Brasil. Em carta enviada a Giedion, em 1930, Warchavchik mencionou suas dificuldades para a sua realização, devido à falta de mão de obra especializada, materiais e até mesmo a aprovação de tal projeto na municipalidade⁷⁵, comentando a dificuldade de seguir seu próprio manifesto. Outro importante aspecto a ser observado acerca da originalidade do projeto da

casa é o paisagismo feito por sua esposa Mina Kablin, que escolheu trabalhar com espécies tropicais.

Imagem 8: Casa na Rua Santa Cruz, 1928. Projeto de Gregori Warchavchik



Fonte: reproduzido do acervo MASP.

Por conta de sua ascensão no cenário arquitetônico, ele foi convidado a dar o primeiro curso de Arquitetura Moderna na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a convite de Lúcio Costa, à época ainda diretor da escola. Essa parceria ultrapassou a academia, e, juntos, ao longo da década de 1930,

os dois mantiveram um escritório na cidade do Rio de Janeiro. A maioria dos projetos era residencial, assim como Vila Operária da Gamboa, a casa da Rua Toneleiros, a Casa Nordshild, sendo que as duas últimas receberam, inclusive, a visita de Frank Lloyd Wright em sua inauguração (imagem 9). Wright veio ao Brasil como parte do júri do concurso do Monumento ao Descobrimento da América em Santo Domingo, República Dominicana.

O arquiteto norte-americano chegou ao país em meio à greve dos alunos da ENBA, que pediam a volta de Lúcio Costa como diretor da escola, à época visto em posição de liderança em meio aos modernistas. No entanto, Wright não foi recebido da mesma forma que Le Corbusier. Segundo Hormain (2012), o discurso do arquiteto era menos acessível, assim como sua obra. Wright descreveu a dificuldade que foi comunicar-se com as pessoas, uma vez que a língua mais comumente falada entre os alunos da escola era o francês. Embora a existência de desafios relacionados à comunicação, destaca-se o impacto de sua obra na trajetória de arquitetos como Miguel Forte, José Leite de Carvalho e Silva e também Carlos Millan, bem como os irmãos Roberto. Não obstante, essa influência ganhou destaque na escola paulista e não na carioca, sendo reconhecida nos trabalhos de Vilanova Artigas, que buscou referências nas

Casas da Pradaria. Hormain aponta uma possível contrainfluência de Warchavchik no trabalho de Wright. Para ela, o arquiteto americano ter-se-ia inspirado na casa da Rua Toneleiros, o que também evidencia a colaboração e o diálogo dos arquitetos no período, para a construção de uma visualidade.

Pevsner (1963:410), assim como Giedion, aponta o pioneirismo de Warchavchik em São Paulo: “In Brazil the first appearance of the new style was due to a Russian, Gregori Warchavchik, and some houses he built at São Paulo, in 1928, but nothing much followed for nearly ten years after that”. A Casa da Rua Santa Cruz, assim como a Casa Modernista, que tanto encantou Le Corbusier em sua primeira passagem no Brasil, a ponto de indicar o arquiteto como representante do Brasil no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), antecede, na historiografia, a discussão do The Brazilian Pavilion at the New York World’s Fair, em 1939. Projetado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e o arquiteto americano Paul Lester Wiener, o Pavilhão, sempre retratado como elegante e em seus aspectos peculiares em relação à sua lógica formal, introduziu a curva como elemento plástico e induziu a discussão acerca de expressividade plástica que estava sendo desenvolvida em terras cariocas, em oposição ao volume purista

destacado na casa paulista, seguindo as proposições das vanguardas europeias.

Imagem 9: Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Warchavchik durante a visita do arquiteto norte-americano ao Rio de Janeiro em 1931.



Fonte: reproduzido do acervo MASP.

Em 1948, a Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, publicou um álbum dedicado a Lúcio Costa, nomeando-

o “mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil”. O crítico Geraldo Ferraz publicou um artigo pedindo a Lúcio Costa que desmentisse sua posição como pioneiro da arquitetura moderna brasileira. Ferraz considerou que publicações como a Brazil Builds minimizaram a importância de outros expoentes do movimento moderno, tais quais Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik.

A resposta de Costa a Ferraz foi simples. Para ele, não eram as invenções, ou o discurso acerca do público e do privado, tampouco o estabelecimento da escola carioca:

“Essa ‘verdade histórica’ não está, nem poderia estar, em jogo. O que está em jogo e aguça a curiosidade perplexa dos arquitetos e críticos de arte europeus e americanos, não é propriamente saber quando, nem como ou por quem a nova concepção arquitetônica foi trazida para ao nosso país, mas, sim, por que motivo, enquanto por toda a parte a arquitetura nova conservou-se mais ou menos limitada às fórmulas do conhecido ramerrão., ela irrompeu aqui, bruscamente, cêrca de doze anos depois de haver sido experimentada pela primeira vez, sem maiores consequências, com tamanha graça e segurança de si, com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor?” (COSTA in XAVIER,2003:123)⁷⁶

O questionamento de Costa é importante, porque incita a discussão acerca da criação da historiografia da arquitetura moderna brasileira. Acerca do tema, Martins (1994:93) faz a seguinte colocação: “a historiografia não atua apenas exaltando

valores, destacando projetos, trazendo para o primeiro plano autores ou escolas. Ela atua também por estratégias de omissão, por estratégias de silenciamento”. Por isso, é importante elucidar e diferenciar o que está por trás da historiografia e dos catálogos, tal como a Brazil Builds, uma vez que a historiografia, embora atuante por meio de uma seleção feita pelo autor do livro, tem um compromisso com a verdade, enquanto um catálogo, proveniente de uma exposição, por exemplo, não possui tal vínculo, uma vez que foi criado a partir de uma curadoria seletiva.

Embora considerada a primeira construção moderna no país, a Casa da Rua Santa Cruz (1928) foi construída com uma visualidade moderna, que revela a tendência dos diálogos transnacionais de introduzir a arquitetura moderna no país e as condições de busca por uma adequação desta nova visualidade no país. Sendo assim, é possível legitimar a importância dos diálogos transnacionais que aqui se estabeleceram e que foram favorecidos durante o movimento moderno.

No entanto, seria realmente possível considerá-la a primeira arquitetura moderna por sua técnica construtiva, seus métodos e seu processo de implementação? Analisando-a de acordo com sua estética, ela pode ser interpretada com a adaptação de uma linguagem moderna à realidade construtiva

local. Entretanto, sua legitimação como produção moderna talvez não acontecesse, dada à técnica utilizada para sua construção, haja vista a falta de mão de obra e saber técnico no Brasil que tornasse tal linguagem exequível.

Uma técnica construtiva capaz de elaborar um estilo internacional foi logo desenvolvida no país. No entanto, arquitetos brasileiros atribuíram novos usos aos espaços criados pelos edifícios modernos e seus pilotis, inserindo ali atividades da vida cotidiana, como pode ser visto nos espaços criados no projeto de Lúcio Costa para a Vila Monlevade (1934). A junção do colonial e da arquitetura moderna mostra a construção ideológica feita por Lúcio Costa, que a todo tempo atuou na elaboração de uma tradição histórica para fundamentar o moderno brasileiro. Os desenhos feitos para Monlevade mostram a intenção do arquiteto em aliar a nova técnica aos usos cotidianos do brasileiro, o que também é apontado por Lara (2018), que menciona que, apesar da aproximação popular de uma estética moderna, o *modus vivendi* tradicional prevaleceu em relação à forma de viver contemporânea, como pode ser visto na imagem 10.

Imagem 10: Desenho de casa proposta para a Vila Monlevade feito por Lúcio Costa em 1937, após a entrega do projeto.



Fonte: reproduzido do Acervo Jobim.

A Brazil Builds também expôs obras particulares, incluindo, inclusive, uma sessão sobre residências, a maioria delas projetada por nomes como Oscar Niemeyer e Bernard Rudofsky. Incluem-se, nessa sessão, as primeiras casas modernas projetadas por Henrique E. Mindlin e Gregori Warchavchik⁷⁷, listadas como São Paulo Houses. As obras particulares realizadas em São Paulo, com seus projetos de design de interior ao estilo Bauhaus e decoradas com arte moderna, qualificar-se-iam a ponto de conferir o título de pioneira do movimento moderno a São Paulo. No entanto, a

arquitetura moderna brasileira é comumente reconhecida como tendo iniciado no Rio de Janeiro, com o Ministério da Educação e Saúde, projeto de Lúcio Costa e da equipe brasileira, tendo Le Corbusier como consultor.

Em oposição à crítica de Amaral, o reconhecimento da arquitetura moderna brasileira como sendo relacionada aos edifícios de origem pública, especialmente o MES, ocorreu não apenas por conta do desenvolvimento de um elemento arquitetônico capaz de equalizar as demandas de conforto térmico proveniente das fachadas de vidro, importante elemento de composição da visualidade do estilo internacional, em decorrência das adaptações de tal visualidade dessa estética em um país de clima tropical como o Brasil. Isso aconteceu, também, porque o Estado⁷⁸ “era o único canal viável para implantar a arquitetura moderna, a literatura moderna, a música moderna e assim por diante”, a fim de atender o projeto moderno existente à época, como nos explica Martins (1994:95).

A inserção do brise-soleil no dicionário de arquitetura resultou de um projeto brasileiro. O país atraiu os olhares do mundo e se tornou pioneiro ao desenvolver tal tecnologia, embora tenha sido criada por Le Corbusier, fato que não foge à exposição de Goodwin: “As early as 1933, Le Corbusier had used movable outside sunshades in his unexecuted project for

Barcelona, but it was the Brazilians who first put theory into practice” (GOODWIN, 1943:84). No entanto, sob o olhar de Lúcio Costa (2007:59), observa-se a seguinte afirmação, que acaba por corrigir o autor anterior:

“As cortinas de enrolar, das quais diversos tipos são usados aqui no Rio, além de apresentaram desvantagens equivalentes, dariam ao conjunto o aspecto comum de apartamentos, o que, no caso, seria lamentável. Restava, portanto, uma única solução: o *brise-soleil* proposto por Le Corbusier para a Argélia. Consiste este sistema em uma série de placas adaptadas à fachada a fim de protegê-las dos raios solares, em disposição a ser estudada de acordo com os casos apresentados. Tornava-se, entretanto, indispensável, uma vez que até então não fôra usado este meio de proteção, elaborarmos estudo cuidadoso do tipo a ser empregado”.

Ainda segundo Costa (2007), o *brise-soleil* teria sido aperfeiçoado no projeto de Oscar Niemeyer para a Obra de Berço (1951). Embora apresentado de forma anteriores ao MES, o Pavilhão do Brasil em Nova York, projeto de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e colaboração de Paul Lester Wiener, foi projetado após o edifício do Ministério, e apresentou ao mundo as referências de um país que buscava se expressar por meio da plasticidade do concreto e pelas novas formas que poderiam ser traçadas pelas mãos habilidosas de Niemeyer. O arquiteto carioca era parte de uma geração de arquitetos influenciada

pelos ensinamentos de Le Corbusier, que acreditava na determinação formal da arquitetura moderna em vez de tratá-la como um “estilo”.

Essa arquitetura que surge no final da década de 1930 é muito diferente daquela considerada pioneira. Embora considerada a primeira construção moderna no Brasil, a Casa da Rua Santa Cruz (1928) foi construída com técnicas tradicionais brasileiras que revelam não apenas o diálogo transnacional como introdutor de uma nova linguagem formal no país, como também a tendência do internacional prevalecer sobre a cultural local. Isso aconteceu não apenas no Brasil, mas também em outras partes do mundo, embora no Brasil esse fator tenha sido presente em sua composição cultural (a exemplo o movimento antropofágico). Sendo assim, é possível legitimar a importância dos diálogos transnacionais que ocorreram no país e foram favorecidos durante o período da arquitetura moderna.

Entretanto, é possível considerar essa a primeira construção da arquitetura moderna brasileira, dada sua técnica de construção, seus métodos e seu processo de implementação do projeto? A julgar pela sua estética, pode-se interpretá-la como uma adaptação da linguagem arquitetônica moderna ao método de construção local disponível à época.

Ferraz publicou em 1965 o livro “Warchavchik e a introdução da arquitetura moderna no Brasil: 1925 a 1940”, no qual ele afirma que foi o arquiteto russo a grande referência dos arquitetos, uma vez que lecionou na ENBA o primeiro curso de arquitetura moderna, minimizando o impacto da presença de Le Corbusier nos arquitetos que teriam sido previamente seus alunos. Em oposição ao que havia sido escrito até então, para ele, a arquitetura moderna era internacional, não podendo ser imbuída de características nacionais, mas adaptada ao clima e região:

“Durante duas semanas, tôdas as tardes, sob a presidência do ilustre Frank Lloyd Wright, reuniram-se na exposição da rua Toneleiros, Warchavchik, Lúcio Costa e os jovens arquitetos e estudantes que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil. Aí nasceu, nessas palestras de conjunto, nessa emulação viva de ideias, na descoberta de afinidades, na revelação de aspirações comuns, no espírito de camaradagem, a falange dos futuros construtores da arquitetura moderna no Brasil. Funcionou aí sua célula inicial” (FERRAZ, 1965:38).

De acordo com Giedion (1951), in “South America a young generation has been educated and trained - since the late 1930s - by creative architects. This emerging generation will have a decisive influence on future development” (GIEDION in CIAM, 1951:3), o que pode ser complementado pela afirmação de Goodwin (1943:81): “while the first impetus came from

abroad, Brazil soon went ahead on her own”. Resgatar esses fragmentos escritos pelos críticos e expô-los aqui tem uma única intenção: a de evidenciar que a criação dessa linguagem em arquitetura foi feita por vários arquitetos ao longo dos anos, reforçando a ideia inicial da tese acerca dos diálogos transnacionais e a criação do moderno como linguagem.

Em uma carta a Le Corbusier em 1946, Costa mencionou como seu trabalho floresceu e resultou numa arquitetura com charme brasileiro, adicionando o “ainda desconhecido trabalho de Oscar a seu grupo” (Costa in Xavier 2007:118). A essa época, o nome de Niemeyer já era reconhecido internacionalmente, além disso, ele foi o arquiteto com o maior número de obras expostas na Brazil Builds. Os críticos apresentavam fotos do Pavilhão de Nova York, seguidos das fotografias do MES e, então, o conjunto da Pampulha, uma narrativa que a historiografia apresentou sobre uma tríade que ajudou a expor a produção brasileira.

3.3 | Modernidade e tradição

No Brasil, Le Corbusier foi eleito como mestre pela geração de arquitetos formados na ENBA, que reuniu nomes como Oscar Niemeyer, Reidy, Carlos Leão, entre outros, e que tiveram grande participação nos projetos pioneiros na introdução de uma nova linguagem estética, de uma arquitetura moderna brasileira.

Viajante, o arquiteto franco-suíço conheceu e visitou inúmeros lugares pelo mundo, e os países em desenvolvimento, especialmente, causavam-lhe grande fascínio pelas possibilidades de trabalho e pela curiosidade. Ao visitar uma cidade, Corbusier gostava de aferir suas carências, a fim de solucionar seus problemas por meio da técnica. Esse sistema de identificação, solução e proposta foi, inclusive, o fio condutor das conferências que costumava proferir nas cidades que visitava, tal como ocorreu no Brasil durante sua segunda passagem pelo país em 1936 (TSIOMIS, 1998).

No entanto, segundo Harris (1987), o Brasil foi um lugar no qual o arquiteto não apenas teve oportunidade de influenciar por meio de seu trabalho, mas por que também foi altamente influenciado. Foram três as viagens feitas por Le Corbusier ao país: a primeira em 1929, quando também visitou o Uruguai e a

Argentina; a segunda e mais conhecida em 1936, quando permaneceu no país por 6 semanas, a fim de trabalhar com Lúcio Costa e a equipe brasileira; e a última em 1962, quando veio novamente a trabalho, a fim de projetar a Embaixada da França na nova capital, Brasília.

Destacam-se como de interesse para este estudo as duas primeiras viagens, a fim de entender não apenas a influência do arquiteto nos trópicos, como também entender outros aspectos de interesse para a pesquisa: como o trabalho com a equipe brasileira e o relacionamento estabelecido com personalidades brasileiras que foram retomados de forma tardia, incluindo outros convites para trabalhar novamente no país, como os feitos por Reidy no final da década de 1940. Busca-se, aqui, entender suas passagens pelo Rio de Janeiro em 1929 e 1936.

Antes de fazer sua primeira viagem à América do Sul, Le Corbusier já tinha inúmeros convites formais de personalidades, instituições de prestígio e órgãos públicos. Sua ligação com a elite dos países que visitaria aconteceu ainda em Paris, assim como o desafio de responder algumas questões acerca de planejamento e administração urbana das cidades que visitaria, como evidencia Harris (1987).

A primeira viagem ao país, em 1929, foi breve. O arquiteto passou pelas cidades do Rio de Janeiro e de São

Paulo, onde proferiu conferências e atendeu a convites da elite. Embora já renomado à época, suas conferências não alcançaram o público esperado, como evidencia a revista Movimento Brasileiro, que mencionou que o arquiteto não foi recebido da forma como merecia, porém seus contatos foram decisivos, inclusive para seu retorno em 1936. A exemplo dos contatos feitos a priori, têm-se o nome de Paulo Prado, proeminente membro da elite cafeeira e figura importante na intelectualidade paulista, que teria conhecido o jovem arquiteto por meio de Fernand Léger em 1926, ao visitar seu ateliê em Paris. No entanto, foi no Rio que Le Corbusier estabeleceu contato com personalidades além dos arquitetos, como Graça Aranha e o escultor Celso Antônio e Monteiro de Carvalho, que, a pedido de Lúcio Costa, retomou o contato o arquiteto para sua segunda vinda ao país.

Le Corbusier veio ao Brasil a convite de Paulo Prado. Já conhecendo o trabalho do urbanista e sabendo da construção da futura capital⁷⁹, o paulista intercedeu para que o arquiteto incluísse o Brasil em sua viagem à América Latina, uma vez que ele visitaria a Argentina. Outro encorajador para essa viagem foi Blaise Cendrars, escritor franco-suíço que visitou o país inúmeras vezes, tornando-se amigo de personalidades como Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade e o próprio

Paulo Prado, que atuou como seu mecenas em sua primeira visita ao Brasil em 1924.

Importante destacar que os anos 20 foi uma época profícua para o estabelecimento dessa rede de intelectuais em Paris, uma vez que a cidade era o centro de disseminação intelectual, e muitos pintores brasileiros acabaram por passar uma temporada lá, a fim de estudar e conhecer novas técnicas pictóricas, com destaque para Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Foi por meio de Tarsila que Paulo Prado conheceu Léger e Cendrars. Eulálio (1984), ao fazer menção a respeito das obras de Salomé, de Menotti del Picchia - outro membro do Grupo dos Cinco⁸⁰, referiu-se a Cendrars e Le Corbusier como “turistas da cultura”⁸¹, talvez pela forma como eles vieram ao país, atraídos pelos brasileiros que à época residiam em Paris, propagando sua cultura por meio de festas, obras, entre outros. Importante ressaltar como as experiências vivenciadas no país, tanto por Le Corbusier como por Cendrars, promoveram intensa troca cultural entre os viajantes e o local, influenciando a produção e o olhar.

Em sua passagem por São Paulo, Le Corbusier proferiu palestras promovidas pelo Círculo Polythécnico da cidade, que haviam sido arranjadas por Prado. Foi durante essa estadia que conheceu o crítico Geraldo Ferraz e o arquiteto Warchavichik, a

quem indicou ao CIAM como representante da América Latina, por seu trabalho feito com a casa modernista, além de considerá-lo arquiteto de talento, juntamente dos arquitetos Alcides Rocha Miranda e João Lourenço da Silva (apud BARDI, 1984:57).

Na prefeitura da capital paulista, chamou de “vísceras vermiculadas” os sistemas de circulação, que considerou como que “em crise”, e tentou solucionar, posteriormente, com a proposta dos longilíneos edifícios de 45km que se cruzavam ao centro da cidade e que buscavam vencer sua topografia acidentada. Esses edifícios abrigavam, no seu topo, grandes estradas e, em seu programa, escritórios ao centro e habitação na periferia, em quantidades que seriam capazes de suprir as demandas vindouras.

Em carta de agradecimento a Paulo Prado, por tê-lo recebido na cidade, Le Corbusier comentou que a achou tranquila e interessante, enquanto que em carta ao político brasileiro Oswaldo Costa, na metade de 1930, mencionou que “São Paulo deve representar o Rio da era moderna”, uma vez que a cidade carioca estava atolada num “estilo 1925, de palhaço” e concluiu: “gostaria de oferecer minhas forças enquanto ainda estão vivas. Eu as ofereço, as dou, não procuro

dinheiro. Mas gostaria de fazer uma Grande Obra. Aceite meu presente” (CORBUSIER apud SANTOS et al., 1987:97-98).

No Rio de Janeiro, Le Corbusier se hospedou no Hotel Glória, um dos hotéis construídos no começo dos anos 1920 e que recebeu os visitantes da Exposição de 1922 feita em virtude da comemoração do Centenário de Independência. Encontrou ali uma cidade marcada pelo extenuante trabalho de Passos, que havia sido apelidado de Haussman tropical, e identificou nela os traços de uma cidade que tentou, por muito tempo, copiar Paris. Ao mesmo tempo, a paisagem natural e forte, excepcional, encantava-o. Segundo coloca Tsiomis (1998:14), Le Corbusier encontrou ali o desafio de enxergar o Rio como capital, uma vez que a cidade estava descaracterizada, enquanto admirava a cidade com “fascinação”, como “monumento social” onde ali encontrou seus “arquitetos artistas”. Constata-se que a passagem de Le Corbusier pelo Rio de Janeiro, com apoio institucional do Instituto Central dos Arquitetos, no final de sua estadia no país, foi fundamental para o estabelecimento de novas bases para seu trabalho. Inclusive, Pérez Oyarzún (1991:25) menciona que a tríade música negra, à qual ele se refere por conta do encontro marcante com a dançarina Josephine Baker, força da paisagem carioca e

arquitetura vernácula encontrada nos morros, foi a base do novo estado de espírito do arquiteto.

Assim como em São Paulo, no Rio, o arquiteto também proferiu palestras com os temas arquitetura e urbanismo. No entanto, quase pensou em não fazer nenhuma conferência, em respeito à presença de Alfred Agache, que à época estava trabalhando no novo plano urbano para a cidade.

Segundo Santos et al. (1987), Le Corbusier se considerou atrasado ao ver o colega trabalhando no então Distrito Federal. Seus planos para a cidade divergiam dos de Agache que, inclusive, frequentou suas conferências na cidade. Inaugurou-se, então, uma busca por possibilidades de trabalho no Brasil.

Após o seu retorno à Europa e com a publicação de *Précisions*, ficou visível a influência dessa viagem em seu trabalho e os novos rumos das disciplinas. Como relatado em *Precisões*, Le Corbusier (2004:236) escreveu: “Quando cheguei ao Rio, há dois meses e meio, pensei: ‘Aqui, urbanizar é o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides! Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime. Ao homem só resta inclinar-se e explorar hotéis de turismo. Rio? É uma cidade de vilegiatura.’”

Em Paris, Le Corbusier buscou responder aos desafios propostos por sua viagem por meio de desenhos, como o

cruzamento das estradas em São Paulo ou o famoso Edifício Viaduto para a cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Harris, foi Cendrars a inspiração que Le Corbusier usou na concepção do plano urbanístico para o Rio de Janeiro em 1929. O poeta comentou como a própria natureza da cidade continha em si as diretrizes para o estabelecimento da arquitetura que seria necessária para introduzir a nova linguagem arquitetônica vigente no mundo naquele momento: “uma arquitetura conforme a linha da paisagem”⁸². Além disso “a consciência da paisagem”, assim como a “força plástica”⁸³ exercida por ela na cidade foi fundamental para trabalhar ali. Sendo assim, a altura dos arranha-céus seria limitada pelos próprios elementos geográficos presentes na paisagem da cidade, como o Pão de Açúcar ou o Corcovado, ícones da paisagem carioca (Cendrars apud HARRIS, 1987:22).

É impossível dissertar acerca da segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil sem antes relatar o contexto da época e a sua motivação. Durante o governo de Vargas, buscou-se constituir uma imagem de país progressista e moderno. Parte desse projeto incluiu a criação do Ministério do Trabalho e do Ministério da Educação e Saúde (MES). Cavalcanti (2006) nos mostra que o MES foi parte desse grande projeto e criado com a finalidade de constituir o homem brasileiro por meio da cultura.

Sendo assim, a missão do “ministério do homem” era elevar o nível da população e influenciar as massas por meio da música, do rádio e do cinema.

Para a construção da sede do Ministério, um edital foi criado em abril de 1935. Como diretrizes previstas estavam: o local para a execução, um terreno na esplanada do Castelo, fatores limitantes que acabaram por influenciar na estética dos projetos apresentados, além de limitação da participação de alguns profissionais, uma vez que apenas arquitetos aptos a trabalhar no país puderam participar⁸⁴. O júri foi composto por pessoas ligadas ao Ministério, sendo o presidente o próprio ministro Capanema, e arquitetos, incluindo dois professores da ENBA.

Por ter obedecido ao edital e às limitações propostas, o arquiteto Archimedes Memória, à época diretor e professor da ENBA, foi então classificado em primeiro lugar com seu projeto Pax, um edifício de inspiração marajoara. Os edifícios de inspiração moderna foram facilmente desclassificados, pois não se enquadravam nas limitações impostas pelo concurso, e a não escolha deles, proposta pelos arquitetos Lúcio Costa, Jorge Moreira, Reidy e Vasconcelos, causou revolta tanto por parte de Carmen Portinho, à época diretora de engenharia da prefeitura,

como pelos intelectuais Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco.

Cavalcanti (2006) também nos mostra a reação do ministro Capanema, que enviou uma carta ao presidente Vargas pedindo permissão para a contratação de Lúcio Costa, uma vez que o projeto vencedor parecia estar aquém das proposições e da missão a ser desempenhada pelo Ministério. Com o pagamento do prêmio aos três primeiros colocados, Archimedes Memória, Raphael Galvão e Gérson Pinheiro, e a subsequente contratação de Costa, houve, por parte do arquiteto, a proposta de reunir uma equipe para a elaboração do MES, juntamente aos outros modernos: Leão, Reidy e Moreira. Somaram-se à equipe Niemeyer e Vasconcelos. Estava então constituída a equipe brasileira que seria responsável pelo projeto do Ministério, todos formados pela ENBA, três deles franceses por nascimento. Capanema, então, retirou todas as imposições que limitariam a construção, a fim de que o edifício pudesse constituir-se de uma expressão plástica e estética, para que conferisse conspicuidade ao Ministério que viria a abrigar, haja vista sua missão cultural.

Imagem 11: Ministério da Educação e Saúde, 1936. Projeto de Lúcio Costa e Equipe Brasileira com Le Corbusier como consultor. Foto de Marelo Gautherot. Circa 1955.



Fonte: reproduzido do acervo IMS.

O motivo pelo qual a viagem de 1936 é a mais reconhecida é porque foi nela que Le Corbusier tornou-se consultor daquele que seria o projeto moderno canônico da arquitetura brasileira: o MES (imagem 11). No entanto, como nos mostram Santos et al.

(1987), houve uma extensa falha na comunicação entre o arquiteto estrangeiro e os brasileiros. A princípio, o convite formal para a segunda visita de Le Corbusier no Brasil aconteceu no começo de 1936, quando Monteiro de Carvalho lhe escreveu perguntando da possibilidade de ministrar um curso na ENBA, além de fornecer um parecer no projeto da Cidade Universitária, que o ministro Capanema ambicionava construir. Essa carta foi enviada a pedido de Carlos Leão que, ainda segundo os autores, teria sido “instigado” por Lúcio Costa, com quem já estava trabalhando na proposição do edifício do Ministério da Educação.

Assim, como já demonstrado em carta enviada ao político Oswaldo Costa em 1930, Le Corbusier demonstrava grande interesse em atuar profissionalmente no país. Logo quando começou a se corresponder com os arquitetos brasileiros, ele se interessou por ser contratado para elaborar o projeto do MES, no entanto isso não seria possível, a julgar pela lei que impedia a atuação profissional de estrangeiros no país. Como alternativa a isso, e tentando meios de se conseguir uma assessoria do mestre, ele veio ao país, a convite do Estado, com o pretexto de dar algumas conferências remuneradas.

As conferências dadas em 1936 em muito se assemelharam às de 1929, no entanto o público foi superior ao

da primeira visita, correspondendo às expectativas. Tsiomis (1998:35) classifica as conferências de 1936 em 4 etapas: detecção do problema urbano (da cidade e da arquitetura), formulação do problema em termos técnicos, solução do problema e, por último, uma proposta, que provavelmente viria a ser a causa de novos problemas. No entanto, com a disseminação de ideias e teorias de Le Corbusier ao longo do tempo, especialmente no período que separa essas duas viagens, suas conferências já não eram mais tão atraentes, ao contrário das suas atividades nos ateliês, nas quais ele se dividiu ao longo de sua permanência de pouco mais de um mês na cidade: a Cidade Universitária e o edifício do Ministério.

“France had always bulked large in Brazilian culture — in education, in literature, in the arts — and the revolutionary ideas of the great Swiss-French architect, Le Corbusier, proved particularly sympathetic to young Brazilian architects. Le Corbusier's theories have been interpreted with special brilliance in the Ministry of Education and in the work at Belo Horizonte” (GOODWIN 1943:101).

O intercâmbio de ideias entre a França e o Brasil está intrínseco aos períodos iniciais de sua história colonial, mas é especialmente lembrado durante o período da Missão Francesa (1816), quando arquitetos, pintores e artistas, a convite do imperador, viajaram da França até o Brasil. Eles estavam em busca de novas paisagens e temáticas, em vez das cenas de

guerra que estavam retratando no velho continente. Arquitetos como Grandjean de Montigny se estabeleceram no país e influenciaram de forma extensa a produção arquitetônica no Rio de Janeiro no começo do século XIX.

A presença francesa na cidade foi notória, não apenas na arquitetura, mas também no planejamento urbano. Henrique de Beaurepaire, por exemplo, assumiu essa função entre 1840-1844. Alfred Agache elaborou aquele que foi considerado o primeiro plano moderno para a cidade em 1930, tendo como colaborador um jovem arquiteto, Affonso Reidy, que mais tarde compôs a equipe de trabalho do MES e teve contato com Le Corbusier. Reidy foi influenciado pelo arquiteto franco-suíço e refletiu muitas de suas ideias em seus trabalhos após a presença dele no país.

A mesma equipe de arquitetos, comandada por Costa, se dividia entre os dois projetos que contavam com a consultoria de Le Corbusier. No entanto, todos os olhos se voltavam para o Ministério. O MES não é apenas importante como o “most striking symbol of modern architecture in Brazil”, mas também por ser o primeiro edifício a representar - em larga escala - as teorias e as ideias propostas por Le Corbusier, sua adequação ao clima tropical, além de representar, simultaneamente, a síntese do discurso de Costa (MINDLIN, 1956:196).

Muitas são as discussões já elaboradas acerca do MES. Para Segre (2013), sua poética reside na síntese das artes. Essa integração entre arte, pintura e escultura é importante, pois evidencia diferentes discussões feitas ao logo deste trabalho, tais como os diálogos transnacionais⁸⁵, o relacionamento interdisciplinar e as discussões sobre o que é de fato moderno brasileiro. Por fim, também foram importantes as relações estabelecidas entre profissionais que corroboram para a construção de uma visualidade, seja ela arquitetônica ou pictórica.

Interessante explorar a questões dos azulejos, que foi por muitos questionada, inclusive pelo crítico Max Bill, em sua passagem pelo Brasil na década de 1950. Influenciado pela fase cubista de Picasso, Portinari propôs painéis e pinturas que articulam uma leitura em conjunto: “Os Ciclos Econômicos”, “Cenas Infantis”, “Os 4 elementos” e os temas marinhos (imagens 12 e 13), que remontam à paisagem da Baía da Guanabara no edifício, embora Burle Marx considerasse a influência amazônica. Segre elucida que, nos painéis elaborados pelo pintor, se evidencia um equilíbrio entre tradição clássica e abstrata. Já a proposta dos azulejos, além de conferir diferentes atributos estéticos à edificação - tais como a leveza que confere ao volume, a integração entre tradição e modernidade⁸⁶, denota

também uma adaptação da arquitetura moderna ao clima tropical, pois funcionam como uma proteção da edificação. A tradição foi a inspiração por trás da sugestão de Le Corbusier, inspirado pelos painéis que viu na Igreja do Outeiro da Glória. Para o autor, esses azulejos representam a “síntese da integração das artes com a arquitetura” (2013:412).

Imagem 12: Maquete para o painel de azulejos “Conchas e Hipocampos” para o Ministério de Educação e Saúde. Pintura a guache/papel 137 X 177 cm (irregular) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. 1941.



Fonte: reproduzido de Projeto Portinari.

Imagem 13: Pilotis do MES e, ao fundo, um dos painéis de azulejos criados por Portinari para o edifício. Foto de Marelo Gautherot. Cerca 1955.



Fonte: reproduzido do acervo IMS.

3.4 | O MES como síntese das artes

Para Segre (2013:417), “o MES, com sua etérea materialidade construtiva, e configurando um espaço urbano, simbólico e metafórico, abriu assim um caminho a novas buscas expressivas da cultura arquitetônica carioca, que culminariam em Brasília”. O MES poderia ser considerado, então, um trabalho de arte – ou, como o autor destaca, no pensamento de Walter Gropius, “Obra de arte complexa”⁸⁷, uma arquitetura na qual é impossível desassociar os elementos de arte que auxiliam em sua concepção; um corpo que une escultura, pintura, arquitetura e paisagem e que, mais tarde, se tornou parte especial da visualidade da arquitetura moderna brasileira, especialmente por conta do trabalho de Portinari e Roberto Burle Marx.

Embora essa integração entre artes e arquitetura tenha sido questionada no século XIX, por conta dos academicistas e a cópia de modelos pré-existentes, o diálogo⁸⁸ foi retomado em meados do século XX. Segundo Gonsales (2012), pode-se dizer que o momento inaugural da discussão acerca da integração das artes ocorreu com a primeira proclamação da Bauhaus em 1919, com a concepção de um edifício no qual arquitetura, pintura e escultura estariam então unificadas. Há uma

transformação nesse diálogo entre arte e arquitetura, no qual as relações interdisciplinares passam a predominar, visando “resgate de uma totalidade formal”. Esse tema surge como uma proposição das vanguardas que, a fim de elaborar uma nova linguagem, propuseram-se a estudar a espacialidade por meio da arquitetura.

Esses diálogos entre arte e arquitetura, que propulsionaram novas formas e plasticidade, foram favorecidos pela experiência de alguns arquitetos pintores, como Le Corbusier, por exemplo. Para Gonsales, nesse momento da história, não é mais possível dissolver esses elementos. Arte, arquitetura, pintura e escultura fundem-se em um único elemento, o que comprometeu, inclusive, o termo “obra de arte”.

Com a ascensão da arquitetura moderna no Brasil, Lúcio Costa apontou o período como de transição em oposição à Gideion, que anos depois diria que o moderno era um fenômeno de transição. Para Costa, a arquitetura era o produto do momento presente e o arquiteto era reconhecido pela sua originalidade quando alcançava “as exigências de ordem social, técnica e estética”. A arquitetura moderna teve sua origem no começo do século XX e aliou as preocupações sociais à prática do design; sendo assim, foi muitas vezes associada à política vigente no Estado, estando diretamente ligada aos regimes de

direita ou esquerda. Para ele, a síntese das artes aconteceu num momento de plenitude, quando “a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação” (Costa, 1936 in XAVIER, A. 2007:42).

A arquitetura moderna ampliou a discussão acerca da síntese das artes. Embora manifestada de forma tardia no Brasil, ela se destacou não apenas por conter uma linguagem que explorava a plástica do concreto, mas também por utilizar-se de elementos da tradição em sua composição, incorporando o conceito de obra de arte total nos edifícios e nos projetos urbanos. Destacam-se como elemento desse diálogo entre arte e arquitetura os jardins com exemplares tropicais, tipicamente brasileiros, feitos por Roberto Burle Marx, que introduziu diferentes formas construídas com texturas e cores que proporcionaram diálogos com edifícios icônicos da modernidade brasileira, feitos por arquitetos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Affonso Reidy.

Assim como os outros componentes da equipe brasileira do MES, Burle Marx também foi aluno da ENBA, onde estudou pintura e arquitetura, embora muitos não o aceitassem como igual, ou seja, como arquiteto, em virtude de seu trabalho ornamental, considerando-o um jardineiro. Aos 23 anos, em

1932, Burle Marx fez seu primeiro trabalho: o jardim da casa da família Schwarcz, projetada por Gregori Warchavchik e Lúcio Costa, que o convidou para realizar o trabalho.

O reconhecimento mundial de seu trabalho aconteceu com a apresentação do teto do jardim projetado para o MES, e foi ali que sua linguagem distinta se sobressaiu. Roberto considerava os jardins como uma obra de arte. Suas formas sinuosas, seus desenhos e suas cores foram considerados, inclusive por Walter Gropius, de difícil leitura, mas carregados de beleza. Burle Marx, antes de ser paisagista, era pintor, e seus traços foram influenciados por Picasso, Miró e Kandinsky (DOHERTY, 2018). Seu desenho promoveu uma revolução na forma de organizar os jardins.

O paisagista tinha preocupações para além da estética. Para ele, os jardins deveriam incluir preocupações sociais e desempenhar uma conduta ética. A escala com a qual ele trabalhava era uma intermediária entre a humana e a paisagem. Burle Marx entendia o jardim como uma transição entre arquitetura e paisagem, sendo ele o responsável por criar um equilíbrio entre o ambiente construído e o natural, não evocando o passado ou as memórias de outrora, mas aproveitando para instituir uma nova estética, na qual subentendia-se seu papel social na cidade e na vida das pessoas, acompanhando assim o

crescimento e a evolução das cidades (BURLE MARX, 2018). Era importante não esquecer nunca sua beleza, que ganhou status de arte - no entanto, o observador podia adentrá-la tal qual na arquitetura. Sendo assim, o jardim se destaca no MES não apenas pelas características visuais e ares pictóricos, mas também por marcar a instituição de um elemento de destaque na arquitetura moderna brasileira, um jardim que resgata suas belezas nas origens, trazendo consigo originalidade e modernidade na adaptação de uma estética internacional no país. Essa discussão, embora aqui adentrada em virtude do MES, será continuada no Capítulo 5, quando o trabalho de Roberto Burle Marx será analisado com profundidade.

Imagem 14: Jardins de Burle Marx no MES. Foto de Marelo Gautherot. Circa 1955.



Fonte: reproduzido do acervo IMS.

3.5 | Uma imagem moderna para o Brasil

Como visto, as exposições sempre foram de interesse, pois demonstravam uma forma de expor uma imagem do Brasil diferente daquelas que compunham o imaginário popular, fosse por meio de Schwarcz, que apresentou a forma como o imperador apresentou fotografias, ou como Deckker mencionou acerca da Nova República e do Palácio Monroe, exibidos na exposição de 1904, seguidos pelo Pavilhão do Brasil em Nova York, em 1939.

O Pavilhão não apenas exemplificou o diálogo transnacional, uma vez que contou com a colaboração de um arquiteto americano, Paul Lester Weiner, como também mostrou os rumos tomados pela arquitetura brasileira, que acabaram por apontar uma direção oposta à do estilo internacional, mostrando não apenas sua brasilidade como também a técnica aliada ao desenvolvimento de uma nova estética, como ocorreu pelo traço de Oscar Niemeyer.

Deckker (2001:56) nos apresenta o conceito de brasilidade tal como apontado pelo júri responsável por julgar o projeto para o Pavilhão de 1939: “Within the Estado Novo, brasilidade implied the adaptation of the general concepts of Modernism to Brazil’s specific condition.” Sendo assim, segundo

a autora, a fusão da brasilidade de Costa e da técnica de Niemeyer seria capaz de atingir o que o júri esperava para a exportação de uma imagem moderna do país: um encontro do movimento moderno com a busca pelos elementos nacionalistas propagados pelo governo. O *international style*, propagado pelo MoMA na exposição de 1932 parece não tê-lo conquistado. Costa já demonstrava uma preocupação em elucubrar uma arquitetura que fosse, de fato, brasileira. Pois, para ele (1997:177), “construir significava sempre obstruir a paisagem”. Seu exercício então era o de buscar um caráter expressivo, relacionada à uma arquitetura que pudesse enaltecer a paisagem brasileira.

Interessante ressaltar esses fatos que antecederam a exposição Brazil Builds, pois já demonstraram não apenas os esforços e a atenção do Brasil nessa constituição e nessa exportação de uma imagem moderna - com atributos nacionais - para o país, como também dos Estados Unidos, na crescente divulgação do país para outros. O empenho de Costa e Niemeyer resultou numa propaganda em larga escala do Pavilhão. Entre os 60 pavilhões expostos, o brasileiro ganhou destaque nas publicações de arquitetura, inclusive uma página dupla na revista Architectural Forum, que, ao eleger apenas 18

para sempre publicados, concedeu especial destaque ao Brasil e à Suécia.

Para a crítica contemporânea Silvana Rubino (et al. 2009), as revistas serviram como museus, ao expor a produção arquitetônica feita à época para o mundo; enquanto Lara (2018) contribui para essa discussão ao mencionar a importância dos EUA na divulgação de artigos relacionados à arquitetura brasileira, embora o Brasil ainda fosse extremamente conectado com a França, que até então propulsionava a divulgação de artigos acerca do tema. O ápice da exposição do Brasil, em publicações especializadas, teria sido em 1947 com a publicação de números exclusivos na revista americana *Architectural Forum* e na francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Para o autor, os EUA foram os responsáveis pelo movimento de ascensão e queda do Brasil no exterior, um país de imagem capaz de gerar imensa curiosidade pelo ritmo que estabeleceu na produção de edifícios modernos num curto período de tempo, se comparado com outros países.

O MoMA já demonstrava interesse em expor a produção arquitetônica feita à época pelo país, sendo assim, na condição de diretor do departamento de arquitetura do museu à época, Philip Goodwin fez uma visita ao país em 1942, a fim de coletar material para a exposição, a ser montada e apresentada no ano

seguinte. Como colocado no prefácio da *Brazil Builds*, “with a keen desire to know more about Brazilian Architecture, especially their solutions for the problem of controlling heat and light on large exterior glass surfaces”, acerca de sua viagem ao Brasil, Goodwin (1943:7) evidencia não apenas o comprometimento do museu com o movimento moderno como também as condições pré-existentes que despertaram o interesse na arquitetura brasileira, como exposto por Deckker (2001:89): “Firstly, the museum had a strong commitment to Modern Architecture, and secondly, that there were certain conditions in America which led a museum to be aware that there was architecture of significance in Brazil” (Deckker, 2001:89).

A exibição de *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) foi um marco e pode ser entendida como um momento de inflexão na história do MoMA, pois foi a partir dela que o museu demonstrou seu interesse em legitimar a arquitetura moderna na América, assim como propagandista do movimento moderno em outros campos da arte⁸⁹. No entanto, a exposição foi superficial, se comparada ao real compromisso do movimento. Hitchcock and Johnson focaram numa estética, a fim de constituir valores que a diferenciariam de estilos,

isentando-se assim das preocupações sociais que também eram propostas (DECKKER, 2001).

Em 1940, o presidente Franklin Roosevelt criou o Office of the Inter-American Affairs (OCIAA), com a intenção de “desenvolver as relações culturais, científicas e educacionais com os países vizinhos”, baseado no Hemispheric Economic Policy, documento elaborado por Nelson Rockefeller, que foi convidado a assumir a agência. Os Estados Unidos buscavam, então, aproximar-se de seus vizinhos por meio de intercâmbios e ações culturais. Para isso, novos veículos de comunicação foram abertos sob os auspícios da OCIAA, com o objetivo de disseminar a cultura do país para a América Latina, que serviu como patrono de atividades culturais na qual se incluem as exposições, como a *Brazil Builds* (DECKKER, 2001:100).

As operações interdiplomáticas promovidas durante a política de boa vizinhança, envolviam não apenas a difusão de conteúdos culturais, tanto por parte da propagação da cultura estado-unidense como também pela disseminação de conteúdo criado pelos norte-americanos com o interesse de se aproximar de seus vizinhos latinos. As chamadas Good Will Missions, ocorridas entre 1940-1943, não apenas incluíram atividades de cunho cultural como também pesquisas ligadas às áreas de meteorologia e saúde. A exemplo disso tem-se as viagens de

Orson Welles, que em 1942 visitou o Rio, com interesse no Carnaval, com Walt Disney, que no mesmo período criou o personagem Zé Carioca. Inclui-se, nesse domínio de personagens criados com o papel de disseminar a imagem do Brasil, a cantora Carmen Miranda, cuja expressão se deu por meio da música e do cinema, levando-a posteriormente aos EUA, onde permaneceu como divulgadora da cultura brasileira. Essas relações duraram até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando assuntos de outras ordens assumiram relevância diante da aproximação cultural com os vizinhos latinos. Entre elas, a ameaça do comunismo ganhou destaque. Foi o fim do “período de namoro”⁹⁰ dos EUA com o Brasil.

Embora esse relacionamento não tenha sido profícuo em todas as suas frentes, destaca-se a *Brazil Builds* como elemento marcante e relevante para a cultura brasileira, como primeiro catálogo a organizar as obras arquitetônicas aqui elaboradas. Deckker aponta que a *Brazil Builds* foi uma forma de exportar o Brasil, “the first National Style within the Modern Movement” (2001:89).

A fim de analisar a influência de *Brazil Builds* na historiografia da arquitetura moderna brasileira e a crítica disseminada à época, tanto do ponto de vista textual como visualmente, faz-se necessário entender o período que

compreende o catálogo da exposição *Brazil Builds*, a publicação de revistas especializadas como *Casabella* e *L'Architecture d'Aujourd'hui* até a publicação de *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, que, embora considerado um suplemento para o catálogo da exposição, foi inaugural na historiografia da arquitetura brasileira, após todos esses movimentos que funcionaram como propulsores e divulgadores de um imaginário brasileiro para o mundo.

Walter Gropius (1954) mencionou que “my knowledge of Brazilian architecture stems almost exclusively from publications”. As publicações acerca da arquitetura moderna, durante as décadas de 1940 e 1950, tiveram um importante papel na constituição de um imaginário brasileiro, não apenas para os países do continente americano, mas também para outros países.

A primeira publicação a ser considerada nesta pesquisa é o catálogo da exposição “Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942”, importante promotora da arquitetura brasileira para o mundo, que apresentou uma coletânea da produção arquitetônica no país contando não apenas com fotografias feitas por um fotógrafo estrangeiro, como também plantas e outros materiais provenientes dos próprios arquitetos. A qualidade das fotos expostas permitiu, pela primeira vez, uma

aproximação da produção brasileira com a produção internacional. Essa exposição pôde ser vista pela primeira vez no MoMA em 1943 e depois circulou pela América e pela Europa. Composta por 300 imagens, *Brazil Builds* não focou apenas na arquitetura moderna no Brasil, ainda recente à época, mas também apresentou alguns edifícios históricos, sua herança colonial portuguesa e, especialmente, sua conexão com a França.

A arquitetura brasileira ganhou novo status ao ser fotografada por G. E. Kidder Smith. Antes representada de forma pictórica por pintores europeus no século XIX, a fotografia mostrava um momento de inflexão no mundo, por propor uma nova forma de compreender a arquitetura e sua envoltória. Para John Ruskin, crítico do século XIX, a fotografia funcionava como um complemento do olhar para a compreensão da arquitetura. Sendo assim, essa nova forma de apreender a arquitetura era muito interessante, pois, além de facilitar a divulgação e a propagação da produção arquitetônica no mundo, abriu novos caminhos para a discussão acerca dela.

Para Mindlin (1956:XIII), em seu livro *Modern Architecture in Brazil*, a exposição foi “a picture of what Brazil has achieved in the way of Modern Architecture”. As imagens apresentadas no catálogo se tornaram emblemáticas e foram usadas em

inúmeras publicações acerca da arquitetura moderna brasileira, especialmente as do MES, que contou, inclusive, com uma maquete⁹¹ na exposição, para melhor compreensão daquele que viria a ser o edifício canônico e exemplar. O crítico brasileiro Luís Saia disse, em 1944, após visitar a exposição em São Paulo, que, pela primeira vez, era possível comparar a arquitetura brasileira à internacional, uma vez que havia sido fotografada da mesma forma, com a mesma qualidade. Philip Goodwin havia escolhido Kidder Smith para trabalhar consigo na Brazil Builds devido a seu extraordinário trabalho em Stockholm Builds, exposição feita pelo MoMA algum tempo antes.

A Brazil Builds foi planejada num período político no qual o mundo começava a se polarizar politicamente e no qual o Brasil deveria escolher a quem se aliar. Em 1939, a Revista Casabella, à época editada pelo arquiteto Giuseppe Pagano, publicou uma fotografia do MES em construção, junto de outras imagens da arquitetura emergente no país, feitas por Bernard Rudofsky que naquele ano já residia em São Paulo⁹².

Em 1941, a fotógrafa Genevieve Naylor foi enviada ao Rio de Janeiro para fotografar a vida na cidade, imagens que viriam a ser expostas em uma exposição concomitante à Brazil Builds. Naylor era fotógrafa de moda e havia trabalhado para revistas como a Harper's Bazaar. Ela foi enviada pela OCIAA a fim de

fazer uma coletânea de fotos que mostrassem o cotidiano do Rio. Enquanto suas fotos relatavam a alegria e o modo de viver carioca, os fotógrafos Eric Hess e Peter Lange, para mencionar o nome de alguns dos enviados pelo governo alemão, retratavam o que Cavalcanti (2006:150) mencionou como “uma documentação peculiar do presente” e uma “antecipação da estética do futuro”. Ainda segundo o autor, eles colaboraram diretamente com o IPHAN, retratando a arquitetura tradicional brasileira.

O distanciamento das imagens feitas pelos fotógrafos dos dois países é nítido, uma vez que os alemães ambicionavam fotografias monumentais, abordando a grandeza da nação presidida por Vargas; enquanto a leveza de Naylor carregava consigo o cotidiano de um povo, aparentemente, feliz. A cultura foi usada como uma arma a fim de trazer o Brasil como aliado para os Estados Unidos, que temia suas relações comerciais com a Alemanha e a Itália. Expor a arquitetura brasileira no MoMA não apenas cumpria com a missão estabelecida pelo Museu, de propagar e divulgar a arquitetura moderna, como também era uma oportunidade de aproximação. A introdução de um novo componente arquitetônico, o *brise-soleil*, era uma oportunidade para atrair olhares para o trabalho que estava sendo feito no país. Esse elemento não apenas equacionaria os

problemas de insolação nas fachadas de vidro, como também daria a oportunidade que eles esperavam para contribuir com a construção de uma narrativa que atrairia olhares para os dois países.

Podemos considerar que a arquitetura moderna no Brasil tem um momento de inflexão importante com a presença de Warchavchik e a publicação de seu manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna* no jornal *Il Picollo*, em São Paulo. Com um vocabulário formal inspirado na Bauhaus e ideário corbusiano, Warchavchik propôs a introdução de uma nova linguagem arquitetônica no país, o que implicou sua transferência para o Rio de Janeiro, a convite de Lúcio Costa, para lecionar *Arquitetura Moderna* na ENBA. Além disso, os dois estabeleceram uma parceria, desenvolvendo alguns projetos na cidade, sendo que um deles recebeu a visita de Frank Lloyd Wright em sua inauguração, no início da década de 1930. Wright não foi o único expoente da arquitetura moderna a visitar o país: como já visto anteriormente neste capítulo, Le Corbusier esteve por três vezes no Brasil (rapidamente em 1929; em 1936, quando veio a convite de Lúcio Costa como consultor do projeto do Ministério da Educação e Saúde; e a última em 1962, quando veio novamente a trabalho, a fim de projetar a Embaixada da França na nova capital).

É fundamental entendermos que aqueles períodos diversos foram os motivos que levaram essas pessoas a esse trânsito de ideias pelo mundo e como, por meio dessas experiências, alguns arquitetos puderam contribuir com a linguagem da arquitetura moderna que começava a se delinear no país. As históricas conexões sociais ganham destaque, quando discutimos a inserção desses atores nessa rede de diálogos transnacionais que ocorreu no período, com a finalidade de entender o impacto de sua experiência não apenas na arquitetura, mas também na paisagem.

No Brasil, as viagens e os diálogos também aconteceram dentro das fronteiras do país, em uma busca por uma arquitetura nacionalista. Havia, à época, uma tendência estética a favor do estilo neocolonial, que resgatava as heranças trazidas pelos portugueses. A fobia do moderno em inovar sem se apropriar do passado não ocorreu entre brasileiros, que se inspiraram em elementos tradicionais para compor uma estética personalista e acabaram incentivando o cultivo de personalidades como Oscar Niemeyer, cuja plástica pode ser analisada como tendo seus pressupostos na estética do barroco brasileiro e que, segundo Artigas (apud AMARAL, 2006:186), “vacila entre o abstrato, o a-histórico e o histórico simbolizado”.

Aracy Amaral (2006) não foi a única a expor sua insatisfação quanto à posição de superioridade a que a escola carioca foi alçada com a produção de edifícios públicos. Geraldo Ferraz foi um crítico que manifestou sua insatisfação à época, especialmente por conta da produção de Warchavchik, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. O diálogo entre os críticos e as duas escolas, paulista e carioca, começou, quando a cidade de São Paulo recebeu um grande número de arquitetos estrangeiros, enquanto, no Rio, Oscar Niemeyer ganhava projeção no exterior como sinônimo de inovação e produção arquitetônica no Brasil.

Embora a crítica de Amaral tenha sido pelo fato do não ineditismo de uma estética, e sim pelo patrocínio estatal, devemos nos ater ao fato de o catálogo da exposição Brazil Builds ter tido uma seção especial acerca de residências. Embora a maioria das casas selecionada terem sido projetos de Oscar Niemeyer e Bernard Rudofsky, também foram apresentados os trabalhos iniciais de Henrique E. Mindlin e Gregori Warchavchik, listados como *São Paulo Houses*. As residências privadas foram importantes laboratórios para arquitetos, com destaque especial para Le Corbusier, pois elas permitiam a criação e a experimentação de uma nova visualidade e de uma nova

estética por meio do *patronage*, enquanto, nos projetos em larga escala, poderiam exaltar os valores propostos pelo movimento.

Não devemos ignorar a presença de um estrangeiro mencionado no catálogo, o arquiteto austríaco Bernard Rudofsky, que posteriormente foi radicado nos Estados Unidos, onde foi funcionário do MoMA e ficou conhecido por sua exposição *Architecture without architects*. Rudofsky foi um dos arquitetos convidados a palestrar sobre arquitetura brasileira em Boston, durante a circulação da *Brazil Builds*. No manuscrito de sua palestra, como encontrado em pesquisa no acervo do MoMA⁹³, o arquiteto fez diversos comentários acerca do país e de suas inspirações, colaborações e, especialmente, o trabalho dos arquitetos em exercício à época. Sobre a colaboração, Rudofsky (1943:1) mencionou que era uma das qualidades que mais admirava na equipe de trabalho brasileiro e que isso pôde ser visto não apenas no MES como também na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Pavilhão do Brasil em NY e no Instituto Vital Brazil, por exemplo.

Ele acreditava que isso havia sido inspirado no que arquitetos fizeram na Inglaterra e na Itália. O arquiteto também mencionou, no mesmo documento, que muito do Brasil poderia ser encontrado na Itália, como uma fonte de inspiração que secou em 1938. Ele considerava a arquitetura brasileira como

“the most advanced and promising architecture in the entire hemisphere”, complementando que país não era um caso isolado e, de alguma forma, era a “continuation of the an evolution of architecture existing in Scandinavian, central-European and Mediterranean countries”.

Essa correlação entre Brasil e Itália foi recuperada algumas vezes, uma vez que, para ele, os países estavam estritamente ligados e, a partir disso, seria possível estabelecer um paralelo no qual a Itália representava para os arquitetos durante o movimento moderno o que a França havia anteriormente representado para os pintores, mostrando que a inspiração buscada pelos profissionais brasileiros era comumente encontrada na Europa⁹⁴. Outra similaridade descrita por Rudofsky era a de o Brasil ter o Estado como patrono da arquitetura. Como ele descreve, esse protagonismo do estado ocorreu pela construção de uma imagem moderna que fortalecia a imagem buscada pelo então governo varguista.

Viagens foram consideradas um fator chave para os arquitetos brasileiros, sempre em busca por novidades, enquanto trabalhavam de forma discreta. A revista italiana Casabella foi a primeira a expor uma fotografia do MES, em 1939, quatro anos antes da exposição do MoMA, que o elegeu como foco. Para Rudofsky esse edifício era a síntese dos seus

pensamentos, ilustrando os paralelos traçados por ele no manuscrito que ainda incluiu os Estados Unidos “as a symbol of architectural ideals and aims”.

Como mencionado, o Brasil foi influenciado pelos diálogos transnacionais que ocorreram no país, especialmente pela influência francesa no Rio de Janeiro, exaltada no catálogo da exposição, embora fosse possível também identificar, por meio da leitura de outros autores, a influência racionalista italiana em São Paulo, por meio dos arquitetos que lá se estabeleceram. Para ilustrar a influência corbusiana exaltada no catálogo, é importante recordar o time de jovens arquitetos que compunham a equipe de trabalho junto de Lúcio Costa: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos.

No catálogo da Brazil Builds, lê-se que o Brasil, apesar de influenciado por estrangeiros, logo encontrou seu caminho, como também afirmou Giedion, ao comentar como essa geração de jovens arquitetos, educada e treinada por arquitetos criativos, seria decisiva em projetos futuros. Ou seja: apesar da influência, o país estava se apresentado de forma diferenciada, possível reflexo da busca pela incorporação da tradição e a proposição de uma nova plástica, revelando assim a arquitetura de autoria

que se mostrou por meio do repertório dos arquitetos daquela geração.

3.6 | Modern Architecture in Brazil

Em 1956, foi publicado o livro inaugural da historiografia da arquitetura moderna brasileira. *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, foi escrito como suplemento ao catálogo da *Brazil Builds*, que teve suas edições esgotadas e deixou de ser reeditado pelo MoMA. No prefácio, escrito pelo crítico Giedion, a obra é classificada como “a better insight in what happened in Brazil during the two most important decades of its architectural development” (GIEDION in MINDLIN 1956: IX). O crítico, também, considerou a emergência da linguagem moderna no país no final da década de 1930, fazendo observação sobre como essa linguagem foi facilmente desenvolvida e influenciada pela presença de Le Corbusier, situação oposta ao que aconteceu nos outros países visitados pelo arquiteto franco-suíço. Sobre isso, em 1948, quando respondendo uma crítica feita por Geraldo Ferraz, Lúcio Costa afirmou que “foram as sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1937, que frutificaram”.

Para Oscar Niemeyer, Le Corbusier era o grande mestre da arquitetura moderna. A produção daquele tempo, em grande parte, era baseada em seu trabalho, não apenas na arquitetura, mas também em outros campos da arte. Niemeyer concordava

com o posicionamento de Costa acerca dos pensamentos referentes a Le Corbusier, de que foi no Brasil que o arquiteto encontrara receptividade para suas ideias e, por causa disso, o país era deveras afortunado. De acordo com Niemeyer, os princípios de igualdade e justiça estabelecidos por Le Corbusier eram um presente que foi impedido de ser benéfico em função da sua não utilização por outros arquitetos. Entende-se, aqui, a referência aos arquitetos americanos, que desvirtuaram os ideais sociais, por uma possível associação desses valores com a prática de uma política socialista, entendendo o movimento como um momento para a revisão da estética e para a prática da industrialização de componentes, excluindo-se, assim, as propostas sociais e éticas.

Como já mencionado, esse período entre a exposição *Brazil Builds*, em 1943, e a publicação de *Modern Architecture in Brazil*, em 1956, compreendeu a ampla difusão de artigos sobre o Brasil nas revistas internacionais e nacionais, com matérias que ajudaram a construir, difundir e entender a arquitetura brasileira. Além disso, a crítica especializada de arquitetos como Bruno Zevi, Max Bill, Lina Bo Bardi, entre outros, também insurgiu, provocando diferentes discussões acerca de uma arquitetura que buscava se afirmar como nacional em meio ao estilo internacional. Como destaque nas publicações, pode-se

citar em especial as revistas Casabella, Architecture D'aujourd'hui, e Architectural Forum. Foi nesse momento, pós-discussão internacional e, em especial, após a presença de Walter Gropius no país, que aconteceu a publicação de Modern Architecture. Destaca-se aqui entrevista dada por Gropius, quando visitou o país em 1953, motivado pela Bienal de Arte, e que, embora publicada em uma revista não especializada, deve ser analisada como um documento, pelo interessante debate que despertou: teria sido sinônimo de cautela ele dizer que ainda era muito cedo para caracterizar a arquitetura moderna brasileira como um estilo?

3.7 | Arquitetura moderna no Brasil ou arquitetura moderna brasileira?

Sendo as revistas a melhor forma de veiculação de informações e exposição da produção feita à época, em 1944, era a francesa *Techniques et architecture* (1944: No. 9-10 17-18), que publicou dois projetos para o MES. O primeiro indica Le Corbusier como autor junto a colaboradores, enquanto no segundo ele aparece como consultor. O mesmo aconteceu com a edição especial de *Architecture D'aujourd'hui*, em 1947, que publicou os dois projetos com a autoria de Le Corbusier. A imagem utilizada nessa publicação, assim como inúmeras outras, foi a fotografia de E. Kidder Smith para a *Brazil Builds*. As fotos que compõem o catálogo se tornaram as imagens canônicas do edifício e também foram posteriormente usadas em outras publicações, tais como o dicionário de arquitetura escrito por Eduardo Corona e Carlos Lemos para a revista *Acrópole*, publicada pela Universidade de São Paulo.

A *Brazil Builds* focou na produção recente feita no país, apresentando 40 edifícios modernos, além do Pavilhão Brasileiro em Nova York. A exibição contou com um mapa, identificando geograficamente os edifícios apresentados, incluindo os não modernos apresentados na retrospectiva complementar, a fim de retratar o país. Não obstante, os

edifícios modernos apresentados encontravam-se em sua maioria no Rio de Janeiro ou em São Paulo e, quando localizados em outra região, eram da autoria de arquitetos cariocas. O crítico, pesquisador e também arquiteto Luís Saia argumentou isso ao visitar a exposição, quando ela circulou por São Paulo em 1944. Para ele, a exposição exaltou a escola carioca em detrimento da paulista, cuja produção moderna foi considerada pobre; enquanto no Rio, Le Corbusier foi recebido e ajudou a moldar a geração de arquitetos, e ao mesmo tempo, concluiu o MES, “considerado hoje uma das realizações mais perfeitas de toda a arquitetura moderna”.

No mesmo artigo, Saia comentou que havia “ainda uma observação que me parece do maior interesse nesta exposição: a possibilidade de uma comparação bem aproximada entre a nossa arquitetura moderna e as estrangeiras que conhecemos através de publicações e revistas”. A *Brazil Builds* aproximou a produção brasileira da internacional, possibilitando assim uma comparação entre as duas por meio da fotografia de Kidder Smith. O protagonismo de Kidder Smith como coautor é de grande relevância, como já mencionado, uma vez que suas imagens foram perpetuadas com grande simbolismo.

Já para o crítico Mário de Andrade, a *Brazil Builds* era uma coleção de imagens com bons comentários de Phillip

Goodwin, simbolizava uma gentileza dos Estados Unidos para com o Brasil e provava que o país tinha uma qualidade arquitetônica que possibilitava a comparação com a produção internacional. O crítico também se incomodou com a exaltação do Rio De Janeiro, reafirmando que a produção moderna no país começou em São Paulo, embora tenha sido legitimada com Lúcio Costa na capital.

Em 1950, Bruno Zevi reagiu de forma indiferente à produção brasileira, pois via nela o mesmo caminho seguido pela Europa⁹⁵, em oposição a Goodwin, que, em 1943, já havia comentado que o Brasil estaria seguindo seu caminho após a introdução do design moderno por arquitetos estrangeiros, o que seria reafirmado por Giedion (apud Mindlin 1956: XIX) no prefácio de *Modern Architecture in Brazil*:

“There is something irrational in the rise of Brazilian Architecture. In contrast to the U.S.A. with its sequence of great precursors since the 1880's - Richardson, Louis Sullivan, F. L. Wright - Brazil is finding its own architectural expression with an astonishing rapidity. Of Course when Le Corbusier came to Brazil in 1936 it was the spark which kindled talents to find their own way of expression.”

Enquanto para Giedion havia “algo de irracional” na trajetória da arquitetura moderna, por não parecer uma evolução

contínua, Mindlin, mencionou que “there was not enough time for the emergence of men like Wright, Berlage and Perret, who had devoted long lives to work and research. In those ten years, in Brazil, International Architecture became Brazilian Architecture” (MINDLIN, 1956:1). Para o crítico Carlos Martins (1999:146), Mindlin e Goodwin desenvolveram uma narrativa que excluiu períodos, tais quais a arquitetura neoclássica e o eclético desenvolvidos no país, uma vez que eles fugiram à “trajetória de desenvolvimento orgânico da arquitetura brasileira”, que começou na “colônia apontando sua capacidade de aclimação, de adaptação progressiva dos modelos externos às condições climáticas, técnicas, materiais e sociais do país” e culminou no moderno, sendo recuperado por Le Corbusier. Para ele, essa narrativa reafirmava uma “arquitetura brasileira que teve que se tornar moderna para voltar a ser legitimamente nacional”. A construção dessa narrativa corroborava o pensamento acerca da “irracionalidade”, como colocado por Giedion, ao mesmo tempo que retomava a discussão da criação de uma imagem moderna para o país, corroborando críticas distintas entre seus pares, tais como aqui apresentados: Mário de Andrade, Mário Pedrosa, Menotti del Picchia, Luís Saia e os profissionais ao redor do mundo.

Outra crítica que deve ser incluída nesse debate é a de Lina Bo Bardi (1951), que, ao chegar ao Brasil e se deparar com a paisagem carioca, foi recebida pelo MES, que ela logo chamou de “bela criança”. Sua crítica, escrita sob esse título, buscou descrever como a arquitetura moderna nasceu no país, porém, ela se opôs ao pensamento de críticos europeus, como Bruno Zevi em seu livro *História da Arquitectura Moderna* (1950), uma vez que ela não acreditava que a arquitetura brasileira faria seu caminho à academia. Em *Bela Criança*, Bardi prega o retorno às origens, a uma arquitetura vernácula e não colonial, cuja poética é anterior a qualquer herança e reside no saber - esse seria o caminho a ser traçado para que a arquitetura brasileira fosse para a academia. Ela concordava com os críticos europeus sobre a plástica de Niemeyer, a introdução do brise-soleil e a intencionalidade dos azulejos, opondo-se ao apresentado por Goodwin, que eles teriam sido usados de forma acidental, mas se opôs à prematuridade de uma arquitetura que nasceu sem ser pensada como algo inerente às raízes brasileiras. A arquiteta italiana, radicada no Brasil, concluiu então da seguinte forma:

“A arquitetura brasileira nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la, curá-la, encaminhá-la, seguir sua evolução; houve o milagre do

nascimento, a diretriz, a continuação da vida, o conseguimento de um intenso coerente dependendo da consciência humana, de suas possibilidades para a luta, convicção e intransigência. Isto é o que se deve afirmar.” (BO BARDI, 1951:3)

Sendo assim, Lina antecipou o pensamento de Gropius, que em 1953 disse a uma revista brasileira:

“but this effort should not be confused with a premature STYLE classification. The irrepressible urge of critics to classify contemporary movements which are still in flux by putting them neatly in a coffin with a style label on it has increased the widespread confusion in understanding the dynamic forces of the new movement in architecture and planning. What we looked for was a new approach, not a new style.⁹⁶” (GROPIUS, 1953)⁹⁷

Como notado por Gropius (1953), a produção arquitetônica brasileira foi responsável por introduzir um novo vocabulário, mas não a ponto de ser considerada um estilo. Ele reconhecia o MES como um marco na arquitetura moderna e a notabilidade de Reidy, enquanto considerava Oscar Niemeyer interessante e ousado, mas não atento aos detalhes. Já a obra de Roberto Burle Marx, embora ele não entendesse seus desenhos, considerava aprazível. Para ele, naquele momento, a arquitetura brasileira se anunciava como um movimento, uma

arquitetura moderna com personalidade própria, cujas características estavam se anunciando.

Sendo assim, ao analisarmos o discurso dos arquitetos, os edifícios e a cronologia, é possível dizer que seria imaturo classificar, no meio da década de 1950, a existência de uma arquitetura moderna brasileira, embora fossem visíveis as características iminentes que poderiam auxiliar a construção de uma arquitetura com características únicas, mas que não correspondesse ao trabalho de todos os arquitetos. A exemplo disso podemos citar Niemeyer, cuja arquitetura autoral foi, inclusive, considerada frívola por Pevsner e evidenciada por Bardi, por conta de sua plasticidade. Uma leitura alternativa desses projetos por uma perspectiva brasileira e internacional nos permite entender melhor a arquitetura moderna no Brasil. A maioria dos arquitetos comenta a emergência da arquitetura moderna no país, com sinais de que seguiria um caminho específico. Esse discurso é claro nas palavras de Costa, no entanto Bardi nos atenta para o cuidado com a evolução dessa arquitetura, que deveria ser amparada.

Argan⁹⁸ (1956) escreveu sobre como os diálogos transnacionais corroboraram para a criação de uma estética única, que começou com a escolha de um cânone europeu, com o qual a geração se identificava, Le Corbusier. Foi por causa

desse encontro que o Brasil apresentou ao mundo o brise-soleil, a grande contribuição do país para a arquitetura moderna, embora não tenha sido a única. Gropius também considerou, como contribuição, a criação de um dispositivo antirroubo, em linguagem moderna, cujo design ele julgou agradável. Outro elemento reconhecido foi o cobogó, como apontado pela Brazil Builds.

Entre a escolha do país em eleger Le Corbusier como mestre, a formação de uma narrativa que omite parte de sua trajetória e a prematura classificação da produção como arquitetura moderna brasileira, quando essa ainda não estava pronta para tanto, podemos então apontar inclusive o título do livro de Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, como uma resposta discreta ao *Brazilian Modern Architecture*, como apresentado por Goodwin na *Brazil Builds*, embora ele tenha corroborado para essa narrativa (que foi construída de uma forma a abordar a arquitetura de uma colônia e seus colonizados numa época na qual o país ainda não tinha condições de estabelecer sua própria linguagem, embora tenha sido eficaz com adaptações e regionalismos).

Talvez a casa proposta por Gregori Warchavchik em 1927 fosse mais próxima de uma arquitetura moderna brasileira, ao aliar estética e técnicas tradicionais locais, do que a

apresentada no catálogo. Embora o erro seja reconhecido inclusive em documentos encontrados nos arquivos do MoMA, faz-se necessário entender a falta de compromisso com a vontade que um catálogo tem por não ser um livro que compõe a historiografia. Importante também reconhecer a intenção por trás dele. O Brasil encontrou no MoMA um aliado, uma vez que conseguiu por meio desse catálogo conciliar seus planos de criar uma imagem de país moderno, concebendo um começo para uma narrativa.

Para que fosse possível o amadurecimento de uma arquitetura moderna brasileira, era necessário que atendêssemos pelo menos quatro critérios: estético, técnico, tropical e ético, somando-se a isso o problema da circulação de ideias. A rede de contatos favoreceu a comunicação entre os países que, por meio do trânsito de pessoas, fomentou o diálogo entre brasileiros e estrangeiros, e isso refletiu na seleção de arquitetos que entraram para a história da arquitetura moderna brasileira, pois ela não se baseou apenas em questões relativas à produção, mas pautou-se sobretudo pela política

A historiografia da arquitetura moderna no Brasil não teria seguido o mesmo caminho caso sua narrativa tivesse sido construída pelos seus pares. A reafirmação da contribuição dos diálogos transnacionais para a construção de uma nova

identidade moderna no Brasil é sempre mencionada, com especial destaque ao MES e à influência de Le Corbusier. É importante destacar o contraste mencionado pelos críticos fora do Brasil sobre a chamada “arquitetura brasileira”, que serviu de modelo para exportação, e os mencionados pelos arquitetos brasileiros como “arquitetura moderna no Brasil”.

Além disso, acerca do MES, o edifício canônico, é possível dizer que esse foi a síntese de um discurso, uma vez que representava a arquitetura moderna e introduzia as características brasileiras, como o uso intencional do azulejo, sua herança colonial, reafirmando a busca por uma arquitetura nacionalista e propondo uma nova visualidade, com a introdução do paisagismo tropical de Burle Marx, além de contribuir com o mundo ao introduzir o brise-soleil. Sendo assim, o MES nos propõe uma série de questionamentos: o que é moderno no Brasil? No mundo? Arquitetura moderna no Brasil ou arquitetura moderna brasileira? O que seria então o perfeito exemplo de uma arquitetura brasileira? Além de sínteses das artes, seria uma questão de técnica e estética? Processo de adaptação da arquitetura internacional desafiada pela condição climática dos trópicos? Seria também uma discussão acerca dos espaços públicos no Brasil?

Imagem 15: O MES e a Igreja de Santa Luiza, releitura de Leonardo Finotti da canônica imagem de Marcel Gautherot, que está na contracapa de *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin. O contraste entre o “Old and New” tal como exposto em *Brazil Builds*.



Fonte: reproduzido de Leonardo Finotti.

⁶⁷ Acerca da sistematização da historiografia ter sido feita por dois volumes produzidos em inglês, Maria Beatriz Aranha (1993:47) coloca: “Insisto no fato de que a historiografia da arquitetura brasileira é extremamente escassa. Sobre o período que se convencionou chamar de arquitetura moderna, a historiografia é mínima, o que é um tanto paradoxal, afinal a produção arquitetônica brasileira no período é vastíssima, sua repercussão é enorme, podendo-se até falar em um quase consenso entre críticos e historiadores internacionais sobre sua qualidade. No entanto, contamos com apenas dois livros, publicados no período, que se propõem ao levantamento sistemático da produção nacional: *Brazil Builds*, de Philip Goodwin (1943) e *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956) Significativamente, os dois volumes trazem Brasil com ‘z’. Não cabe, no momento, a análise das circunstâncias (...) De qualquer maneira, tornam-se evidentes problemas e as peculiaridades da produção dessa historiografia.”

⁶⁸ Para Kenneth Frampton, “one has to go back to Philip Goodwin and G. E. Kidder Smith’s *Brazil Builds* (1943), Henry-Russel Hitchcock’s *Latin America since 1945* (1955), or to Andre Bloc’s editorship of *L’Architecture d’Aujourd’hui* In the 1950s to find comparable international architectural culture” (2013, p. VII).

⁶⁹ Aranha (1943:49) explicita que a questão de Internacional versus nacional é colocada justamente com esse diálogo por meio dos artigos de jornal. Para ela, “o embate entre Lúcio Costa e Geraldo Ferraz, além de marcar o conflito entre arquitetura moderna brasileira e arquitetura moderna no Brasil, aponta outra circunstância importante da nossa historiografia: a extrema valorização de individualidades.”

⁷⁰ O deslocamento da família para o Brasil foi motivado por perseguições de ordem antissemita.

⁷¹ Mindlin foi assessor especial do ministro João Alberto, coordenador da mobilização econômica em 1943, sendo seus nomes comumente associados em publicações nos jornais, tanto pelo trabalho ou por viagens feitas ao Norte. Em 1944, ele se tornaria assessor responsável pelo setor de construções civis.

⁷² Arquiteto austríaco que emigrou para os Estados Unidos na década de 1920.

⁷³ “Somente contam como inovação arquitetônica no Brasil as obras Públicas (como o Ministério da Educação e a Obra de Berço projetada na capital federal se não nos fala a memória em 1934) e não as residenciais em São Paulo.” (2006:136)

⁷⁴ O arquiteto austríaco radicado nos Estados Unidos visitou São Paulo em 1945. Em 1946, ele escreveu um artigo para a revista *Progressive Architecture* acerca das características da cidade e mencionou o futuro que ela tinha juntamente dos arquitetos à frente do IAB, Kneese de Melo, Rino Levi e Warchavchik, o qual ele considera “pioneiro da arquitetura contemporânea” (NEUTRA, 1946 apud FERRAZ 1965:90).

⁷⁵ Para ter seu projeto aprovado na prefeitura, o arquiteto teve de adicionar ornamentos na fachada da edificação.

⁷⁶ O documento original encontra-se disponível no Acervo Jobim, no Rio de Janeiro.

⁷⁷ Como mencionando anteriormente, a *Brazil Builds* era um catálogo, sendo assim, não existia um compromisso com a verdade. Logo, não devemos discutir aqui a inexatidão do autor ao expor as obras da Warchavchik. Entende-se que o objetivo dessa publicação era mostrar um panorama do que estava sendo feito no Brasil e o interesse explícito de aproximação dos EUA com o futuro aliado, como se pode ler na introdução.

⁷⁸ “(...) há algo de raro acontecendo no Brasil e esse algo raro é precisamente um Estado autoritário que, paradoxalmente, elege a arquitetura moderna como sua linguagem oficial” (MARTIS, 1994:93).

⁷⁹ Como nos informa Moimas (2014), em 1926, Le Corbusier teve conhecimento acerca da construção da nova capital do Brasil, por meio de seus amigos Fernand Léger e Blaise Cendrars. A construção de Planaltina estava prevista desde 1891 na Constituição Republicana. O fato é confirmado por Pérez Oyarzún (1991), que reforça que o interesse por parte do arquiteto franco-suíço em planejar e projetar essa capital foi um dos motivadores de sua primeira visita ao país, em 1929. Já Harris (1987) menciona que a construção da nova capital já era discutida em 1789, porém sua retomada aconteceu com a ascensão de Vargas ao poder. Para ela, teria sido uma iniciativa do poeta indicar o amigo arquiteto para o projeto da Planaltina, fato reforçado por Santos et al. (1987:34), que exemplifica com uma frase de uma carta enviada a Le Corbusier por Cendrars, “tentarei conseguir a Planaltina para você até o fim de junho”. Embora naquele momento, 1930, ele estivesse envolvido com outros projetos, seu nome foi resgatado em 1956. No entanto, não pôde ser consultor no projeto por não estar afilhado à Ordem dos Arquitetos Franceses.

⁸⁰ O Grupo dos Cinco, composto pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e as pintoras Tarsila do Amaral e Anitta Malfatti foi importante para a introdução de um ideal e de um referencial artístico no Brasil, ao introduzir a linguagem e a estética moderna, juntamente de outros artistas, na Semana Moderna de 22.

⁸¹ Eulálio, in BARDI, 1984:6

⁸² SANTOS et al., 1987:115.

⁸³ TSIOMIS, 1998: 15;17.

⁸⁴ Como medida protecionista do mercado de trabalho brasileiro, o Decreto nº 23.569 de 11 de dezembro de 1933 disserta acerca do exercício das profissões de engenheiro, de arquiteto e de agrimensor, que só poderiam atuar no país caso tivessem se formado em alguma escola nacional ou se tivessem registrado seus diplomas antes de 1915, ou de acordo com a lei nº 4794 de 1924. Sendo assim, excluía profissionais estrangeiros do exercício da profissão no país, a não ser que eles estivessem registrados para tal função.

⁸⁵ Deve-se destacar que Alfred Barr foi contactado a fim de comissionar obras de artistas de renome internacional, tais como Picasso e Matisse, diretamente do MoMA, no entanto não foi possível viabilizar esse projeto. Sendo assim, preferiu-se por obras de outros artistas, como Guignard, por exemplo (SEGRE, 2013).

⁸⁶ A integração entre modernidade e tradição vinha sendo buscada não apenas na arquitetura, como feito por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer por meio dos azulejos e outros elementos, mas também por outros profissionais, como relata Segre (2013).

⁸⁸ Da tradição clássica, as três artes a serem consideradas “as artes maiores” são arquitetura, pintura e escultura; e essa integração será retomada ao longo do texto, quando mencionarmos a integração entre artes e arquitetura (SEGRE, 2013). No entanto, serão adicionados, posteriormente, os jardins de Burle Marx como uma forma de arte, uma vez que o paisagista os considerava como tal. Deve-se entender, também, que profissionais que tiveram experiências com outros tipos de arte favoreceram essa integração entre as artes.

⁸⁹ Em carta a Mário de Andrade, durante sua estadia em NY entre 1941 e 1942, Lota de Macedo Soares escreveu: “porque as exposições compreendem também object-manufaturados, de bom gosto ou ‘o q é mau gosto’ etc”. A brasileira ficou encantada com o acervo que apresentava mais do que apenas quadros A transcrição integral desta carta está em no Anexo C deste trabalho. Correspondência número 1. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6511.

⁹⁰ Na mesma carta enviada a Mário de Andrade, Lota ainda menciona: “Temos que aproveitar esse namoro dos EU com o Brasil para valorizar qualquer coisa.” Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6511.

⁹¹ Três foram as maquetes exibidas na exposição Brazil Builds: o MES (1937), a Casa Arnstein, projeto de Bernard Rudofsky (1941), e o Pavilhão Brasileiro na Feira de New York (1939).

⁹² O artigo de “Cantieri di Rio,” publicado na Casabella-Costruzioni, (vol. 11, no.136, 1939, p. 12–7), foi fundamental para a divulgação da produção arquitetônica brasileira à época, como aponta Clelia Pozzi (2015: 3-4). Segundo ela, durante a década de 1930 e o início da década de 1940, o Brasil e a Itália limitaram seus contatos e suas trocas por conta do governo fascista em vigor no país europeu e esses intercâmbios culturais-diplomáticos só foram retomados em 1946. Sendo assim, não havia divulgação da produção arquitetônica brasileira no período. Ela aponta a importância da contribuição de Rudofsky naquele momento. Em suas palavras: “an article by the Austrian Jewish architect Bernard Rudofsky—who settled temporarily in São Paulo to escape Nazism —was published in Casabella-Costruzioni in April 1939. This was the first appearance of the Ministry of Education and the Brazilian Press Association buildings in the pages of a European architectural magazine. Rudofsky’s article gave numbers and figures of a construction spree, hitherto unnoticed in Europe, that testified to the prosperity of Brazil’s modern and experimental architecture. Rudofsky did not reveal the identity of the Brazilian architects—they were too young and humble to look for publicity, he comments—leaving his readers with nothing more than a visual suggestion of and praise for a modern and emancipatory episode”. Esse comentário reforça a importância da circulação de pessoas e de imagens para a propagação da linguagem arquitetônica que estava sendo moldada naquele período em outros continentes. Somado à isso, a dificuldade do conhecimento das produções por conta das práticas políticas divergentes que se opunham à trocas culturais. Ainda segundo a autora, “In fact, it was only after the publication of the 1947 monographic issue on Brazil by L’Architecture d’Aujourd’hui that the Italian audience became fully aware of the breakthrough of Brazilian modernism and of its consecration by the 1943 MoMA exhibition Brazil Builds.” Essa citação confirma o mencionado por Frampton acerca da importância do trabalho de Andre Bloc, na década de 50 como editor da L’Architecture d’Aujourd’hui, para a divulgação da arquitetura brasileira.

⁹³ On Being an Architect in Brazil by Bernard Rudofsky - Lecture for Boston, March 27, 1943. Fonte: MoMA Archives, NY. MoMA Exhs. 213.2

⁹⁴ “Inspiration was rather sought and found in its active sources - in Europe” (RUDOFSKY, 1943:s/n).

⁹⁵ “In South America, Brazil and Argentina are building a great deal, but they are very largely following the same path as Europe and cannot boast of much that is novel” (ZEVI, 1950:55).

⁹⁶ For Gropius “a style is a successive repetition of an expression which has become settled already as a common denominator for a whole period. But the attempt to classify and thereby to freeze living art and architecture, while it is still in the formative stage into a “style” or “ism” is more likely to stifle than to stimulate creative activity”.

⁹⁷ *Walter Gropius faz análise e crítica da Architectura Moderna*. A response to a series of questions on Brazilian architecture posed by Daniel Linguanotto, Manchete, Brazil]. TS.(carbon copy) with A.MS. revisions; Manchete [30 Jan 1954]., 1954. Fonte: Houghton Library, Universidade de Harvard. Walter Gropius papers Box: 6 Identifier: MS Ger 208, (174)

⁹⁸ ARGAN (1956) in XAVIER (2003).

Parte III

| Capítulo 4: A paisagem carioca

Como última parte desta pesquisa, estes capítulos têm como objetivo dissertar acerca de viajantes e da paisagem carioca, mais especificamente no bairro da Glória. Como já visto no primeiro capítulo, as viagens contribuíram para a construção e o relato de um imaginário, desde quando os viajantes começaram a aportar no Rio de Janeiro. A priori, esta pesquisa tinha como objetivo dissertar acerca desse período, no entanto, os objetivos da pesquisa se transformaram ao encontrar - entre ilustres profissionais e relatos - uma mulher, cujo olhar também viajante, atribuiu valor a essa paisagem. Lota de Macedo Soares, com seu idealismo e experiências no exterior, buscou preservar camadas de história do bairro da Glória, um dos retratados pelos viajantes, tendo isso implicado inclusive em discussões com a prefeitura. O olhar, seja de um cidadão local ou estrangeiro, transformado por experiências de viagem, e a transformação da paisagem são pontos importantes deste trabalho, que alia questões teóricas acerca da visualidade moderna e a historiografia da arquitetura brasileira, já discutidas, ao território, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro também foi palco e cenário para a propagação de uma linguagem da arquitetura, por meio da espacialização do modernismo, mais precisamente, no Aterro do Flamengo.

Entender como política e estética caminharam juntas naquele momento, no pós-guerra, quando alemães e americanos estiveram em solo brasileiro tentando retratar o país, como visto no capítulo dois, foi muito elucidativo para esta pesquisa, a ver neste capítulo a continuação dessa discussão que continua a envolver atores e política, dessa vez no espaço urbano. Como visto nos capítulos anteriores, os Estados Unidos influenciaram largamente a divulgação e a propagação de um imaginário brasileiro para o mundo, e isso levantou questões, como as já apresentadas: existiu de fato uma arquitetura moderna brasileira? Como foi a transição de uma arquitetura moderna no Brasil para uma arquitetura moderna brasileira? Por que Mindlin publicou seu livro em três línguas que não o português? Quem era o público fruidor da arquitetura brasileira na época? Quem foram as pessoas por trás desse livro e de outras formas de veiculação da arquitetura naquela época? Como a arquitetura moderna se tornou uma linguagem tão popular no Brasil, passando ainda por um processo de discussão sobre sociedade e ética na produção do ambiente construído?

Levantadas essas questões, especialmente acerca da sociedade e da ética, apresentamos novas para que sejam discutidas neste capítulo: qual o papel representado por Soares

no cenário da arquitetura moderna? E qual a importância do Aterro do Flamengo nesse debate? Para responder essas perguntas, é necessário continuar a discussão acerca da produção de arquitetura moderna no Brasil e seu real papel no mundo, num período posterior à política de boa vizinhança.

Além disso, é importante retomar o estudo acerca do homem moderno e as experiências de viagem, já apresentadas no primeiro capítulo, e os atores que contribuíram para a difusão e a espacialização da visualidade moderna no Rio de Janeiro. Importa retomar mais uma vez o contexto social e político da época, pois esse fornecerá as bases para localizar o debate, trazendo novas luzes ao já tão abordado tema do moderno brasileiro. As conexões dos profissionais com os partidos, a exemplo de Soares, como visto na rede de conexões formada pelos brasileiros e estrangeiros, já apresentada, ajudam-nos a entender a complexa trama que aconteceu nos bastidores desse projeto do Aterro do Flamengo, de mais de um milhão de metros quadrados, também realizado pelo poder público. É interessante ver como essa rede de contatos abarca diferentes pessoas, embora estejam sempre conectadas às mesmas instituições e aos mesmos projetos, o que nos revela como foram poucos os envolvidos no projeto do moderno, especialmente no Rio de Janeiro. Essa rede também revelou que a construção da

historiografia e a espacialização de ideias receberam a influência de atores-chave para que acontecessem.

O moderno no Brasil foi a síntese do moderno no mundo, explorado aqui por meio de dois projetos que podem ser vistos como a síntese das artes na arquitetura e no urbanismo: o MES, apresentado no terceiro capítulo, e o Aterro do Flamengo, construído por meio da interlocução de Soares, a ser apresentado e debatido neste capítulo.

Embora o regionalismo crítico de Frampton só nos tenha sido apresentado na década de 1980, é importante entender como Lina Bo Bardi antecipou esse pensamento crítico na década de 1950, dez anos após a construção do MES, no artigo *Bela Criança*, publicado na revista *Módulo*. O posicionamento de uma mulher contra a grande maioria dos críticos mostra o retrato de um país que avançava sem reconhecer que sua modernidade estava enraizada na tradição. O moderno, assim como mencionado por Lúcio Costa (2007), foi um movimento de transição para uma visualidade que resgatou atributos e técnicas da arquitetura tradicional, enquanto apresentava o contemporâneo como algo genuinamente brasileiro. No entanto, a arquitetura tradicional apresentada por Costa diferia da proposta por Bardi, que sugeria uma retomada para além do neocolonial.

É muito importante entender como mulheres como Lina Bo Bardi e Lota de Macedo Soares circunscreveram esse “homem moderno” na arquitetura e no urbanismo e, sendo fundamentais para o entendimento da nossa produção, ganharam relevância na discussão do moderno no Brasil. Embora a importância de Soares seja ainda pouco mencionada, Bardi ganhou enorme destaque no cenário da arquitetura brasileira.

Assim, como entender o papel desses viajantes na construção e na espacialização dessa linguagem? Após analisar esses dois momentos: os diálogos transnacionais, e a influência de *Brazil Builds* na historiografia da arquitetura moderna brasileira, almeja-se agora discutir um terceiro momento com a finalidade de responder essa pergunta. Discutir-se-ão a formação da visualidade moderna, que se apresentou na Glória por meio de uma intervenção urbana, e a construção do Parque do Flamengo, que implicou a transformação de uma das paisagens significativas do Rio de Janeiro. Embora o debate sobre o moderno no Brasil já tenha sido tratado fartamente pelos historiadores e pelos teóricos da arquitetura há mais de meio século, é preciso aliar essas questões ao território e à paisagem cultural. Outro ponto a ser compreendido é a contrapartida ao fluxo de importação de modos de ser, uma vez que os

profissionais brasileiros fizeram o movimento oposto ao exportarem uma visualidade tropical para o hemisfério norte, sendo essa exclusivamente a vertente que se legitimou como arquitetura moderna brasileira.

Como já mencionado, para que fosse possível o amadurecimento de uma arquitetura moderna brasileira, era necessário que atendêssemos pelo menos quatro critérios: estético, técnico, tropical e ético. A rede de contatos favoreceu a comunicação entre os países que, por meio do trânsito de pessoas, fomentou o diálogo entre brasileiros e estrangeiros. Essas ideias também circularam por meio das publicações especializadas - aqui usadas também como documentação primária - que se tornaram instrumentos para divulgação desse imaginário criado acerca da arquitetura moderna brasileira. Isso contribuiu, entre outros fatos da cultura carioca, para a fomentação da imagem de um “Rio maravilhoso”, onde se podia implantar um projeto urbano na escala do Aterro do Flamengo, que redefiniu a orla marítima e redesenhou a paisagem urbana da cidade.

A seleção de arquitetos que entraram para a história da arquitetura moderna brasileira não se baseou apenas em questões relativas à produção, mas pautou-se sobretudo pela política. Muito se fala nos ícones do moderno, mas pouco se fala

sobre outros profissionais que permaneceram nos bastidores, participando dessa rede de conexão entre Brasil e Estados Unidos. É preciso revisitar o que acontecia no Brasil no período e resgatar projetos e figuras entre os canônicos que aqui foram realizados.

Por isso, justifica-se a abordagem na qual Soares tem lugar na história junto a outros atores do moderno brasileiro. Uma mulher bem conectada, que foi pela primeira vez à Nova York em 1941, junto da comitiva que acompanhou Portinari, que havia sido convidado para pintar os murais da biblioteca hispânica em Washington, e lá teve a oportunidade de conhecer não só Nova York, como também outros lugares. Nessa primeira estadia na cidade, aproveitou para conhecer ao máximo o MoMA, pois já naquela época sonhava em criar algo parecido no Brasil, como relatou em cartas a Mário de Andrade⁹⁹.

Embora a maioria das informações já divulgadas sobre a vida de Soares sejam as da década de 1950 e 1960, devido a seu envolvimento com escritora americana Elizabeth Bishop, e posteriormente com o projeto do Aterro do Flamengo, é fundamental entender sua presença nos EUA na década de 1940. Durante esse período em que esteve no país, como já apresentado, Lota travou encontros com grandes personalidades, enquanto buscou por grandes novidades na

área da arte e do design. Seu nome apareceu em agradecimentos de livros e em cartas disponíveis no acervo do MoMA, o que nos leva a crer que seu envolvimento no museu era real, assim como os comentários citados na biografia oral de Bishop, aqui considerado livro de fonte primária.

Esse relacionamento que Lota estabeleceu com os EUA teve continuidade até o momento de seu falecimento em 1967. Entre 1941 e 1967, Lota viajou muitas vezes ao país e manteve contato com as pessoas que conheceu, fomentando assim sua rede de conexões. Calder, Monroe Wheeler, John dos Passos e Audus Huxley foram algumas das pessoas que passaram por sua residência em Samambaia, projeto de Sérgio Bernardes, premiado na Bienal de São Paulo em 1951 (anexo A).

A imagem que temos de Soares é de uma mulher que não apenas buscava estar entre pessoas interessantes, mas que se propunha a extrair o melhor delas, fosse como marchand (a exemplo da avaliação de obras de Leão no MoMA, como já comentado, que se propôs a vender as obras de Calder no Brasil, embora Mindlin tenha sido curador de exposição do artista no Brasil em 1948), fosse organizando a Artistas Brasileiros Reunidos¹⁰⁰, propondo a criação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro ou desafiando o mercado, ao pedir que Reidy resgatasse seu projeto inicial para o Aterro do

Flamengo. Seu prestígio indicava traços de uma pessoa que conectava outras, fortalecendo o diálogo com um objetivo em comum: tornar as artes acessíveis, aproximando-as de todos, fosse por meio da observação, do uso lúdico - como proposto no Parque do Flamengo -, ou da arquitetura como morada, como fez em sua própria casa.

4.1 | A Glória e sua paisagem como destino.

Com a finalidade de estudar a paisagem carioca, fez-se a busca por um lócus cuja importância fosse notória e significativa, e isso nos foi revelado por meio do olhar do viajante, aquele responsável por registrar essas paisagens, especialmente as que ainda eram restritas ao imaginário e que geravam curiosidade acerca de sua composição. A curiosidade, que permeia e habita a mente do viajante, juntamente da linguagem e do olhar que ele carrega consigo, corrobora para a construção de uma narrativa própria que fundamenta esse registro do que ele encontra em sua jornada e também de sua experiência. Sendo assim, por meio de diários, pinturas ou desenhos, o Rio de Janeiro foi retratado inúmeras vezes por viajantes que buscavam satisfazer sua curiosidade acerca do novo ou apenas confirmar o que já lhes havia sido contado sobre o destino. Diante das inúmeras possibilidades de fazer esse relato, é possível ver que alguns o fazem de forma mais etnográfica, com detalhes acerca de pessoas e seus modos de vida, enquanto outros relatam sua forma natural, suas construções, suas cores e a luminosidade local.

O Rio de Janeiro ainda hoje exerce um grande fascínio entre os estrangeiros, especialmente pelo imaginário que já

muito tem sido fomentado por meio de relatos acerca de suas curvas notáveis, natureza exuberante e, mais recentemente, arquitetura notável. Essa união entre natureza e arquitetura possibilita que seja feita uma leitura do território como obra de arte, logo, esse diálogo entre olhar, lugar e caráter estético funciona como contrapartida da paisagem cultural. A partir da leitura da cidade, conseguimos entender seus processos dinâmicos, por meio de suas permanências e mudanças, entendendo assim o que criou sua memória construída ou simbólica. O espaço apreendido pelo homem, tanto em termos de ambiente construído quanto natural, projetado ou existente, leva-nos ao entendimento dos diferentes períodos presentes nesse lugar e as arquiteturas e os projetos urbanos que compõem a paisagem, pontuando diferentes épocas.

Entre as narrativas pictóricas encontradas nos relatos dos viajantes do século XIX, destacam-se Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, com seus olhares etnográficos, e Nicolas-Antoine Taunay com suas paisagens luminosas. Enquanto os primeiros mostram um cotidiano carioca e especialmente os escravos, o último nos apresenta o bairro e o conjunto da Glória sob um olhar peculiar. Uma nova perspectiva acontece a partir do final da década de 1920, quando olhares cosmopolitas chegam à cidade com a visita de Le Corbusier,

Claude Levi-Strauss e, posteriormente, Calder, na segunda metade do século, mostrando-nos que a cidade é palco de um diálogo de influências e contrainfluências.

4.2 | Glória como narrativa: a formação de quatro paisagens históricas

Um diálogo presente na paisagem do bairro da Glória é o estabelecido entre as duas paisagens: a antiga e a moderna. Este texto tem como objetivo evidenciar essas duas camadas urbanas desse bairro no que se refere a sua paisagem. Primeiramente, analisa-se a paisagem vista pelos viajantes no início do século XIX, quando a arquitetura do outeiro se destacava em meio à vasta natureza exuberante, para compará-la à sua visualidade na década de 1960, diante de um projeto que reconfigurou o lócus na escala da paisagem e que inclusive introduziu a natureza de uma nova maneira. O Parque do Flamengo, projeto desenvolvido na década de 1960, foi visto como elemento integrador nesse bairro, cujo tecido urbano sinuoso encontrou o planejado com rigor, fazendo do outeiro pano de fundo e estabelecendo assim um diálogo cultural, não apenas entre arquiteturas mas também entre olhar e paisagem (imagem 16). Para entender essa paisagem, é preciso entender a cidade e suas transformações, pontuando suas temporalidades e analisando-a como narrativa. Isso nos fornecerá elementos para o entendimento do sentido do lugar, baseado nos momentos de inflexão indicados por fatos que

podem ser ainda observados em sua geografia. Apesar da fundação do Rio de Janeiro datar de 1565, consideraremos a implantação da Capela no Morro do Leripe, posteriormente conhecido como Igreja da Glória, como ponto inicial para este texto e faremos uma divisão em quatro períodos, finalizando com a implantação do Parque do Flamengo, projetado por Affonso Reidy e que contou com a atuação de Lota de Macedo Soares como interlocutora entre a Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN) e os autores do projeto.

Sendo assim, consideraremos como períodos desta narrativa: (1) inicial, com a ocupação e a ereção da capela no Morro do Leripe; seguido do (2) período imperial, quando o Outeiro da Glória passou a ser frequentado pela família real para realização dos sacramentos; posteriormente, a (3) Glória como passagem, durante o vetor de expansão da zona sul; e finalmente, (4) o início da segunda metade do século XX, período em que o projeto de retificação da orla foi executado com traços da racionalidade característica do movimento moderno, período que este capítulo se dedica a discutir. Iremos, então, discutir os três períodos antes de apresentar o Rio moderno.

Imagem 16: Passarela do Aterro do Flamengo com o Outeiro da Glória ao fundo.



Fonte: reproduzido do acervo IMS.

1. Período inicial

Segundo Oliveira (2000), não é possível precisar a origem da adoração de Nossa Senhora da Glória naquele local, elevando o morro à categoria de outeiro. Apesar de sua adoração no Brasil ter começado em Porto Seguro, no século XVI, data-se de 1671 a chegada do estrangeiro Antônio Caminha, advindo de Portugal, ao Morro do Leripe. Famoso por suas habilidades de santeiro, ele ali se isolou para adorar a imagem de Nossa Senhora da Glória, chegando posteriormente a construir uma ermida. Com a adoração da santa, o local passou a receber romarias, até que, em 1699, o outeiro, no qual a ermida estava implantada, foi doado para se fundar à Irmandade de Nossa Senhora da Glória.

Com as romarias, iniciou-se o processo de transformação do espaço, que ganhou conotação de lugar. Essa rota, caminho sinuoso pelo qual se dirigiam os fiéis até a capela, fez parte de um processo de construção de memória da adoração, processo que resultou na formação dos conteúdos, dotando-lhe de um espírito de lugar¹⁰¹.

As obras do templo, cujo projeto é atribuído ao tenente-coronel José Cardoso Ramalho, feitas em estilo barroco, ocorreram de 1714 a 1739 (IPHAN). A construção da Igreja da

Glória contribuiu para o aumento do prestígio da área, o que corroborou com a elevação do número de construções no seu entorno, iniciando o desenvolvimento da cidade em direção ao sul (ANDREATA, 2006).

2. Período imperial: o Rio como destino

Com a mudança da família real para o no Rio de Janeiro, em 1808, a Igreja da Glória adquiriu importância, uma vez que o Brasil passou a ser visto sob uma nova perspectiva, quando a colônia adquiriu status de sede do Império. Com os fatos que inauguraram o Primeiro Império, o Rio de Janeiro se tornou uma possibilidade de destino, especialmente para os pintores franceses, que não mais encontravam uma diversidade de trabalhos em seu país de origem. Alguns pareciam cansados de retratar as guerras e, naquele momento, a viagem ao Rio de Janeiro ofereceria a possibilidade de retratar novas paisagens, de cunho tropical e exuberante (SCHWARCZ, 2008).

Buscando, então, atender esses anseios, a missão francesa, primeira comitiva de pintores franceses, chegou ao país em 1816. A presença dos artistas franceses, aliada ao desejo do imperador de renovar a cidade, conferindo-lhe status de sede do Império, influenciou as artes, a arquitetura e o

urbanismo no Rio de Janeiro. Assim, a aproximação entre os dois países teve um valor significativo, tornando-se inclusive um precedente histórico de identificação cultural da colônia portuguesa com a França, que persistiu durante o movimento moderno, tanto nas artes como na literatura (HARRIS, 1987).

A imagem do Brasil que habitava o imaginário dos franceses era aquela feita por viajantes de séculos anteriores, cujos relatos chegaram de forma tardia à Europa. As narrativas haviam sido feitas por naturalistas, diplomatas e integrantes das comitivas reais, estudiosos e, em alguns casos, até mesmo por piratas. Entretanto, esses novos viajantes, que não eram apenas os franceses, mas também outros naturalistas e estudiosos que chegaram ao Brasil, tiveram que lidar com as dualidades contrastantes entre os relatos anteriores e a realidade vigente à época, nos trópicos (SCHWARCZ, 2008).

Segundo Schwarcz, aproximadamente entre os anos de 1816 – 1821, verificam-se manifestações de expressões estéticas romantizadas na pintura de paisagens dos artistas estrangeiros no Brasil. Pintores como Nicolas-Antoine Taunay, Thomas Ender e Jean-Baptiste Debret, embora retratassem a Glória cada qual à sua maneira, produziram segundo uma europeização da figura da Igreja. A frequente utilização do sítio como objeto da representação pictórica no período, por diversos

meios de expressão, vem comprovar o interesse que essa paisagem causava no período da chegada dos franceses. Como destaque, podemos citar três pintores, cada um mantendo especificidades segundo os diversos temperamentos artísticos: Thomas Ender, registrando a Glória por meio de aquarelas, esboços e desenhos; Nicolas-Antoine Taunay, que a traduziu em pinturas editadas, por meio de olhar romântico; e Jean-Baptiste Debret, que introduziu, em suas paisagens, pessoas em diferentes atividades cotidianas.

De Ender, as pinturas da Glória traduzem a Glória por meio de diferentes linguagens. Ora aquarelada, quando o outeiro parece se desfazer entre a paisagem natural – a vegetação e o mar – ora por meio do desenho, quando ele a faz mais próxima da realidade. Entretanto, é na pintura que ele a coloca como cenário de fundo da vida social e de acontecimentos urbanos que ocorrem em suas cercanias.

Diferente de Thomas Ender, Nicolas-Antoine Taunay apresentou quadros com as várias percepções que via da Glória, buscando representá-la de acordo com sua luminosidade (SCHWARCZ, 2008). Para ele, a Igreja da Glória se apresentava fora de escala, mais clara e longilínea, como uma arquitetura italiana. Ele a exultava, sem se obrigar a retratá-la de forma realista. Era como se editasse a paisagem em busca de seu

próprio repertório, fazendo de cada tela um ensaio para a próxima, no qual a luz do rio exerceu um diferencial existencial para sua pintura.

Diferentemente dos dois pintores citados, Jean-Baptiste Debret fez uso da vista a partir do outeiro para pintar a baía. Para ele, não havia a distinção entre paisagem natural e fato urbano, mas um retrato mais amplo da paisagem, onde, em segundo plano, se avistava a baía, o Rio antigo e os arcos do aqueduto, outras igrejas, o porto, além de alguns atores locais, sendo, portanto, paisagem tipicamente urbana.

Para além das representações pictóricas, a família real manifestou grande interesse pela igreja da Glória e aproximou-se do outeiro fazendo deste um local preferencial para sua devoção, tendo batizado ali Maria da Glória, filha de Dom Pedro I, no ano de 1819. Esse fato iniciou uma tradição que permitiu que o outeiro recebesse o título de Capela Imperial no ano de 1849 (OLIVEIRA, 2000).

O olhar viajante corroborou com a romantização daquele espaço e reforçou sua importância como lugar. Interessante entender o significado daquele lócus, a importância que ele adquiriu com o tempo, a fim de discutir a preservação de sua paisagem durante o período moderno, uma época que desconsiderou a história

3. Glória como passagem

A Glória foi elevada à freguesia em 1834, por conta de seu adensamento populacional urbano cada vez maior. Segundo Maurício de Abreu, o poder público dedicou atenção aos arrabaldes da cidade que demandavam caminhos e, a fim de atender essa necessidade, abriu e conservou as estradas. Com essa possibilidade, as classes altas preferiram sair do centro urbano em busca de novos lugares para se estabelecer, tais como a Lapa, a Glória, o Catete e o Botafogo (este último à época ainda pertencia à freguesia da Lagoa). O crescimento das freguesias foi considerável na primeira metade do século XIX (ABREU, 1997).

Sua elevação à categoria de freguesia ocorreu simultaneamente ao início da expansão da cidade em direção à zona sul, a partir de 1838, quando essa região recebeu novos componentes populacionais, especialmente pessoas ligadas à corte de D. João, que escolheram esse local para se instalar, uma vez que a rainha escolheu fazer morada em Botafogo (ANDREATTA, 2006).

Em 1843, foi feito o Plano Beaurepaire, que dava indícios de um Rio de Janeiro que havia crescido sem planejamento, entre morros, e que precisava ser reestruturado. O Plano

Beaurepaire foi feito por Henrique de Beaurepaire, um engenheiro militar filho de um francês que veio ao Brasil junto com a comitiva de D. João VI EM 1808 e assumiu a direção de obras da cidade do Rio de Janeiro entre 1840-1844. Sobre o plano, esse era dividido em duas zonas: “o âmbito imediato do plano”, ou seja, a zona urbana consolidada, e o restante do território, que receberia indicações pontuais de obras (ANDREATTA, 2006).

Segundo Andreatta, os eixos de expansão da cidade já haviam alcançado o Morro da Conceição (Praia do Valongo, atual Dique da Gamboa) ao norte e a orla ao sul (Praia de Santa Luzia, Glória e Botafogo). Em 1843, a cidade do Rio de Janeiro estava contida no território e esbarrava-se em fatores limitantes para seu crescimento. O tecido urbano na Baía de Guanabara não encontrava apenas o mar como limite, mas também as montanhas, com forte presença do Maciço da Tijuca, outra barreira física para os espaços litorâneos e que à época era, em grande parte, destinado a plantações de café. Nesse período, a Glória era ainda considerada periférica, localizada num espaço litoral, cercada por natureza e, até a Lei de Terras (1850), esteve entre fazendas de café (ANDREATTA, 2006; FRIDMAN, 1999).

Uma das frentes do Plano Beaurepaire era propor espaços livres e a qualificação da malha urbana. Além de propor

alterações no traçado, o plano também induziu alterações na paisagem urbana da cidade, com suas intervenções paisagísticas. Foram propostas oito novas praças, sendo que cinco delas localizavam-se na orla, das quais o Largo da Glória era um exemplar. Essas propostas visavam configurar uma paisagem de “orla marítima”, num período de pouca valorização do mar como elemento da paisagem urbana, uma vez que ele era visto como de uso exclusivo para o transporte marítimo ou para desaguamento dos emissários de efluentes sanitários (ANDREATTA, 2006).

Com a promulgação da Lei de Terras, houve o loteamento de chácaras, causando mudanças consistentes no perfil da Glória, que até então era como um lugar de passagem entre a área de expansão da cidade, zona sul, e o centro. Foi nesse período que a elite enriquecida pelo café começou a se estabelecer nos bairros da Glória e do Catete, construindo seus palacetes e suas edificações nobres. Algumas construções remanescentes desse período são: o palácio do Marquês de Leão, o do Comendador dos Santos (atual Faculdade de Medicina) e o do Barão de Friburgo (Palácio do Catete), posteriormente utilizado como residência oficial (ANDREATTA, 2006). Nesse mesmo período da urbanização da cidade, ocorreu a instalação dos bondes e a introdução dos serviços da

Light, em meio às medidas de urbanismo higienista. Nesse contexto, surgiu a identificação da área do aterro do mangue como “cidade nova” em contraposição à “antiga”.

Assim, a mudança na paisagem urbana ocorreu de forma gradual, primeiramente com os desmontes dos morros da cidade, a começar pelo Morro do Senado em 1877, seguido do Morro do Castelo, em 1903. As operações que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro nesse período foram desproporcionais em relação ao seu perfil pitoresco. Naquele momento da sua história urbana, ocorreu a ocupação de seu território, que era pouco propenso à escala das ações que propunham grandes transformações, como desmontes de morros, drenagens e aterros, perfurações para construção de túneis e a criação de praias artificiais, a exemplo da de Botafogo, criada no governo de Carlos Lacerda, em decorrência do aterro do Flamengo (OLIVEIRA, 1995). Essas intervenções urbanas são entendidas como um “exemplo de adaptação da cidade à natureza” e não como natureza construída (ANDREATTA, 2006).

No plano urbanístico desenvolvido entre 1902 e 1906 por Pereira Passos, à época prefeito do Rio de Janeiro, houve o impulso de urbanização, no sentido sul, com a construção da Avenida Beira-mar, em 1906 e a Enseada da Glória – ambas sob a construção de aterros. Pode-se dizer que as reformas

propostas e realizadas por Passos empreenderam o movimento moderno na cidade, não só em seu governo, mas também por seus sucessores, e foram responsáveis por impulsionar a consolidação do Rio moderno, tendo como agente o setor público, em sua maior parte (ANDREATTA, 2006; SEGRE 2013).

4.3 | O Rio moderno: a racionalização do território no século XX

Uma tensão pairava sobre o Flamengo desde a gestão de Pereira Passos, quando o local sofria com tormentas marítimas. Segundo Andreatta (2006), a solução urbanística do conjunto parque-praia sobre o aterro do Flamengo ficou conhecida como uma das “mais brilhantes”, para abrigar a exposição da Independência de 1922, que foi instalada próximo à Avenida Central, na área proveniente do desmonte do Morro do Castelo.

Assim como a paisagem mudou de forma significativa, ganhando ares modernos, os novos viajantes também contribuíram com diferentes olhares. Entre esses novos viajantes, destaca-se Le Corbusier, que visitou o Rio em duas viagens diferentes, a primeira em 1929, quando proferiu uma conferência na cidade. Veio a segunda vez como consultor para o edifício do Ministério da Educação e Saúde em 1936, a convite de Lúcio Costa. Foi na primeira viagem do arquiteto ao Rio, em 1929, que culminou o croqui com a proposta do edifício-viaduto para a cidade, tentando solucionar a dificuldade de urbanizar uma cidade com tantos limitadores geográficos. Ele quase rejeitou essa viagem em respeito à Alfred Agache, que à época trabalhava no projeto urbano para a cidade, que foi apresentado

em 1930, sendo considerado o primeiro plano urbanístico de caráter moderno concebido para o Rio, o Plano Agache (HARRIS,1987).

O francês Alfred Agache havia sido convidado a palestrar no Rio no ano de 1927 e, após isso, ficou para a elaboração do plano, que foi finalizado em 1930, tendo Affonso Reidy, na época um jovem arquiteto, como um dos colaboradores. Embora não tenha sido plenamente aprovado, partiu pela primeira vez de uma concepção global da cidade, em perfeita afinidade com os paradigmas da modernidade, que buscava coerência entre forma e crescimento urbano espontâneo. Seu modelo viário acabou sendo referência para o plano piloto do Rio de Janeiro, elaborado pela Comissão do Plano da Cidade, que foi aprovado no entre 1938 e 1948.

Outro viajante do período que nos interessa para este estudo foi o antropólogo Claude Lévi-Strauss, que visitou o Rio de Janeiro em 1935 e fez relatos sobre como a cidade crescera, embora comprimida entre morros, não se limitando à descrição dos aspectos geográficos da paisagem, mas também sobre a ocupação social desses morros, assim como o feito por Le Corbusier em 1929. Para Harris, “o Rio rejuvenesceu o espírito e a fascinação pela arquitetura nativa”, por meio da construção “compacta e uso eficaz do espaço”, que tirava partido da

economia dos materiais e privilegiava a vista (1987:28;29). Lévi-Strauss reiterou os comentários acerca dos aspectos franceses contidos na Glória, comparando o bairro a Neuilly, e teceu comentários acerca de uma cidade de luxo.

O olhar do viajante moderno, aqui, traduz-se de diferentes formas. Enquanto Le Corbusier olhou os morros buscando desenhar uma nova possibilidade urbana, Lévi-Strauss, o fez com olhar crítico, comentando que a cidade desprezava sua geografia cheia de morros, o que seria evidenciado pela falta de água neles. As propostas urbanas implicaram nos desmontes de alguns desses morros, sem que houvesse qualquer questionamento sobre a validade dessas medidas. Assim, em 1938, o Aeroporto Santos Dumont foi construído no local criado a partir do desmonte do Morro do Castelo, sede da fundação da cidade, demonstrando que de fato a modernidade ignorava sua história buscando construir o futuro (SEGRE, 2013).

⁹⁹ A transcrição integral desta carta está em no Anexo C deste trabalho. Correspondência número 1. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6511.

¹⁰⁰ Segundo o estatuto encontrado na Coleção Mário de Andrade, a "Artistas Brasileiros Reunidos" era uma sociedade coordenada pelo pintor Cândido Portinari que tinha Lota de Macedo Soares e Augusto Rodrigues como secretários executivos. Segundo o mesmo documento, o conselho consultivo era composto por: "Armando d'Almeida, Adalgisa Nery Fontes, Aníbal Machado, Alencastro Guimarães, Calos Delgado de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Guinle Filho, Carlos Leão, Sr. E Sra. Costa Ribeiro, Gilberto Freire, Helbert Polin, José Carlos de Macedo Soares, José de Queiroz Lima, Laura Barros Moreira, Lorenzo Fernandez, Lucio Costa, Mário de Andrade, Maurício Nabuco, Paulo Bittencourt, Prudente de Moraes Neto, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mrs. Sylverter, Teófilo de Barros Filho, Mrs. Twalter Smith, Vila-Lobos, Gabriella Mistral, George Biddle, Florence Horn, Guilherme Guinle. ". Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-ESC-037.

¹⁰¹ Adota-se aqui o termo "espírito de lugar", segundo a Declaração de Québec: um processo composto por "sítios, edifícios, paisagens, rotas, objetos, assim como memórias, narrativas, documentos escritos, festivais, comemorações, rituais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc." (DECLARAÇÃO DE QUÉBEC, 2008:3).

5.1 | Reidy: urbanismo como complemento à arquitetura

Acerca do espaço ocupado por Affonso E. Reidy (1909 - 1964) no movimento moderno brasileiro, Reidy, Bonduki, Portinho (2000) e Bruand (1981) concordam que junto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, ele compõe a tríade de percursores na propagação internacional da arquitetura moderna brasileira. Embora a maior parte de sua carreira seja reconhecida pelo trabalho dedicado ao serviço ao público, é notório destacar a função social de seus projetos, que visavam atender uma classe social negligenciada.

Resgatando a crítica de Geraldo Ferraz acerca do trabalho de Reidy, que seria engendrado em contextos urbanísticos com relativas preocupações sociais, Bruand (1981:224) menciona que “seria um erro tentar defini-la só por esses critérios, que correm o risco de acarretar uma certa confusão quanto às preferências manifestadas pelo arquiteto”. Para Reidy, Bonduki e Portinho (2000), essa preocupação de Reidy em relação ao social e ao público, ocorreu pela concomitância de sua atuação profissional em períodos marcados politicamente no país. Por isso, o entendimento de Reidy como funcionário público é fundamental, embora não fosse exclusivamente um autor de obras públicas. Necessária,

então, a revisão do período de atuação profissional do arquiteto desde sua graduação, ocorrida em 1929, que precedeu a Revolução de 30, e sua morte prematura, aos 55 anos, que aconteceu no ano de 1964, início da Ditadura Militar no país, coincidindo com a execução de um de seus maiores projetos públicos, o Parque do Flamengo.

Sua trajetória pode ser pautada por alguns pontos-chave, como elucidado por Reidy, Bonduki e Portinho (2000): o trabalho com Agache, os projetos de edifícios públicos, os planos urbanísticos e os conjuntos residenciais coletivos. No estágio com Alfred Agache, iniciado em 1929 na prefeitura, que se estendeu até 1931, no escritório do urbanista, Reidy teve contato com o primeiro plano moderno proposto para a cidade do Rio de Janeiro, no qual ele pôde, então, preencher as lacunas intelectuais com um conhecimento para além do academicismo que lhe fora ensinado na ENBA.

Reidy havia sido fortemente impactado pela leitura de *Vers un Architecture*, de Le Corbusier, quando ainda aluno da faculdade em 1928. Segundo ele, “a leitura desse livro representou para mim a descoberta de um mundo inteiramente novo” (REIDY; BONDUKI; PORTINHO, 2000:12). Esse contato com a arquitetura racionalista o incentivou a buscar novas fontes de conhecimento, uma vez que ele não poderia se restringir ao

que lhe era apresentado na escola. Para ele, a única forma de se aprender Teoria da Arquitetura era buscar por fontes externas de conhecimento.

“Foi o que se sucedeu comigo. Através dos livros, das revistas, e da razão a qual submetia judiciosamente tudo quanto via, lia ouvia, fui construindo o edifício da minha doutrina. Nesta fase de construção, tive o concurso inesperado e oportuno da presente de Eugene Stinhof e do notável Le Corbusier. Senti que se firmava uma convicção e simultaneamente crescia a minha revolta antes a orientação falsa que era estimulada na escola” (REIDY in REIDY; BONDUKI; PORTINHO, 2000:12)

Embora também influenciado por Walter Gropius e Mies van der Rohe, o impacto da obra racionalista do arquiteto franco-suíço é perceptível na produção de Reidy. Bruand (1981:223) ressalta que ele foi “o arquiteto que permaneceu mais fiel ao espírito de Le Corbusier”, sendo que o contato direto com o mestre, durante o projeto do MES em 1936, manifestou um profundo impacto em seu estilo. No entanto, o arquiteto não se ateu ao papel de discípulo, encontrando uma linguagem própria.

Anterior aos concursos públicos de que participou, destaca-se também na trajetória de Reidy, a atuação na posição de assistente de Gregori Warchavchik, no curso de arquitetura da ENBA, em 1931, a convite de Lúcio Costa. No entanto, essa

posição não lhe proveu um longo período de trabalho, uma vez que foi encerrada com a demissão de Costa da posição de diretor da escola. Sendo assim, em 1932, ele retomou o serviço público, na prefeitura do Rio de Janeiro, trabalhando para as áreas de arquitetura e urbanismo.

Sua trajetória no órgão oficial perpassou os serviços de arquitetura, de habitação popular e a diretoria de serviço de urbanismo, cargo que foi primeiramente ocupado durante os anos de 1949 e 1950. Para Bruand (1981:224), não se pode reduzir a carreira de Reidy ao urbanismo, pois, para o crítico, “ele propôs apenas uma única operação suscetível de ser classificada como urbanismo puro: a terraplanagem do Morro do Santo Antônio (1948)”, cuja remoção implicava na ampliação de áreas para o desenvolvimento do centro da cidade carioca.

No final da década de 1940, Reidy já demonstrava que seus princípios não serviriam à especulação imobiliária. O arquiteto se opôs a modificar o projeto, a fim de atender os anseios do prefeito Mendes de Moraes, em exercício à época, que almejava sustentar o pagamento da operação do desmonte do Morro de Santo Antônio e o aterro da baía, com a venda de terrenos provenientes da área recém-criada à beira-mar¹⁰². Reidy também se negou a fazer um projeto de grandes edifícios para o novo aterro na baía, feito com a terra proveniente do

desmonte. Seu desejo era projetar um parque ali. Sendo assim, ele se demitiu de seu cargo na prefeitura, retornando em 1951, a convite do novo prefeito, embora tenha se demitido, novamente, em 1952, retornando apenas em 1954 (BRUAND, 1981).

O ano de 1950 foi profícuo para a carreira de Reidy com os conjuntos Pedregulho e Gávea, cujo projeto exalta a integração entre urbanismo e arquitetura em complementação um ao outro, justamente com a questão social. Segundo Carmem Portinho (in MAGALHÃES; ESCOREL, 2009), esposa do arquiteto e à época também servidora pública, a necessidade de se pensar a habitação popular surgiu após uma viagem à Inglaterra após a Segunda Guerra Mundial, em que ela pôde acompanhar a construção de algumas unidades de habitação. Surgiu então a proposta de realizar um projeto com a finalidade de atender os funcionários da prefeitura.

Para Reidy, a cidade bonita era um direito de todos; assim como o conforto, a beleza também era necessária para uma vida decente. Embora criticado por ser considerado por demasiado luxuoso, o Pedregulho (imagem 17) ganhou prêmios na Bienal Internacional de São Paulo, em 1953, e foi exibido na exposição sobre habitação popular em Nova York em 1958. Ainda segundo ela, o conjunto constituía uma obra social, uma

solução de habitação e “simples exemplo de como toda cidade deveria ser formada”.

Imagem 17: Conjunto Habitacional Pedregulho. Foto de Marcel Gautherot. Circa 1951.



Fonte: reproduzido do acervo IMS.

As preocupações sociais de Reidy chamaram a atenção de críticos como Gropius e Max Bill, ao visitarem o país em 1954 durante a II Bienal de Arte de São Paulo, pois revelavam-se parte intrínseca à concepção de seus projetos, mostrando o

posicionamento do arquiteto. A exposição acerca de Reidy é fundamental para o entendimento de um projeto urbano das dimensões do Aterro do Flamengo, por seu teor social e pelo diálogo entre espaço público e arquitetura. O aspecto social no modernismo brasileiro é destacado aqui pelo trabalho do arquiteto, cuja preocupação tantas vezes é mencionada em oposição à plástica Niemeyeriana. Entende-se, então, a importância do trabalho de Reidy como contribuição para a construção de um movimento em arquitetura que não se limita à produção de uma estética, mas está diretamente ligado às proposições iniciais do movimento difundido pelas vanguardas europeias.

“Pedregulho foi feito para chamar a atenção do mundo inteiro. Só assim, aqui no Brasil, aceitariam a idéia.[sic] Le Corbusier, em sua visita de 1962 fez os maiores elogios: ‘Fiquei admiradíssimo, nunca tive ocasião de realizar obra tão completa, dentro dos meus princípios, como vocês realizaram’. Isso chamou a atenção de nossos administradores, porque nos projetou internacionalmente. Ninguém faz milagres dentro de casa” (PORTINHO, 1986 in REIDY; BONDUKI; PORTINHO, 2000:18).

Sendo assim, entre o serviço público, a carreira acadêmica¹⁰³ e a assiduidade na participação de grandes concursos, há o destaque da participação do arquiteto em obras emblemáticas para a cidade, como o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936), o edifício Pedregulho (1950), o

Museu de Arte Moderna (1958) e o Parque do Flamengo. Nesses projetos, é possível perceber o urbanismo como complemento à arquitetura. Segundo Andreatta, “deve-se a estas obras a imagem de ‘Cidade Maravilhosa’, como arquétipo de harmonização com a natureza, que se difundiu no mundo” (ANDREATTA, 2006:67). Embora o título Cidade Maravilhosa tenha sido usado desde o ano 1912 pela poetisa Jane Gatulle-Mendés, em decorrência dos elementos naturais que compunham de forma icônica a paisagem, o Pão de Açúcar e o Corcovado (SEGRE, 2013), essa imagem foi se reafirmando ao longo dos anos, sendo reforçada pelo conjunto de belezas, naturais ou arquitetônicas, que compunham essa visualidade.

Segundo Reidy, Bonduki e Portinho, (2000), o primeiro dos três períodos nos quais Reidy esteve diretor de urbanismo na prefeitura, 1948-1950, na gestão de Mendes de Moraes¹⁰⁴, foi o de maior impacto de sua atividade no serviço público, uma vez que pôde fazer proposições para a cidade com o plano de urbanização para o centro da cidade, que incluía a urbanização da esplanada do Morro do Santo Antônio, que foi importante, pois permitiu a implantação de um eixo norte-sul na cidade, auxiliando no fluxo na área, e o aterro Glória-Flamengo. Reidy retomou o plano de Agache, no qual havia trabalhado como

auxiliar duas décadas antes, reformulando suas proposições, apresentando-o como um plano moderno.

Para os autores, deve-se destacar que na primeira versão desse plano elaborado pelo arquiteto havia um centro cívico que previa um museu. Esse edifício, o Museu da Cidade, foi proposto com a intuito de ser entregue a Le Corbusier. A aproximação entre os dois arquitetos, ocorrida em 1936, desenvolveu-se como uma amizade. Em cartas enviadas ao amigo, o arquiteto carioca expôs como se sentia pressionado para atender a demanda da prefeitura acerca de criar projetos interessantes à especulação imobiliária, enquanto seu interesse era um projeto com proposições modernas que almejava responder os princípios do CIAM¹⁰⁵.

Em carta a Le Corbusier, em 1948, Reidy escreveu-lhe não apenas para contar sobre o Pedregulho, mas também para contar sobre seu cargo na diretoria do departamento e a elaboração de um novo plano para a cidade. “Si la Municipalité accepte ce project, je ferrai tout mon possible pour que vous puissiez faire bâtir ici votre beau Musée” ¹⁰⁶. Por conta dos projetos em andamento, naqueles dois anos, o fluxo de correspondências entre os dois aumentou. Em uma das cartas enviadas, Reidy o convidou a participar de alguns projetos

urbanos que seriam empreendidos na cidade: um túnel, uma reestruturação urbana e um aterro.

Em abril de 1949, Reidy escreveu comunicando-lhe as alterações no plano que já não mais incluíam o centro cívico ou o museu destinado à autoria do amigo. Segundo Harris (1987), Le Corbusier foi solícito em aceitar o convite de Reidy para trabalhar mais uma vez na cidade que ele tanto estimava, no entanto, existia uma lei vigente à época que impedia a atuação profissional de estrangeiros, a não ser quando autorizados.

No ano de 1950, iniciou-se o desmonte do Morro de Santo Antônio, que forneceu a matéria destinada à construção do aterro do Flamengo. Com a criação dessa nova área na cidade, Reidy teve a oportunidade de implantar o Museu de Arte Moderna, num lócus privilegiado em meio à Baía de Guanabara (imagem 18). Segundo Oliveira (2006), o edifício do MAM e o Monumento aos Pracinhas, construído em 1956, deveriam ser incorporados, posteriormente, ao projeto do Parque do Flamengo, para assim integrar o conjunto com o aeroporto.

“Dada a situação privilegiada em pleno coração da cidade, debruçado sobre o mar, frente a entrada da baía e rodeado pela mais bela paisagem do mundo, me preocupei em evitar que o edifício perturbasse a paisagem e entrasse em conflito com a natureza. Daí o partido adotado: com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura

vazada e transparente.” (REIDY in MAGALHÃES; ESCOREL, 2009)

Acerca dos aterros realizados na cidade e que equivalem à uma área de 50km², Andreatta (2006:20) comenta que são “infraestruturas tão potentes que não só são suporte físico da cidade, [sic] como também se tornaram, elas mesmas, elementos relevantes da paisagem”. O Aterro do Flamengo (imagem 19), cuja escala corresponde a uma obra monumental, com mais de um milhão de metros quadrados, abriga o Parque do Flamengo (cujo projeto urbano foi feito por Reidy, nesse primeiro período no qual esteve diretor na prefeitura) e o paisagismo por Roberto Burle Marx, que nos permite discutir não apenas o projeto de dois expoentes do movimento moderno no Brasil, mas a repercussão de seus valores profissionais. É importante entender que o trabalho dos dois apresenta quatro elementos que caracterizam a arquitetura moderna brasileira: estética, técnica, tropicalidade e ética.

O projeto de urbanização do Aterro do Flamengo foi pensado para melhor articular as áreas da cidade, aprimorando, assim, o fluxo de automóveis entre as zonas sul e norte com a área central da cidade, prevendo, além do desmonte do morro Santo Antônio, a perimetral e o túnel Rebouças. Embora, hoje, o Parque possa ser visto como um conjunto que engloba os

diferentes tipos de arte e corrobora para a manutenção da visualidade da paisagem do bairro da Glória, a proposta inicial para o local, feita pela SURSAN, era fazer nesse aterro um sistema viário com quatro pistas de autovelocidade e permitir a construção de edifícios à beira-mar¹⁰⁷.

Imagem 18: Observa-se nessa foto a estrutura vazada e transparente do MAM, que tira proveito do lócus privilegiado no qual está inserido. Terceiro pavimento do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com lanternins e vão para visualização do segundo pavimento [1960?]. Foto: autor não identificado.



Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio.

Imagem 19: Fotomontagem com vista aérea da Baía de Guanabara simulando o aterro, [ca. 1957]. Foto: Jerry.



Fonte: reproduzido do acervo MAM Rio com permissão.

5.2 | Cultura e paisagem nos jardins de Burle Marx

Reconhecido internacionalmente por sua estética e pelo uso de espécies tropicais, Roberto Burle Marx foi um expoente do movimento moderno brasileiro, projetando jardins que não apenas eram vistos como obra de arte, mas que promoviam um intenso diálogo entre a arquitetura e a paisagem, uma interlocução do espaço externo com arquiteturas icônicas feitas pelos renomados arquitetos brasileiros, tais quais Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Reidy.

O trabalho paisagístico de Roberto Burle Marx é comumente discutido por meio de uma aproximação com sua atividade pictórica. Para o paisagista, o jardim é uma forma de arte, no entanto, por conta de sua complexidade, a compreensão desse tipo de obra só poderia ser feita por meio do entendimento das outras artes. Para o entendimento do jardim como arte é preciso entender como ele se aproxima ou se distancia desse campo e a sua relação cultural com o meio e a paisagem (BURLE MARX, 2018).

Para adentrar, então, nessa discussão, é importante ressaltar que o trabalho de Burle Marx nos apresenta quatro elementos que ajudaram na distinção do moderno brasileiro, estética, técnica, tropicalidade e ética, além de ser considerado

a transição entre a arquitetura e a paisagem, que ele também define como “uma exigência estética, que não é nem luxo nem desperdício, mas uma necessidade absoluta para a vida humana e sem a qual a própria civilização perderia sua razão de ser” (BURLE MARX apud LEENHARDT, 1994:47). Para ele, respeitar a função de seu ofício era muito mais importante do que a originalidade do projeto.

Por meio do uso de escalas intermediárias, ele construía transições entre espaço construído e paisagem, sempre atento às funções e às condutas sociais a serem desempenhadas por seus projetos. Embora, para ele, o jardim fosse a organização da natureza pelas mãos do homem, era fundamental entender o seu papel. Sendo assim, faz-se necessário comparar dois trabalhos de Roberto Burle Marx: os jardins do Ministério da Educação e Saúde (MES, 1938) e os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, (MAM, 1954). Para tal, será feita uma discussão por meio de seis tópicos fundamentais para o entendimento de sua obra: estética, linguagem, forma de expressão artística, função social, tropicalidade e ensino.

Burle Marx não foi apenas pintor, arquiteto e paisagista; ele continha em si inúmeros atributos que foram revelados ao longo de sua vida e de sua obra. Embora seu primeiro contato com a flora tropical tenha sido nas estufas do Jardim Botânico

de Berlim, enquanto aluno de pintura na Alemanha, foi no Brasil que ele encontrou inspiração para realizar seus projetos. As viagens, fossem elas dentro ou fora do país, foram fundamentais para os arquitetos, auxiliando-os em sua formação profissional, enriquecendo o olhar. Burle Marx incluiu-se nesse debate. O paisagista permaneceu no Nordeste entre 1934 e 1937, quando assumiu, no Recife, o cargo de diretor de parques e jardins. Sua inserção em uma nova rede de contatos e, especialmente, o contato com novas espécies da flora brasileira o ajudaram a ampliar seu vocabulário (SEGRE, 2013).

Em busca da preservação da flora, Roberto Burle Marx chegou a organizar expedições compostas por profissionais multidisciplinares, tais quais arquitetos, botânicos e geógrafos, a fim de estudar e buscar espécies desconhecidas para salvaguardá-las. Para ele, estar diante de uma nova espécie era emocionante. Burle Marx recebeu inúmeros paisagistas em seu estúdio ao longo de sua vida, embora tenha lecionado apenas por um período, no ano de 1954, na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. Para o paisagista, viagens eram importantes, pois delas advinham conhecimentos acerca de novas espécies de plantas, que acabavam por ampliar sua coleção e influenciar no vocabulário de referências para seus jardins. Para o arquiteto paisagista, deparar-se com uma nova espécie era uma emoção

indescritível, um encontro que resultava em diferentes “descobertas” por parte dele e revelava a dimensão cultural da natureza no momento de apropriação do novo, ainda desconhecido. Essa inclusão da natureza no vocabulário ou no repertório paisagístico nos mostra como ela é passível de uma aculturação e nos possibilita fazer uma aproximação entre arte, cultura e natureza como relações paralelas, fundamental para discussão de seu trabalho.

Burle Marx tinha preocupações para além das relações formais. Para ele, os jardins deveriam incluir preocupações sociais e desempenhar uma conduta ética. A escala com a qual ele trabalhava era uma intermediária entre a escala humana e a paisagem, assim como a dimensão e a horizontalidade do campo por onde seu traço se estendia. Burle Marx entendia o jardim como uma transição entre arquitetura e paisagem, sendo ele o responsável por criar um equilíbrio entre o ambiente construído e o natural, não evocando passado ou memórias de outrora, mas aproveitando para instituir uma nova linguagem, na qual se subentendia seu papel social na cidade e na vida das pessoas, acompanhando, assim, o crescimento e a evolução das cidades ao mesmo tempo que promovia o encontro (BURLE MARX, 2018).

É interessante entender como a confluência de ideias modernas se materializa em seus jardins. Burle Marx aliou valores sociais e éticos à arte e à composição plástica, enquanto almejava contabilizar e incluir espécies tropicais em seus projetos. Para a autora Marta Iris Montero (2001:26), “a eleição de cenas cotidianas e personagens brasileiros em suas pinturas colocam Burle Marx na posição de vanguarda, uma vez que, ao buscar elementos nativos, ele vai contra o academicismo e isso se reflete na escolha e na seleção das espécies tropicais para compor seus jardins, associando-as para formar “associações ecológicas artificiais”¹⁰⁸.

As relações cromáticas e formais, advindas da prática da pintura, se manifestam espacialmente em seus jardins. A autora, inclusive, destaca como a abstração se antecipou na prática projetual, muito antes de ser refletida em suas telas. No entanto, para Burle Marx, o jardim era por si só uma forma de arte ou, em suas palavras, “uma maneira de organizar e compor minhas obras pictóricas utilizando materiais não convencionais”. Entretanto, ele ressalta que “eu próprio sou o primeiro a reconhecer que não estabeleço diferença entre o objeto ‘pintura’ e o objeto ‘paisagem’ por mim construídos. São tão somente meios de expressão que mudam” (BURLE MARX apud LEENHARDT 1994:48).

As observações acerca de Burle Marx sobre os jardins são muito importantes. Em palestra intitulada “O Jardim como uma Forma de Arte” (1962), ele dissertou acerca de como a estrutura era essencial para a vida humana. O paisagista reconheceu os jardins como elementos que eram capazes de reconstruir a natureza de forma ordenada e parte da vida civil, podendo cumprir o papel de atender algumas das necessidades humanas.

Segundo Burle Marx, na mesma palestra, a priori, os jardins eram meras reproduções dos entornos nos quais se encontravam, fosse pela falta de conhecimento por parte de seus criadores ou por depender desse entorno para sua sobrevivência. Para o paisagista, embora os elementos presentes no jardim fossem constantes, neles existiam uma complexidade na artesanaria envolvida no desenvolvimento do projeto; pois, para construção, não eram apenas exigidos conhecimentos de outras artes como também “a vontade de aprender com a natureza” (BURLE MARX, 2018:105).

A natureza em Burle Marx, embora ordenada, é selvagem¹⁰⁹. Para uma apreensão do paisagismo como obra de arte, por meio de sua estética, é necessário entender essa disciplina em relação às outras artes. Antes de ser arquiteto paisagista, era músico e, assim como a música se transforma

por meio da ação do tempo e do espaço, o jardim também carrega em si transformações dinâmicas que perpassam a permanência de outras obras. Como na arquitetura, por exemplo, na qual a essência é a busca da estabilidade, as ações do tempo que provocam mudanças se dão no âmbito da cultura, da dinâmica urbana, bem como da pintura e da escultura, em que o pigmento se transforma com o tempo, mesmo que o objeto mantenha sua forma. Nessas últimas artes, consideradas por Segre (2013) como as artes maiores, o esforço se dá sempre no sentido da preservação do seu caráter intangível e estático.

O jardim não é estático e se desenvolve com a ação do tempo, apresentando variações¹¹⁰. Sendo assim, ele se aproxima da música, ao passo que se distancia das artes fixas, como arte e arquitetura. Um exemplo de apreensão dessa dinâmica está presente no projeto para o Aterro do Flamengo que, recentemente, apresentou árvores que floresceram pela primeira vez, 50 anos após o plantio. Outro exemplo, também encontrado no parque, está nos jardins do Museu de Arte Moderna, onde as tonalidades das gramas que compunham um desenho orgânico na praça já não correspondem mais ao desenho previsto inicialmente. Entender e apreender essa dinâmica de mudanças, que ocorrem não apenas ao longo dos

anos, mas com as mudanças das estações, oferece-nos ferramentas para o entendimento dessa que é uma arte apropriada também culturalmente, passível, inclusive, de ser domesticada para a contemplação.

No jardim, o entendimento da natureza como cultura é perceptível pela admiração de algo conspícuo, a ponto de ser considerado belo e sublime, especialmente por meio de suas constantes mudanças e renovações ao longo tempo, dada sua composição. “A garden should be, in short, a work of art - like painting, sculpture, tapestry, or a symphony” (BURLE MARX, 2018:105). No entanto, nem todos jardins podem ser qualificados com essa titulação. No século XIX, a experiência do papel social do jardim foi excluída do seu projeto, questão que foi reintroduzida nas composições de Burle Marx, principalmente no que diz respeito à apreensão sensível de um observador em movimento. “A estrutura do jardim antecipa, portanto, a experiência sequencial que fará o passeante, submetido aos diversos ângulos e enquadramentos arranjados em sua intenção” (BURLE MARX apud LEENHARDT, 1994:35).

Sendo assim, por meio da experiência do passeante no plano horizontal, o jardim combina as dimensões espacial e temporal, uma vez que, ao perpassar o trajeto proposto, o observador se depara com “pontos de vista escolhidos e o

desfilam de sequências visuais captadas sob ângulos em perpétua modificação” (BURLE MARX apud LEENHARDT, 1994:35). E, nisso, o jardim se diferencia das outras obras, ao combinar diferentes processos dinâmicos e experimentais que convidam à sensorialidade, sendo uma obra de arte em constante transformação, que, por abarcar conceitos culturais, ganha status diferenciado, pois se insere de forma única no cotidiano. Embora, para Burle Marx, entender o jardim exigisse conhecimentos provindos de outras formas de artes, na verdade, seu jardim se aproximava das pessoas pela inserção cotidiana, sendo capaz de ser experimentado de diferentes formas durante o percurso.

Entre os elementos “em perpétua modificação”, encontra-se a luz, que, para ele, constitui o maior desafio da composição e do projeto do paisagismo, pois é variável e não pode ser controlada. Esse é o elemento que proporciona diferentes sensações ao espectador, promovendo novos cenários e novas descobertas, novas nuances e novas cores. A luz natural, impossível de ser reproduzida, é importante para a composição que pretende proporcionar a apreensão sensível vinculada ao sublime que, descontextualizado, torna-se vulgar, pois perde seu potencial imanente. A luz é fundamental para exaltar a beleza das espécies que compõem essa paisagem ordenada pelo

homem, assim como a composição é importante para valorizar os elementos dispostos no projeto. Por isso, a preocupação em dar ritmo e movimento aos elementos escolhidos para compor a paisagem criada não deve mimetizar a paisagem natural, mas estar de acordo com ela, respeitando o local onde se insere.

Seria a presença do jardim no cotidiano um dos entraves para sua classificação como obra de arte? Embora um elemento tão cultural e presente no cotidiano, o jardim cumpre diferentes funções. A experimentação simples e intuitiva ocorre tal qual a interação do observador com algumas esculturas e arquiteturas. As relações entre espaço e tempo nos exemplificam essas funções desempenhadas pelos jardins, sejam elas técnicas ou sociais. A experiência sensível revela a função social propriamente dos jardins de Burle Marx, seja o projeto um jardim dos amantes, um espaço lúdico ou para desportos, cada qual com sua especificidade, que implica a construção do espaço e a composição do projeto. A função técnica do jardim acaba por abarcar os aspectos sensoriais, medicinais, ornamentais, que complementam a função primária, dita social. Para Burle Marx, “the function of the garden should be contained within its beauty - it must not only be suited to its function” (BURLE MARX 2018:118). O próprio paisagista exemplificou isso por meio do projeto do Parque Flamengo que, apesar de conter diversas

funções, precisaria recompor uma paisagem que não mais existia ali. Sendo assim, encontramos no jardim de Burle Marx a aplicação da tríade vitruviana: firmitas (técnica), utilitas (função) e venustas (estética), tal como nos elementos que fundamentam a arquitetura. Pode-se considerar, então, que o jardim, tal qual obra independente ou complementar, enquadra-se na análise da síntese das artes proposta para este texto.

Sendo o jardim um espaço de transição entre a arquitetura e a paisagem, tal qual exemplificado pelo arquiteto paisagista, faz-se necessário entender a escala com a qual o ele trabalhava. Burle Marx adotou uma escala intermediária entre o ser humano e a natureza por ele ordenada, para que, assim, o usuário não perdesse a referência de seu posicionamento naquele espaço, para que se sentisse integrado a ele.

A relação com o elemento construído, assim como a seleção de espécies vegetais e coberturas para a composição do projeto paisagístico, dependia muito das demandas do contexto e do ambiente a serem atendidas. Uma planta, segundo o paisagista, só atingiria seu ápice de beleza se estivesse inserida em um contexto próximo ao seu ambiente natural. As relações formais e cromáticas, juntamente das espécies selecionadas, contribuíram não apenas para a composição de uma visualidade em paisagismo, mas também

para a criação de uma atmosfera e uma adequação do jardim para a função social que deveria cumprir, ou seja, a de proporcionar uma experiência sensível, singular ao observador.

A planta como matéria depende das condições ambientais e locais, tal qual a luz, que nunca é a mesma¹¹¹, e oferece resistência ao projeto. A linguagem plástica e bidimensional, tal qual a pintura, alia-se por meio das formas, das linhas, da composição à matéria e da forma de trabalhar o solo, a drenagem, o adubo, a irrigação. Sendo assim, é possível entender que, embora Burle Marx trabalhasse a composição tal qual uma obra plástica, a solução apresentada para seu projeto paisagístico era extremamente diferente, pois exigia o contato com o lócus.

Sendo assim, a inserção de aspectos que atendessem à condição de tropicalidade em seus projetos estava não apenas ligada ao conhecimento das espécies, mas do local onde inseri-las, unindo a prática extensiva de pesquisa, projeto e jardinagem, o que o colocava em posição de distinção entre os profissionais de sua área. A preferência por espécies tropicais estava relacionada à localidade na qual suas obras se encontravam: a maioria na América do Sul. Essa função simbólica corresponde, em arquitetura, à adequação ao clima e à cultura. Por isso, muitos foram os que o procuraram como

referência. Ao unir arte, cultura, ética, ciência e natureza, Burle Marx, profissional dedicado e inventivo, teve seu próprio laboratório de plantas, experimentou e criou obras marcantes que fizeram críticos o considerarem como o expoente do moderno brasileiro e pouparem críticas no momento do início do declínio do moderno no Brasil. Seu legado é importante para a construção de uma visualidade em paisagismo, assim como contribui com os debates acerca de uma flora tropical e estética únicas, produzindo trabalhos que permeiam os cânones modernos, sempre mencionados pela crítica, inaugurando identidades e marcando obras. Por isso, a aproximação de dois jardins icônicos, a serem analisados por suas diferenças, mostra-nos o emprego de seus valores estéticos e técnicos e a pluralidade de seu trabalho.

A arquitetura moderna ampliou a discussão acerca da síntese das artes. Embora manifestada de forma tardia no Brasil, ela se destacou não apenas por conter uma linguagem que explorava a plástica do concreto, mas também por utilizar-se de elementos da tradição em sua composição, incorporando o conceito de obra de arte total nos edifícios e nos projetos urbanos. Destaca-se como elemento desse diálogo entre arte e arquitetura os jardins com exemplares tropicais, tipicamente brasileiros, feitos por Roberto Burle Marx, que, ao trabalhar com

a matéria e as relações homem-natureza, introduziu diferentes formas construídas com texturas e cores que proporcionaram diálogos com edifícios icônicos da modernidade brasileira, feitos por arquitetos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Affonso Reidy (SIQUEIRA, 2002).

A discussão acerca do Ministério, embora para alguns já superada, ainda nos oferece insumos para novas leituras, especialmente acerca da síntese das artes, que nos fornecerá as bases para comparação e discussão dos jardins do MAM como a síntese das artes de forma especializada no espaço urbano e que, inclusive, oferece a possibilidade de discussão da paisagem cultural, uma vez que o projeto do Parque do Flamengo foi tombado como patrimônio mundial nessa categoria.

As formas de Burle Marx, embora não compreendidas por alguns críticos, como Max Bill, que chegou a dizer que elas eram meramente decorativas, foram elogiadas por críticos como Zevi, que via beleza no desenho orgânico em oposição ao racionalismo purista do início do movimento moderno. Os críticos, à época, segundo Fraser (2000), apontaram os jardins do MES como uma tentativa de busca por uma arquitetura tipicamente brasileira em meio ao racionalismo corbusiano¹¹². Em entrevista ao Los Angeles Times¹¹³, o paisagista mencionou

a influência de Le Corbusier em seu trabalho, pois teve a chance de conhecê-lo durante sua visita em 1936 e, posteriormente, trabalhar com ele no projeto do MES. No entanto, seu trabalho se destacou por ser *sui generis*, propondo uma nova forma de lidar com a natureza. Segundo Siqueira (2002), seus jardins “comprometem-se com a aceitação paradigmática da instabilidade e da mobilidade da natureza, compreendida não como modelo formal a ser seguido - ‘fórmula’ -, e sim como estrutura vital da própria cidade, exigência natural da civilidade”. Para ela, “a potência formalizada funciona como maneira de recolocar a natureza e a arte na circulação da vida”.

No entanto, é preciso ver esse projeto para além de uma “proposição antropofágica típica no moderno brasileiro” tal como indica Fraser. No MES, o jardim se destaca não apenas pelas características visuais e pictóricas, mas também por marcar a instituição de um elemento de destaque na arquitetura moderna brasileira, um jardim que propõe uma estética baseada nas origens (espécies vegetais autóctones), trazendo originalidade e modernidade em meio à adaptação de uma estética internacional no país.

Para Segre (2013:417), “o MES, com sua etérea materialidade construtiva, e configurando um espaço urbano, simbólico e metafórico, abriu assim um caminho a novas buscas

expressivas da cultura arquitetônica carioca, que culminariam em Brasília”. O MES poderia ser considerado, então, um trabalho de arte ou, como o autor destaca acerca do pensamento de Walter Gropius, uma “obra de arte complexa”, uma arquitetura na qual é impossível desassociar os elementos de arte que auxiliam sua concepção. Essa obra de arquitetura, que se revelou um corpo que une escultura, pintura, arquitetura e paisagem, mais tarde tornou-se parte especial da visualidade da moderna brasileira, especialmente por conta do trabalho de Roberto Burle Marx e Cândido Portinari.

Esses diálogos entre arte e arquitetura que propulsionaram novas formas e plasticidade foram favorecidos pela experiência de alguns arquitetos pintores. Segundo alguns críticos, nesse momento da história, não é mais possível dissolver esses elementos. Arte, arquitetura, pintura e escultura fundem-se em um único elemento, o que comprometeu, inclusive, o termo “obra de arte”. Para Pedrosa (1953), o MES não atingiu a síntese das artes. No entanto, Burle Marx “foi o primeiro a dar uma contribuição notável à nova arquitetura no campo de uma arte que é complementar a ela, a do jardim. Ele deu espaço às plantas ordinárias. Ele as usou como um verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto”¹¹⁴.

Para Costa, a arquitetura é o produto do momento presente e o arquiteto é reconhecido pela sua originalidade, quando alcança parâmetros de ordem social, técnica e estética. Para ele, a síntese das artes acontece num momento de plenitude, quando “a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação” (COSTA, 1936 in XAVIER, 2007:42).

A apresentação do teto do jardim projetado para o MES foi o que conferiu a Burle Marx o reconhecimento mundial do seu trabalho como paisagista, e, naquele momento, sua linguagem distinta se sobressaiu. Seus trabalhos foram considerados por Walter Gropius como de difícil leitura, porém carregados de beleza. Seu desenho promoveu uma revolução na forma de organizar os jardins, propondo uma experiência de trajeto para o passeante ao mesmo tempo que não impunha um centro ou uma ordem fixa. Segundo Siqueira (2002:15), quando ele “recorre a formas orgânicas consegue impor-lhes uma ordem diversa daquela de seu processo de crescimento”, reafirmando a ideia de liberdade artística, sem regras, inclusive às espécies que ali estavam inseridas.

Segre entende (2013) que a inovação estética implementada por Burle Marx “teve um longo e complexo

processo de amadurecimento, longe de ser um lampejo de criação espontânea, como defendido por Pietro Maria Bardi”¹¹⁵. Fraser (2000:188) aponta que o convite para compor a equipe do MES em 1938 partiu de Lúcio Costa, pois “recognized in Burle Marx a painter who understood design, and a gardener who understood plants, someone capable of creating something as original, as Brazilian, and as modern as the architecture”.

Como já discutido ao longo do texto, os jardins de Burle Marx, aqui apresentados, desempenham seu papel como arte, complementando projetos canônicos aclamados pela crítica de seu tempo. Os jardins estão intrínsecos a essas obras que se qualificam como síntese das artes e dispõem dos elementos considerados fundamentais para o estabelecimento de uma arquitetura tipicamente brasileira, apresentando os 4 elementos fundamentais: estética, técnica, tropicalidade e ética.

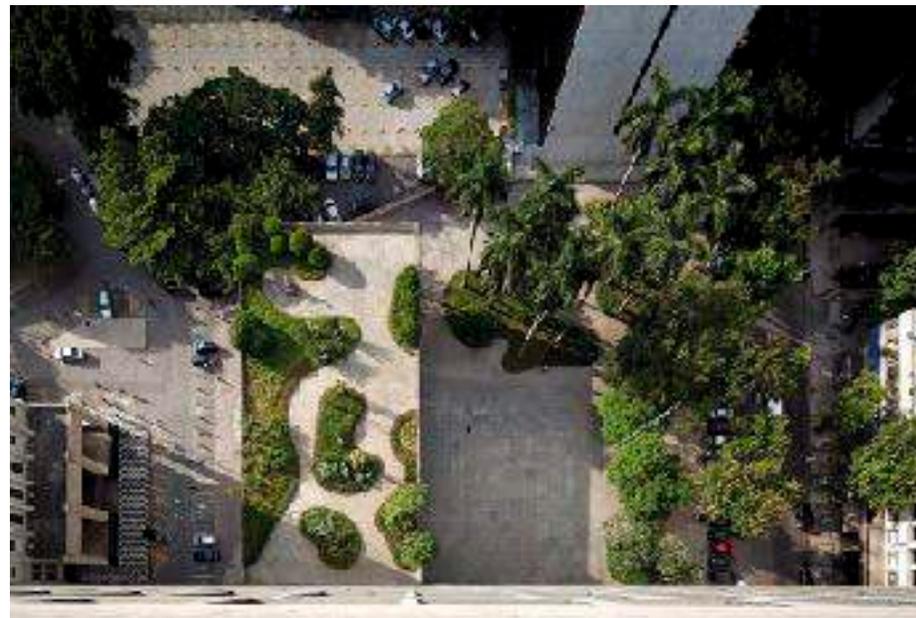
Esses dois jardins foram construídos em fases diferentes da carreira do paisagista e, por isso, apresentam distinções próprias advindas da experimentação e, como consequência, evolução de um trabalho em constante construção. A começar pela discussão estética e a linguagem utilizada nesses dois exemplares selecionados, é notável a distinção da visualidade proeminente. Formas orgânicas se contrapõem ao “jardim construtivo” ou “concretista”, que o classificariam como pictórico

e escultórico, dados os elementos neles inseridos (SIQUEIRA, 2002). As oposições são contrastantes, tanto no que concerne a sua escala, o primeiro um teto num jardim, o segundo o jardim de um museu construído como parte de um parque com mais de um milhão de metros quadrados. Esse contraste se apresenta também com respeito à localização: o primeiro, o MES, um jardim contido num edifício; o segundo, um lócus privilegiado em meio à paisagem da baía de Guanabara, um cartão postal do Rio de Janeiro. Numa oposição clara à linguagem utilizada no MES, no MAM, Burle Marx nos apresentou um jardim que, embora contenha em si as curvas sinuosas no gramado e no piso, é predominantemente retilíneo.

O projeto para o MES, embora numa escala menor do que do MAM, foi marcado pela inserção de formas orgânicas contidas nesse espaço puro e racionalista (Imagem 20). Burle Marx projetou ali um desenho que não tinha como intenção replicar as curvas da paisagem carioca, tampouco puramente opor-se à racionalidade arquitetônica, mas criar um jogo de ambiguidades, ao mesmo tempo que trabalhasse a percepção visual e a experiência por meio de um desenho que uniu formas, planos e cores. Siqueira (2002) aponta, nesse projeto, três marcas que sustentaram sua linguagem até os anos 50: a alternância cromática, o movimento de peças e a oposição entre

vertical e horizontal, representada pelo uso de espécies tropicais.

Imagem 20: Fotografia recente dos jardins do MES.

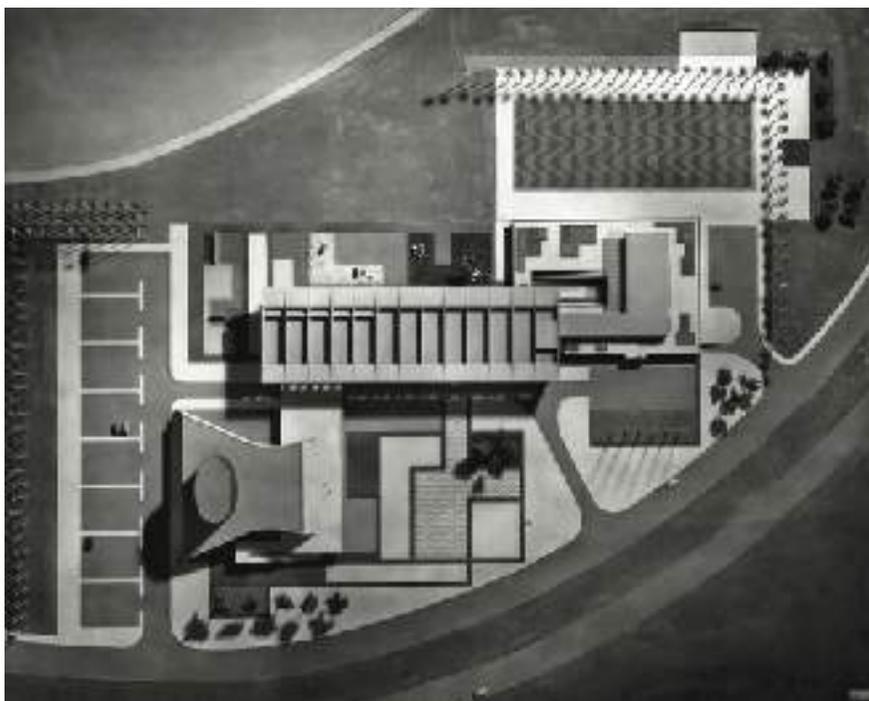


Fonte: reproduzido de Leonardo Finotti.

Acerca do trabalho no MAM, Mário Pedrosa (apud SIQUEIRA 2002:17) caracterizou essa nova fase do trabalho do paisagista como uma fase “em que o puro pictórico é ultrapassado, em proveito do puro arquitetônico paisagístico”, ou

seja, a construção plástica com formas orgânicas que advinham da produção pictórica do paisagista-pintor dá espaço para linhas retas que se assemelham à racionalidade arquitetônica (imagem 21)¹¹⁶.

Imagem 21: Segunda maquete, datada de 1956, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1957. Foto: Jerry.



Fonte: reproduzido do Acervo MAM Rio.

O MAM é considerado o início do projeto do Parque do Flamengo, num espaço que privilegia a paisagem natural, embora construído sobre um aterro, mas que tem a vista mais privilegiada da baía de Guanabara. A matéria é disposta de forma geométrica, pura e complexa, em diálogo extenso com a arquitetura de Reidy, cuja preocupação, apresentada no memorial do projeto do museu, era a de elaborar uma arquitetura que não perturbasse a paisagem, sendo um elemento não conflituoso¹¹⁷. Nos jardins de Burle Marx a expressão artística, aliada à liberdade da matéria, distancia-se do trabalho de outros arquitetos, uma vez que dispõem de elementos de forma natural para a composição de uma visualidade na altura do olhar, enquanto o elemento de forma polida, retilínea, como as pedras utilizadas nos desenhos dos mosaicos, estão localizados no piso. Ambas as formas podem ser vistas nos jardins do MAM, em contraste com a paisagem natural.

Os dois jardins desempenham funções sociais diferentes. Embora o MES estivesse inserido num projeto mais amplo de política cultural e modernização proposto pelo governo à época, o MAM e o Aterro estavam em direção oposta: eles resistiram aos planos do governo, que previam para a área um conjunto de edifícios favorecidos pela visualidade à beira-mar. Segundo o

disposto por Margareth Pereira (2015:36), o objetivo de Burle Marx, Soares e Reidy, no Parque do Flamengo, não era o de criar um refúgio, mas uma paisagem urbana inserida no “gesto de cultura que o parque é”. A tropicalidade estava intrínseca nos dois projetos. As plantas utilizadas por Burle Marx, embora consideradas “plebeias” por Mário Pedrosa (1953), eram adequadas ao local no qual estavam inseridas e propunham uma nova visualidade paisagística para além das plantas “nobres” antes utilizadas como ornamentos. A sutileza do projeto do MAM se revela por meio dos detalhes pictóricos introduzidos na visualidade, como pode ser visto no gramado em ondas, por exemplo, que coexiste com as ondas do piso, dando continuidade ao desenho. Embora no projeto do MAM os canteiros sejam limitados em sua maioria por linhas ortogonais, as plantas encontram expressão por meio da forma orgânica, enquanto no MES o oposto acontece: os canteiros ameboides são limitados pela ortogonalidade arquitetônica, inclusive invadindo o meio urbano com suas formas orgânicas no piso. Segundo SIQUEIRA (2002), Burle Marx nos apresenta no MES uma “continuidade ambígua”. Nesse contexto, suas formas se fundem com as da paisagem, dialogando com a visualidade moderna, mas sem negar a ortogonalidade.

Esse pensamento inovador e moderno foi o que fez com que inúmeros profissionais posteriormente procurassem Burle Marx como mestre. O trabalho desenvolvido em seus projetos e no sítio Santo Antônio da Bica foi muito importante para o desenvolvimento de uma linguagem tipicamente brasileira em arquitetura e que reflete o moderno brasileiro, tanto por seus pilares como pela introdução dos fatores éticos e sociais em seus projetos. Importante entender como a escala humana utilizada foi fundamental para aproximar essa natureza construída das pessoas, como uma transição da paisagem natural ao ambiente construído, assim como também entender o fascínio pela matéria e a importância da adequação das espécies a seu local de implementação. Burle Marx foi, sem dúvidas, um ícone cujos projetos permanecem celebrados por conta da estética e dos personalismos adequados aos valores edificantes do movimento moderno.

5.3 | A Glória de Lota

Ao ser eleito, em 1960, governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda convidou sua amiga pessoal, Lota de Macedo Soares, para trabalhar com ele. Lacerda “precisava” de Lota em seu governo. Ao ser indagada sobre o que gostaria de fazer, ela foi assertiva sobre trabalhar no projeto urbano do aterro com a intenção de fazer ali um “Central Park tropical”, referenciando o programa do projeto de Olmsted, que havia conhecido em Nova York na década de 1940 (OLIVEIRA, 1996).

Lota era conhecida pelo seu posicionamento político e social, além do temperamento diferenciado. Ela carregava em si muitos predicados. Era uma pessoa bem-conectada, personagem interessante da elite carioca, parte da intelectualidade e que, por meio de viagens e pessoas, fomentou uma rede de contatos capaz de se articular a ponto de realizar grandes projetos, fossem eles arquitetônicos, culturais ou urbanos. Sua rede estava em constante ampliação a ponto de conectar-se com figuras importantes no mundo.

Embora nunca tivesse se formado em uma faculdade, havia estudado pintura e arquitetura e tinha uma boa formação em artes e cultura. Em 1961, passou a integrar a equipe de governo de Lacerda, fazendo assessoria para o departamento

de parques da SURSAN. Como uma personalidade interessante e com alguns projetos culturais em mente, seus argumentos convenceram o governador Lacerda de que o aterro poderia ser uma obra relevante de seu governo, reunindo atributos de beleza e utilidade pública (OLIVEIRA, 1995).

Para realizar seu trabalho, Lota primeiro teve de convencer Reidy a retomar seu projeto inicial previsto para o Aterro, como também voltar a trabalhar para a prefeitura. O arquiteto, que desejava fazer ali um parque, tendo feito inclusive os estudos para a área, no entanto, demitiu-se de seu cargo público, uma vez que os planos que a SURSAN tinha para a área divergiam dos seus, privilegiando o mercado mobiliário (PORTINHO apud MAGALHÃES, 2009). Após esse primeiro desafio, ela reuniu sob sua liderança uma comissão de notáveis, que foi integrada por outros importantes atores do moderno brasileiro, como o paisagista Roberto Burle Marx e o arquiteto Sérgio Bernardes.

Assim, o Bairro da Glória deixaria de ser um lugar de passagem para receber um grande projeto moderno, um parque com mais de um milhão de metros quadrados e inovador em seu programa de atividades culturais.

"Tal como concebeu o grupo de trabalho, é obra urgente e inédita: cuida tanto da beleza e conservação da paisagem, quanto da utilidade dela,

põe as necessidades do homem diante das reivindicações da máquina, ousa oferecer ao pedestre, pária da idade moderna, o seu quinhão de sossego e lazer, ao qual ele tem direito, mas que nenhum governo até agora pensou em lhe garantir” (MACEDO SOARES apud REIDY; BONDUKI; PORTINHO 2000:127).

Sendo assim, em 5 de outubro de 1961, foi publicado no Diário Oficial do Estado o Decreto Estadual nº 607, de 4/10/1961, que “dispõe sobre a criação de um Grupo de Trabalho junto à SURSAN”, um grupo formado por 7 profissionais, servidores do estado da Guanabara, responsáveis pelas obras no aterro Glória-Flamengo, embora não mencione o nome de nenhum dos profissionais da equipe.

A complexidade do local e também o aspecto controverso do projeto baseavam-se no fato de a implantação do parque ter sua área de construção restrita a um espaço de ligação entre a zona sul e o centro do Rio. O olhar de Lota, assim como o de Reidy, que pedia o parque em detrimento do sistema viário, com edifícios-torres que visavam tirar proveito da vista da baía, revelava o desejo de preservar a paisagem e sua posição de resistência. Lota, então, assumiu um importante papel como interlocutora, perante os planos da SURSAN e como agente cultural diante dos autores do projeto. Estando nesse papel de líder da equipe e conciliadora entre a comissão de trabalho e o

Estado, ela seria vista em destaque no processo de projeto e execução desse enorme parque, que poderia ser visto como marco na cidade do Rio de Janeiro, ampliando, inclusive, a notoriedade da cidade perante o olhar estrangeiro.

Embora cause espanto, de acordo com o contexto no qual foi dita, a frase supostamente de Lota a Lacerda, acerca de sua vontade para no aterro realizar um “Central Park tropical”, deve ser interpretada com cautela. Entender o Central Park como projeto é mais do que sua mera reprodução. Seu autor, Frederick Law Olmsted, é considerado o criador do paisagismo na América, uma vez que a história da disciplina se funde com a do Central Park¹¹⁸ (1857-1863), o mais proeminente e conhecido de todos os seus trabalhos.

Segundo Fabos (1968:3), “after the success of Central Park however, every major American city began to imitate New York’s example”. O contexto no qual o parque foi criado era de uma América rural cujas atividades ainda eram controladas pelos ciclos de estações, ou seja, o parque simbolizava a domesticação da natureza em meio à cidade. Ainda jovem, Olmsted teve a chance de viajar com seu pai pela região da Nova Inglaterra, onde ele teve contato com a natureza local, ainda virgem.

As viagens o ajudaram a acumular extenso conhecimento ao longo da vida, além de fortalecer seu posicionamento crítico, promovendo uma educação distinta entre seus conterrâneos. “Olmsted worked to create his own ideal of beauty for the benefit of millions” (FABOS, 1968:12). Os ideais de Olmsted iam para além das preocupações estéticas. Seus parques tinham como objetivo desempenhar um papel social na vida de quem os visitava, não sendo um lugar de refúgio, mas um lugar de apreciação sensorial, promovendo um equilíbrio entre o homem e a natureza, em áreas urbanas. E essas qualidades muito nos remetem ao trabalho de Burle Marx.

A excelência técnica de Olmsted, aliada à estética, fez seus parques emblemáticos. “The phenomenal success of Central Park from its opening day inspired similar efforts throughout America; Olmsted would have left a major design heritage, even if he had done nothing else in his career”. Segundo o autor, “his own sense of public responsibility as well as his talent for design provide a precedent and a model for today’s urban planners” (FABOS, 1968:21).

O Central Park e o Aterro apresentam algumas semelhanças, tais quais a área, cuja extensão excede um milhão de metros quadrados, e a presença de um museu em sua área, no caso norte-americano o The Metropolitan Museum

of Art, fundado em 1870. É importante entender que o objetivo de Lota era um projeto ambicioso que refletisse o que ela encontrou em sua primeira viagem a Nova York em 1941: um espaço de primazia técnica, para apreensão sensorial, e que pudesse elevar a qualidade de vida dos que o frequentassem. Os dois parques foram projetados em séculos diferentes e possuem linguagens opostas, entretanto contêm em si a prevalência de uma herança que preza pela técnica e pela qualidade do espaço, corroborando com o desenvolvimento urbano e social do local no qual estão inseridos.

Acerca do Aterro, há, na carta de Lota ao governador Carlos Lacerda, observações sobre a área aterrada e a paisagem do entorno:

“Meu Caro Governador,
A área conquistada ao mar do Flamengo juntamente com o resultado do arrasamento do Morro de Santo Antônio são as duas últimas grandes áreas no centro da cidade que oferecem possibilidades ao seu Governo de fazer uma obra não só da maior utilidade pública, [sic] como também de grande beleza.
A área do aterro pede um especial cuidado no sentido de se conservar a sua privilegiada paisagem e a brisa marítima, e de se transformar um simples corredor para automóveis numa imensa área arborizada, que será dentro do em breve um marco da cidade, tão famoso quanto são o Pão de Açúcar e as calçadas de Copacabana.” (MACEDO SOARES, 20 de fevereiro de 1961 apud OLIVEIRA 1995:96)

Quando passou a integrar o governo como assessora, Lota recebeu a cópia do Projeto aprovado n. 7175, que versava sobre as obras em andamento no Aterro. Para que fosse possível fazer um parque ali, ela entrou em contato com diferentes profissionais, até que estabeleceu uma comissão de notáveis e “designou-se presidente” (OLIVEIRA 1995:96). Em 20 de Janeiro de 1961, dia de sua nomeação, Lota enviou uma carta a Lacerda - como encontrada no acervo da UnB -, na qual pede a opinião do governador acerca da comissão por ela proposta:

“A ideia básica é que eu pudesse mandar na comissão para evitar os arquitetos por exemplou eles se indispussem com os colegas escolhendo-os ou não, e jogando a culpa pra cima de mim - e também segurasse estes artistas com seus vôos à la J.K - o que eu creio não será muito do Gênero do Jorge Moreira, mas sim do Sérgio etc, etc -
Veja o que você pensa dista.
Comissão - Roberto Burle Marx - arquiteto paisagista.
Jorge Moreira - arquiteto para julgar o trabalho dos outros e também fazer q.q. coisa
Aphonso Eduardo Reidy - urbanista
Manuel Azevedo Leão - engenheiro
Barreto Filho - advogado”
(MACEDO SOARES, 1961)

Nessa carta, ela explica as razões de indicar o engenheiro e o advogado, informando que o paisagista já estava, inclusive, buscando espécies para complementar o

projeto. Foi extensa a troca de cartas entre Carlos Lacerda e Lota, em especial quanto à composição da comissão e relatos. Em carta escrita em maio de 1961, ela expôs novamente o assunto:

“O primeiro cuidado, naturalmente, foi convidar colaboradores. O Roberto Burle Marx era a única pessoa indicada para os Jardins. O Reidy, que tem trinta anos de Prefeitura e Urbanismo, seria o urbanista. O Jorge Moreira e o Sérgio Bernades teriam a parte de arquitetura. Foi uma dificuldade conseguir a colaboração do Reidy e do Jorge, tomados do maior ceticismo. Só entraram no jogo para agradar uma velha amiga” (MACEDO SOARES apud OLIVEIRA 1995:98).

Embora o relacionamento entre Lota e a SURSAN não fosse sempre favorável, devido às divergências entre os planos de cada parte, a comissão formada se manteve coesa quanto ao propósito da conclusão do projeto de cunho político e social que viria a ser concretizado na forma de parque público, comparecendo regularmente às reuniões com o órgão, embora em desacordo. A comissão trabalhou informalmente durante 5 meses, sendo oficializada apenas em outubro, por meio do Decreto n. 607, publicado no Diário Oficial em 05 de outubro de 1961. As diretrizes para o projeto foram concebidas nesse período pela comissão, que contava com 7 profissionais. Apesar de seu perfil político, e bom relacionamento, Lota encontrou dificuldades em dialogar com setores da prefeitura.

Ambicionando não descaracterizar o parque em sua fase de execução, ela buscou manter vivo o projeto, livre de intervenções políticas que pudessem infringir o cunho social da proposta.

Em meio ao cenário caótico que consumia a política interna brasileira¹¹⁹, o que impossibilitava Lacerda de atender prontamente os pedidos feitos por Lota, ela fazia o exercício de reduzir os custos com a obra de caráter público. “Um trabalho digno de confiança”, era assim que ela considerava seu trabalho, pois aliava inovação, cuidado com a paisagem, qualidade profissional e gestão ao menor custo possível. Ela tinha visão de futuro, antecipava cenários ao visualizar os fatos e tentava evitá-los. E, por ser a profissional que era, com todo cuidado, ficava indignada com o desrespeito do governador para com os trabalhos da comissão.

O projeto proposto para o Aterro não era o de um parque convencional. Lota esperava que ele fosse “uma fonte de educação continuada”, que contribuísse para a melhora da qualidade de vida da população. Sendo assim, fez questão de incluir na discussão do projeto um educador profissional. Por meio de contatos no exterior, recebeu a indicação de Ethel Bauzer Medeiros¹²⁰, que aceitou integrar a comissão. A preocupação social e os valores éticos estavam presentes,

especialmente pela cautela com segurança e com pessoas. No entanto, por mais que Lota tenha reunido ali os melhores profissionais para a elaboração do projeto, conflitos aconteceram entre a equipe.

O projeto era o grande motivador da comissão que trabalhava por um ordenado simbólico. No entanto, as relações pessoais entre os membros da equipe acabaram por se desgastar em função de escolhas feitas para o parque. Cada profissional tinha em si desejos que acabavam por se sobrepor aos planos dos outros. Exemplo disso foi Burle Marx, que entrou em desacordo tanto com Medeiros, dado aos projetos recreativos, como com Lota, quem ele criticou duramente por escolhas que considerou erradas, tais quais a iluminação. O projeto da iluminação foi feito pelo americano Richard Kelly, um profissional indicado por Philip Johnson, a pedido de Reidy, o que nos mostra, inclusive, o acionamento da rede de contatos dos intelectuais à época.

O engenheiro Enaldo Cravo Peixoto (1964:25) escreveu à revista *Módulo*, em agosto de 1964, que o Parque do Flamengo “terá um significado excepcional para o Rio de Janeiro como obra de alto sentido urbanístico que em muito beneficiará o povo da Cidade”. O Parque, descrito como um “traço de união” entre as zonas sul e central, tal qual descritas por ele, representava

uma grande realização do governo de Carlos Lacerda. Seu caráter social e seu potencial atrativo de pessoas ganharam páginas de revistas, especialmente com a discussão da recreação como serviço público, como descrito por Ethel Medeiros à revista do Instituto de Arquitetos do Brasil (1964). Essa integração multidisciplinar prevista por Lota buscou privilegiar a qualidade de vida da população. Esse projeto, de larga escala, incluiu um vasto programa cultural, no entanto o desafio de concluí-lo, em meio às condições políticas vigentes à época, foi grande.

A posição social de Lota, juntamente de seu trabalho e de sua influência política, acabou por levá-la à condição de conselheira do Estado em 1964¹²¹, ano no qual passou a ser remunerada pelas atividades que exercia até então. Ela acreditou que a intervenção militar seria fundamental para o restabelecimento do país. No entanto, com a publicação do AI-2¹²², a derrota nas urnas e a subsequente fuga de Lacerda para o exterior, concluir seu projeto ficou mais difícil. Lota conseguiu uma liminar em dezembro de 1965, que a permitiu criar uma fundação para proteger o Parque do Flamengo, alegando que já era uma realidade e um projeto com prestígio internacional¹²³.

Antes da conclusão do Parque, em 1964, foi encaminhando o pedido para seu tombamento, que ocorreu em 1965. Todos esses esforços, como o tombamento e a criação da fundação, foram feitos com o objetivo de manter esse projeto de forma contínua, sem maiores intervenções do Estado. No entanto, a falta de reconhecimento da fundação implicou a falta de investimentos no Parque.

O Parque era um trabalho para a comissão, no entanto, tornou-se objeto de apego para Lota. Na nota escrita por Lacerda pelo falecimento de Lota, em 1967, ele disse que o parque havia-lhe sido tomado por questões políticas (apud OLIVEIRA, 1995:232). A espacialização de uma linguagem moderna, somada ao reflexo de experiências pessoais, resultou em um projeto que pôde refletir anseios e desejos da comissão. No entanto, discute-se aqui o Parque como “gesto cultural”, inclusive sua real contribuição, tamanha a extensão do projeto e os programas que ali estavam previstos.

Esse entendimento do Parque como projeto cultural estende nosso conhecimento acerca dele como um todo, que não se baseia apenas na combinação de projeto arquitetônico e projeto paisagístico, mas também inclui em sua comissão de trabalho uma equipe multidisciplinar para ser capaz de cumprir com todos os itens de necessidade previstos para o local. Muito

mais do que um projeto de Reidy, Burle Marx e Lota, o Parque representava uma construção para o homem moderno que ali encontraria lazer e qualidade de vida. Tal qual posto no capítulo anterior, existia a necessidade de criar espaços - e até um ministério - destinado a esse homem moderno. A proposta de Lota visava, então, preencher as demandas por espaços de lazer e atividades sociais na cidade do Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, preservar as camadas históricas da Glória.

As dificuldades encontradas em relação à execução do Parque do Flamengo podem estar relacionadas a inúmeros fatores, como a sobreposição de expectativas e ao mesmo tempo a frustração dos autores em relação à área. Além da escala, a falta de recursos para a conclusão da obra impediu que o projeto fosse completamente realizado. Reidy e Lota faleceram em meio ao andamento e à posterior finalização da obra. Burle Marx não conseguiu ver a florada de algumas espécies, que floresceram até 50 anos após o plantio, o que nos diz muito acerca da permanência desse projeto, embora parcialmente concluído ou transformado de sua ideia inicial.

O Parque como ação acabou atendendo algumas das expectativas: ser um presente para a cidade, um marco daquele governo, um “espaço de respiro” como esperado por Reidy quando o propôs pela primeira vez. Tendo a arquitetura de Reidy

como marco inicial, junto dos jardins de Burle Marx, é possível encontrar ali um esboço de uma intenção privilegiada em meio aos interesses políticos previstos para o local. O envolvimento de uma série de atores para a criação do que viria a ser o Museu de Arte Moderna, começou duas décadas antes, como visto no capítulo um. Da concepção de uma proposta até a construção efetiva do museu, muita coisa aconteceu, monopolizando diferentes atores numa rede de intelectuais, conectando Rio de Janeiro, São Paulo e Nova York, com esforços para a efetivação e a construção não apenas do projeto do Museu, como de seu acervo também.

Lota esteve inserida nessas duas construções, tanto a do projeto do Museu como a posterior construção do Parque do Flamengo. Esse interesse na construção desses projetos e seus encantos pela cultura internacional, especialmente os diálogos com os Estados Unidos, colocavam-na às margens de uma discussão acerca de um diálogo progressista que ia contra a valorização da cultura nacional, que se vinha desenvolvendo no Brasil desde o início do movimento moderno. Essas questões que pautam a abordagem progressista, embora imersas em novas possibilidades, colocavam-na diante de alguns enfrentamentos. Lota era autodidata e, por não ser arquiteta por formação, acabou por não ter seu trabalho reconhecido, sendo

sua posição consolidada apenas em 1964 mediante o pagamento de um ordenado. Ela dedicou-se ao Parque sem receber nenhuma remuneração por isso, durante os anos de 1961-1964, e continuou até 1967, ano de seu falecimento.

O cenário da arquitetura moderna brasileira foi marcado por uma série de impedimentos para o exercício do ofício. Pode-se mencionar como alguns desses impedimentos a lei que impedia a atuação de profissionais estrangeiros ou até mesmo a ausência de diploma de Lota, em um período no qual poucas mulheres se formavam em universidades e exerciam a profissão. Por não ser uma bacharela, ela trabalhou por um longo período na concepção do Aterro sem remuneração. Outro fator de impedimento do exercício profissional no país foi o posicionamento político de alguns arquitetos, que limitou a realização de alguns trabalhos. Acerca desse assunto, pode-se ressaltar o exemplo de Artigas e a possível não concretização do livro pioneiro acerca da arquitetura moderna no Brasil, em virtude de sua ligação com o partido comunista, assim como Oscar Niemeyer, também alinhado com os ideais de esquerda, que o fizeram se exilar em Paris no ano de 1966 em razão da instalação do Governo Militar no Brasil.

Alguns críticos consideram Brasília como ponto de inflexão entre a ascensão e o declínio do movimento moderno

no Brasil. No entanto, como considerar o projeto do Aterro do Flamengo se não como um ponto de amadurecimento da obra de profissionais como Burle Marx e Reidy? Embora os desejos de cada profissional envolvido no processo pudessem ser um pouco diferentes do resto do grupo de trabalho, é importante entender e localizar esse projeto. A arquitetura considerada tropical havia se consolidado na década de 1950, fruto de inúmeros diálogos transnacionais que ocorreram nas décadas anteriores, especialmente nos países colonizados. Sendo assim, em 1960, havia o florescimento de uma estética recém-consolidada, fruto de uma arquitetura internacional que, ao se regionalizar, foi capaz de receber insumos para o conforto climático e adequação para o local onde estava inserida (LE ROUX, 2003).

Nesse sentido, o Parque do Flamengo se constitui um exemplar não apenas da arquitetura e do urbanismo moderno brasileiro como também de uma arquitetura dotada de tropicalidade. Inegável não reafirmar os valores de técnica, ética e estética encontrados não apenas no trabalho de Burle Marx, como também no trabalho de Reidy e na proposição de Lota, valores esses presentes também no regionalismo responsável pela nomeação de uma arquitetura moderna brasileira. Esse amadurecimento nos leva ao entendimento de que a arquitetura

tropical foi celebrada nesse projeto, especialmente pelo projeto paisagístico de Burle Marx, no qual prevaleceu a preocupação com a matéria, a flora e o local somados a valores sociais.

Sendo assim, o projeto do Parque não era apenas o reflexo de experiências de seus autores, mas também era resultante dos experimentos e das adaptações de uma arquitetura internacional que ocorreram ao longo do movimento moderno brasileiro. Além disso, o projeto apresentava-se como o produto do envolvimento de diferentes profissionais inseridos em uma rede internacional de contatos e da evolução de uma arquitetura dos trópicos com características regionais. Esses traços facilmente identificados refletem a discussão proposta por Le Roux (2003) e mostram-nos a importância desse projeto que construiu uma nova paisagem que dialogava não apenas com os marcos naturais da paisagem carioca como também preservava algumas camadas históricas existentes no local.

A influência americana, tão cara à Lota, talvez pudesse incomodar Burle Marx¹²⁴, diante de sua busca pela construção de uma paisagem cultural com sua tropicalidade, uma vez que ele representava essa aderência à identidade local diante do movimento internacional, o que o fez ser uma grande referência no mundo. Para ele (2018:120) “the function of the landscape architect today is to make known the part a garden has to play in

the cities of our lives. He must struggle to retain what is valid, to put in evidence this great legacy which is nature”. Esse trabalho, que foi tão conhecido uma vez, olhava para suas raízes, seu país e seu lugar de origem. O paisagista (2018:203) também acreditava que “the garden is a vast field of experiences for the visual arts, by its deep links with the problems of architecture and urbanism”. A hipótese do Aterro como especialização das artes modernas foi reafirmada não apenas pelo projeto como também no discurso do arquiteto. Conclui-se então, que o projeto do Parque simbolizava a síntese das artes no espaço urbano junto à visualidade tropical proeminente à época, uma vez que reuniu jardins e um museu que não contempla apenas a arquitetura e que por si só é uma arte, “abrangendo todas as manifestações das artes visíveis” (REIDY in DIEGUES et al., 2010:23).

O papel do Parque na constituição de uma paisagem retoma a discussão já mencionada acerca da sobreposição das camadas no local. O aterro, esse gesto racional, uma extensa obra de engenharia, recebeu um Parque, um “gesto cultural”, responsável não apenas por aumentar a qualidade de vida da população, mas também por propor um desenho que pudesse inserir ali um espaço de experiências por meio da interação entre homem, natureza e artes.

5.4 | A visualidade no Aterro do Flamengo e a espacialização da modernidade

Acerca da visualidade do projeto do Parque do Flamengo, podemos estabelecer parâmetros que corroboram sua análise. Primeiramente, discute-se a visualidade da paisagem natural existente, que serviu como base para a construção de um projeto de grandes proporções, que visava ampliar o tecido urbano naquele local. A paisagem natural, há tanto elogiada pelos viajantes que ali aportavam, encantou inclusive os olhares de Le Corbusier, que desejou implantar no terreno da praia de Santa Luzia, local no qual foi construído o MAM, o edifício do MES, enquanto consultor do projeto¹²⁵. No entanto, acerca da implantação do Museu em local tão privilegiado, Reidy disserta:

“Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, essa condição adquire ainda maior vulto, dada à situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, em meio de uma extensa área que, num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo.” (REIDY apud DIEGUES et al., 2010:22)

Posto isso, advindo de uma leitura das obras pictóricas que tanto retrataram o bairro da Glória, uma segunda leitura visual, que inclui diferentes camadas históricas, é a formada pelas edificações construídas ao longo do tempo. Somada à natureza domesticada de Burle Marx e seu valor tropical tem-se, como resultado da interação homem-natureza, uma paisagem cultural que ali reside, estendendo seus valores visuais ao longo do projeto.

Os valores descritos como integrantes de uma arquitetura tipicamente brasileira, ética, estética, técnica e tropicalidade, refletem-se tanto na paisagem natural quanto na construção do Parque. Como já analisado anteriormente, os jardins de Burle Marx representaram a conjunção desses valores. No entanto, eles também foram refletidos em outros aspectos no grupo de trabalho. A ética foi logo simbolizada na tomada de decisão que levou à construção de um parque com a finalidade de aumentar a qualidade de vida da população. A preocupação com o social, um dos valores abordados pelo movimento moderno, embora não representado em sua universalidade internacionalmente, apresentava raízes no país, sendo Reidy o grande representante de uma arquitetura moderna de cunho social. Lota, ao propor a realização de seu projeto, havia muito sugerido pelo arquiteto, reforçou esse valor (imagem 22).

Entender o projeto para além das obras realizadas é importante para sua compreensão como projeto cultural. Kamita (in ANDREOLI; FORTY, 2004:153) usa o termo “afetividade entre arquitetura e paisagem” para descrever a integração entre arquitetura e a tropicalidade natural brasileira. Embora o autor tenha utilizado esse termo para descrever as habitações construídas na década de 1950 como edificações que revelam o “habitar a paisagem”, essa “conciliação entre natureza e cultura”, como ele descreve a afetividade, aplica-se aqui como uma ampliação da arquitetura em sentido à paisagem para abarcar o programa de necessidades, a fim de atender as atividades de cunho social.

Importante parte desse projeto, que revela a espacialidade de uma visualidade moderna, é o conjunto de artes representado pelo Museu. O MAM representa o museu moderno cujo programa seguia o idealizado por Alfred Barr, que visa educar o olhar daquele que o visita. Reidy incluiu, em seu “espaço fluente” e não “confinado”, espaço para exposições, cinemateca, biblioteca, auditório, espaço para projeções, oficinas, salas de aula, laboratórios e o espaço para Escola Técnica de Criação.¹²⁶

“Foi preocupação constante deste arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem,

entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu” (REIDY apud DIEGUES et al., 2010:22)

Reidy não apenas projetou a sede do Museu, que veio a ser inaugurado dez anos após sua criação institucional, como havia sido também o idealizador do Parque do Flamengo, ou nas palavras de Margareth Pereira (2015) "um dos primeiros defensores" do parque que deveria ocupar a área aterrada proveniente do desmonte do morro do Santo Antônio. Sendo o Museu o marco inicial desse grande projeto, o Parque do Flamengo, é importante ressaltar que a arquitetura, uma obra de arte por si só, encontrou-se, então, com os jardins de Burle Marx, uma outra forma de arte, e as pinturas e esculturas expostas no Museu. Esse conjunto de obras modernas se uniu à paisagem natural do Rio de Janeiro. Um encontro entre cidade e obras de arte. Para a autora (2015:13), “o Parque do Flamengo cria e é *paisagem*. Em seus mais de 7km de extensão, os limites entre cidade e natureza, ou entre projeto e história, se fundem e

misturam”. Ao ser construído sobre o Aterro, ele não apenas criou uma nova paisagem para aquela área da cidade, como também, por meio de sua paisagem, passou a ser incorporado no cenário carioca, preservando as camadas históricas desse novo traçado moderno. Ainda segundo ela¹²⁷, nessa harmonia entre os ícones naturais da cidade maravilhosa e o projeto ali desenvolvido:

“somos projetados num jardim de memórias, ontem o tempo desvela suas marcas. De fato, o parque atualiza e articula diferentes respostas - arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas - que vem sendo dadas ao desafio de construir uma cidade às portas de um jardim, palavra que, como se sabe, também significou paraíso. É na rememoração desses gestos construtivos, feitos de determinação e delicadeza, que o Parque do Flamengo pode ser lido como um monumento no sentido pelo do termo.”

Imagem 22: Reidy e Lota no MAM Foto: Marcel Gautherot. Circa 1962.



Fonte: reproduzido do Acervo IMS.

5.5 | Ética, estética, técnica e tropicalidade no Parque do Flamengo

Para Andreoli e Forty (2004:11), uma peculiaridade ocorrida no Brasil foi a não crítica de sua produção, uma vez que a arquitetura moderna logo foi incorporada no país, “sendo reconhecida como genuinamente nacional”. A dupla de autores resgata uma citação do teórico Banham (1962:11), que diz que o Brasil desenvolveu “um estilo nacional de arquitetura moderna”. Esse gesto que a fez tão única, junto da longevidade da produção de Niemeyer e a constante renovação de sua arquitetura, faz com que a produção do período moderno ainda seja celebrada como atual, mais até do que a produção que a sucedeu, como o brutalismo, por exemplo.

Para uma análise do que ocorreu como produção moderna na América Latina, Andreoli e Forty fazem uso dos termos “hibridização”¹²⁸ e “transculturação”¹²⁹, reconhecendo no Brasil um “alto grau de suscetibilidade em relação a trocas culturais” devido ao movimento antropofágico que aconteceu no início do modernismo no país. Para os autores, o país “teve como objetivo produzir uma cultura homogênea”. No entanto, apesar dessa afirmação e do não selecionismo do Brasil em relação aos termos discutidos, é impossível negar que não houve, ao longo de uma série de diálogos transnacionais, e uma

série de referências e inspirações que corroboraram com a criação de uma identidade única no período moderno que, em parte, o diferenciou do estilo internacional em vigor à época, especialmente pelos fatores que contribuíram para seu amadurecimento quanto aos aspectos da ética, estética, técnica e especialmente a tropicalidade.

O Brasil já tirava proveito do posicionamento geográfico no qual se encontrava, um país com alto índice de insolação e ventilação. Foi devido a essa exuberância de elementos naturais que foram possíveis o desenvolvimento e o aprimoramento de uma técnica para a criação de elementos que seriam depois exportados para a solução de problemas análogos em outros locais. O problema maior era a falta de técnica e mão de obra especializada para a execução da linguagem moderna internacional, problema que foi enfrentado, segundo relato de Warchavchik, para a implantação dessa linguagem. No MAM, observa-se então, por meio da dissolução de elementos simbólicos, a relação entre exterior e interior imposta pela arquitetura vernácula e pela linguagem moderna, já aprimorada, para a inserção desses elementos sob a forma de planos com o intuito de dissolver a delimitação entre arquitetura e paisagem.

Já na implantação do Parque (imagem 22), esses problemas haviam sido superados. A técnica havia sido experimentada e aprimorada. Burle Marx havia ensaiado trabalhar na grande escala no Parque em Punta Del Este, e Reidy já contabilizava uma forma estrutural que, por meio de ritmo, era capaz de contemplar uma arquitetura diferenciada que tirava proveito do clima. Embora a tropicalidade seja reconhecida a priori por meio da flora brasileira, presente no projeto dos jardins, que encantou um Burle Marx ainda jovem, ela também é reconhecida na arquitetura, especialmente por conta dos elementos elaborados em virtude da tropicalidade brasileira, que influenciou na produção de elementos de controle de conforto ambiental e térmico, por exemplo.

Logo identificada em relação a seu design paisagístico, é importante entender o valor estético aliado à tropicalidade. Por meio de uma associação que propõe diferentes composições e que leva em conta os valores estéticos de ordem, harmonia e proporção, o paisagista (2018:137) propõe um espetáculo “much stronger and more impressive to the inhabitants of temperates countries in their first contact with the tropics”. Para Burle Marx (2018:140), “the value of a plant in a composition, like the value of a color in a painting, is always relative. A plant has more meaning when in contrast or harmony with other plants”.

Entendemos, assim, que a planta, tal qual o pigmento, transforma-se com o tempo, além de mudar sua tonalidade a partir da composição na qual é inserida. “Just as color is enriched by contrast with another color, so a plant assumes a new significance when placed beside another plant” (2018:137).

Imagem 23: Vista Aérea do Aterro do Flamengo. Foto: Marcel Gautherot, Circa 1962.



Fonte: reproduzido do Acervo IMS.

Para ele, segundo Rizzo (1997:33), os conceitos de ética e estética são consecutivamente, “religiosos e políticos”, além “de uma preferência de uma forma, definição de materiais nobres e formação de estilos”. Em sintonia, Reidy e Burle Marx concentram em seus projetos os 4 valores aqui mencionados. Sendo assim, muitas vezes foram nomeados como grandes representantes do moderno brasileiro, não apenas por exporem essa arquitetura, mas também por terem sido menos criticados do que os outros arquitetos cujos trabalhos estavam em voga à época. Reidy e Burle Marx criaram um trabalho que se destacou não apenas por exprimir uma linguagem desenvolvida por meio da adequação do moderno internacional ao clima tropical, mas também por ter posteriormente sido fonte de contrainfluência no ambiente cultural brasileiro.

De acordo com Cavalcanti (2006:125), o percurso feito do estético para o ético no Brasil perpassa a moradia. “A preocupação com a moradia econômica traduziu o esforço de imprimir conteúdo ético-ideológico ao movimento arquitetônico. A partir dos modernos, a estética passa a configurar uma ética, em claro movimento em direção ao social”. Um valor que deve ser ressaltado é que, tendo sido um arquiteto de carreira pública, Reidy carrega consigo traços de uma arquitetura política que manifesta valores sociais fortes e ideais que, inclusive, o

levaram a desistir de seu cargo na prefeitura do Rio de Janeiro. É por isso que o parque deve ser entendido como um projeto não apenas cultural, mas também político, impondo-se perante as escolhas propostas pela SURSAN para o local.

No projeto do Museu de Arte Moderna, percebe-se a transformação do espaço, aliada a uma nova linguagem, e a uma nova estrutura que já vinha sendo praticada pelo arquiteto desde o projeto da escola no Paraguai. O complexo projeto proposto pelo arquiteto relacionava-se com a visualidade natural, para a qual se adotou o partido do menor impacto possível perante o local de implantação na privilegiada Baía de Guanabara. Esse foi um design que fez uso de atributos como a entrada de luz natural, por exemplo, explorando assim a luminosidade de uma cidade nos trópicos. (imagem 24).

Sendo a tropicalidade um elemento presente por meio da flora e em comunhão com arquitetura do Parque, é importante entender o desejo de Lota de implantar uma ideia moderna do espaço contínuo; de síntese das artes. A espacialização da visualidade moderna em meio a paisagem carioca

Seus desejos para o local também incluíam o aspecto ético. Apesar de não ter a técnica para desenvolver seus planos, Lota foi uma articuladora capaz de exprimir seus valores éticos e seu desejo de tropicalidade no projeto, uma vez que conseguiu

com o governador a permissão para fazer o Parque, indo contra os desejos da prefeitura e, posteriormente, resgatando o projeto inicial de Reidy para a área.

Imagem 24: Estrutura do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [ca. 1961].



Fonte: reproduzido do Acervo MAM Rio.

A experiência desse trio de profissionais se vê claramente refletida nessa área de sete quilômetros que permeia o tecido urbano carioca conectando o centro à zona sul. Para Lota (apud REIDY; BONDUKI; PORTINHO 2000:126), o automóvel era o

“inimigo da beleza e do conforto de uma grande cidade”. Se a SURSAN conseguisse elaborar ali seu plano de grandes vias e edifícios à beira-mar, a visualidade do local estaria para sempre comprometida. É importante reconhecer seu papel como interlocutora na construção e na espacialização dessa visualidade capaz de compor uma nova paisagem. Para Lota, a construção de pistas de alta velocidade de forma não planejada foi “cortando literalmente ao carioca o acesso ao mar, glória e beleza do Rio”. Era preciso, e isso seria conseguido com o Parque, graças ao governador Lacerda, “devolver o mar ao carioca”. A visão de Lota nos mostra o desejo de reconectar cidade e paisagem por meio de um grande projeto, reintegrar aquilo que havia tempos tinha sido fonte de atração de viajantes, unir cidade e paisagem, apesar das dificuldades encontradas na espacialização do programa do Parque, dada a linearidade do aterrado.

A dificuldade, naturalmente é dosar e colher o que é necessário para isso, fazendo o mínimo de arquitetura para não tirar a vista do mar, e não converter jardins em praças de esporte ou parque de diversões. Não esquecer também que, apesar do mar ser a grande atração e o jardim a passagem para o mar, o parque também será usado como tal e deverá ser tratado como um todo em si mesmo. Os problemas da urbanização são grandes e variados (...) e a luta contra os pedidos esdrúxulos que venham a perturbar ou desvirtuar completamente a unidade do projeto” (MACEDO SOARES, 1964:127)

Entender Lota como representante da ética é entender o papel social do Parque no Aterro como restaurador da paisagem carioca, além de seu papel cultural diante da população. Nesse aspecto, a foto das obras de Calder em exposição no Museu de Arte Moderna se torna deveras simbólica para a compressão das ideias expostas neste texto (imagem 25). Contam-nos histórias acerca de experiência, por meio das viagens feitas tanto pelos envolvidos no projeto como pelo artista, de influência e contrainfluência, uma vez que o escultor foi influenciado pelas curvas e pela cultura da cidade maravilhosa.

O Parque, então, se apresenta não apenas como a espacialização de uma estética moderna em meio a esse grande projeto urbano, e que concentra diferentes experimentações derivadas de experiências pessoais, mas também como espaço para a fruição estética de elementos artísticos agrupados sob a forma de jardim. Revela-se nele, também, por meio de sua identidade estética, os diálogos e as referências que Reidy encontrou em diferentes profissionais, a exemplo de Agache, de quem foi estagiário na prefeitura para a elaboração daquele que foi o primeiro plano moderno para o Rio de Janeiro, e de Le Corbusier, cuja amizade e admiração nasceram da parceria profissional no projeto do MES. Pelas

mãos de Burle Marx ficou visível o aprimoramento de uma técnica para concepção paisagística que faz uso da matéria na construção desse espaço, tonando-o único, uma vez que essa é uma característica física do local. Sendo assim, fica visível, tanto na construção de elementos em arquitetura, como também na constituição de um jardim composto por espécies autóctones em constante transformação, remetendo à vida e seus processos transformadores, a singularidade desse projeto concebido para unir paisagem natural, camadas históricas e a nova paisagem construída pelas mãos de três profissionais, constituindo uma terceira paisagem, a cultural.

Para além dos elementos mencionados, a riqueza do Parque do Flamengo nos revela um resumo do que foi o movimento moderno no país. Essa é a espacialização de uma linguagem que não se limita a uma ou duas formas de artes, mas faz a síntese entre o habitar e uma visualidade natural, compondo uma paisagem cultural que congrega diferentes camadas históricas num bairro tradicional da cidade do Rio de Janeiro. Isso faz desse espaço o fruto das experiências e dos encontros de seus próprios autores. Entender a participação de cada personagem nesse projeto corrobora para a compreensão das expectativas individuais diante da abrangência coletiva de um plano elaborado para a cidade.

Imagem 25: Obra de Calder em exposição no MAM. Foto: Marcel Gautherot, 1959.



Fonte: reproduzido do Acervo IMS.

¹⁰² "Reidy como arquiteto da prefeitura, na gestão de Mendes de Moraes, fizera um projeto urbanístico para o aterro não aceito pelo prefeito sob a alegação que diante da praia ele queria abrir uma avenida com edifícios, à maneira de Copacabana, pois só com a venda dos terrenos a municipalidade conseguira dinheiro para urbanizar aquela área. Contrariado com a recusa de seu projeto, Reidy demitiu-se na hora." (PORTINHO, 1999:20).

¹⁰³ Em 1954, foi Reidy o encarregado do curso de arquitetura da Universidade Federal do Brasil, à época recém-criado, no entanto ele limitou sua atividade acadêmica até 1955.

¹⁰⁴ REIDY; BONDUKI; PORTINHO (2000) o descrevem como 1948 a 1950, no entanto, BRUAND (1981) considera 1949-1950.

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Ibidem, p. 21.

¹⁰⁷ REIDY, BONDUKI, PORTINHO, 2000 e OLIVEIRA, 1995.

¹⁰⁸ Bruand (1981) destaca o pioneirismo de Mina Kablin nesse domínio, na primeira casa moderna feita por Gregori Warchavchik - seu esposo - em 1928, em São Paulo. No entanto, Burle Marx ganhou notoriedade e reconhecimento no assunto (1981:91).

¹⁰⁹ Nesse contexto, refere-se à uma natureza domesticada que mantém aspecto original, natural ou selvagem.

¹¹⁰ Para o paisagista (apud LEENHARDT, 1994:35), "a dimensão do tempo é constitutiva da arte dos jardins. Em primeiro lugar, evidentemente, pelo fato de o jardim evoluir ao ritmo do crescimento dos vegetais e, por conseguinte, a relação que se estabelece inicialmente com o vegetal é apenas uma prefiguração inacabada do que será quando o jardim tiver atingido sua maturidade. Aliás, dificilmente podemos falar em estado definitivo quando se trata de jardins, visto que a duração de vida de cada espécie é diferente e será preciso, de forma permanente, podar, cortar e replantar. Mas, na verdade, o tempo mais essencial no que concerne à experiência do jardim e da paisagem é o do passeante".

¹¹¹ "Light never repeats itself" (BURLE MARX, 2018:108).

¹¹² Embora as formas orgânicas e ameboides tenham-se sobressaído no jardim do MES e ele já tivesse usado em outros projetos anteriormente, Fraiser (2000) aponta para possível conexão entre a teoria dos meandros de Le Corbusier e o projeto paisagístico para o MES: "It is hard not to see the meandering anarchy of Burle Marx's design as a challenge to this, a deliberate celebration of the irrational meander coexisting with the straight lines of Le Corbusian modernist" (FRASER, 2000:189). Esse fato não teria escapado aos pares da época, que apontaram os jardins como uma tentativa de busca por uma arquitetura nacionalista em meio ao racionalismo corbusiano.

¹¹³ Publicada em 23 de abril de 1989, a entrevista está disponível em: <<https://www.la-times.com/archives/la-xpm-1989-04-23-re-1597-story.html>> último acesso em 02 de Abril de 2020.

¹¹⁴ Originalmente: "Il a fallu que vienne un jeune artiste, un peintre, Roberto Burle Marx, pour se dégager de ces préjugés. Il fut le premier à apporter à la nouvelle architecture une remarquable contribution dans le domaine d'un art qui lui est complémentaire, celui du jardin. Il donna droit de cité aux plantes plébéiennes. Il les utiliza en véritable paysagiste, peintre et architecte."

¹¹⁵ Segre se refere a uma citação de Pietro Maria Bardi, *The Tropical Gardens of Burle Marx* (New York, 1964:14): “Suddenly (...) Roberto had the idea of introducing new modes that would be better suited to the dramatic nature of the tropical landscape.” A citação foi recuperada por Fraser em seu artigo: *Cannibalizing Le Corbusier: The MES Gardens of Roberto Burle Marx* (2000:183).

¹¹⁶ Burle Marx teve como objetivo levar vistas à baía, contrapondo verticalidade, com a introdução das palmeiras reais como elemento ordenador, e horizontalidade, em que ritmo e cor compõem o jardim, em constata transformação, dadas as floradas. Essa composição foi feita tendo em vista a integração do jardim com a paisagem “visualizando a área com características de Parque”. Ainda segundo ele (1959), “Levamos em conta a área disponível e ordenamos o jardim visando criar limitações espaciais relacionadas com os volumes arquitetônicos” (In REIDY, BONDUKI, PORTINHO, 2000:180).

¹¹⁷ Acerca da elaboração dessa arquitetura, Portinho (1998) comentou: “Lamentavelmente Reidy morreu sem ver a obra acabada (...) Recordo-me que, da janela do apartamento que Reidy e eu alugamos na Avenida Beira-Mar, passávamos muito tempo contemplando aquele imenso terreno vazio à nossa frente. Principalmente ele arquitetando como planejaria o MAM sem agredir a beleza incomensurável que nos levava até o Pão de Açúcar. Isso ele conseguiu” (ibidem, p. 165).

¹¹⁸ “The history of landscape architecture as a profession in America begins with Central Park.” (FABOS, 1968:3)

¹¹⁹ Enquanto o presidente e o governador da Guanabara condecoravam Che Guevara e representantes do governo cubano, o presidente John Kennedy cortava verbas destinadas ao Brasil por meio da Aliança para o Progresso (programa entre os EUA e países latino-americanos para fomento da econômica) e continuava a destinar dinheiro para a Guanabara.

¹²⁰ Ethel Medeiros era uma educadora e especialista em recreação. A brasileira concluiu sua formação acadêmica nos Estados Unidos e foi indicada à Lota por um órgão internacional de recreação. A princípio ela recusou o trabalho por se tratar de uma obra pública. No entanto, reconsiderou o convite e passou a integrar a equipe de trabalho do Aterro (OLIVEIRA, 1995). Em carta a Lacerda, em 14 de março de 2020, Lota elogia o trabalho da colega: “O trabalho d’ela tem sido excelente”.

¹²¹ Para uma abordagem dessa frase, destaca-se uma passagem de Mary Morse (apud FOUNTAIN 1994:175), que revela a influência de Lota no Rio de Janeiro daquela época, não apenas em relação à construção do projeto, mas também em relação a seu posicionamento político e uma possível posição no governo de acordo com os planos do governador à época, Carlos Lacerda: “In January 1963 Lota fought successfully for additional appropriations for Flamengo Park. In March she felt that she had achieved a major triumph: she had convinced the government not to build a large - and to her mind ugly - office building in Rio. In May, Lacerda tentatively decided to run for president in 1965, and there was talk of his appointing Lota as minister of education.”

¹²² O AI-2 foi um decreto feito pelo presidente Castello Branco em outubro de 1965, que extinguiu o pluripartidarismo, após a vitória da oposição do governo nas eleições estaduais, e instituiu o bipartidarismo no país.

¹²³ O esforço por parte de Lota em internacionalizar o projeto do Parque do Flamengo é revisado em diferentes fontes. David Weimer (apud FOUNTAIN 1994:178), um bolsista da Fullbright que esteve no Brasil em 1963/64 e conheceu Lota por meio de Elizabeth Bishop, relatou: “Lota wanted very much to get a write-up of the park, including the illustrative material, published in some American Magazine. Before I left Brazil, I took a lot of material from her, and tried unsuccessfully to get it published in *Architectural Forum*”. Em carta a Lacerda, em 5 de janeiro de 1965, encontrada no Fundo Carlos Lacerda, Acervo da UnB, Lota escreveu: “A revista Time comunicou que vai publicar o Aterro em cores nas páginas centrais... quando estiver mais adiantado...” Na mesma carta, ela também escreveu: “A exposição do Parque do Flamengo, vai da Filadélfia para New Orleans e depois para o Texas... Isso lhe trará alguns eleitores americanos...” Nesse contexto, entende-se que a projeção do Parque no exterior era uma realidade, por isso a sua justificativa, apesar de todos os impedimentos para a conclusão rápida da obra.

¹²⁴ Segundo Oliveira (1995:212) , “Roberto Burle Marx atribuiu a si próprio a autoria geral do aterro, embora na legenda de uma das fotos contasse que o projeto geral era de Burle Marx e Reidy”. Ele foi contra as decisões de Lota, acusando-a de se impor diante do projeto e tomar decisões que não lhe agradavam, como a iluminação que ele considerou “opressora” e os playgrounds propostos pela educadora Ethel Medeiros. Em carta ao então governador Carlos Lacerda, com data de 18 de outubro de 1965, Burle Marx escreveu: “Reconheço o esforço feito por ela [Lota] para realizar a obra do Aterro; se antes êsse esforço era dirigido de acôrdo com a opinião da maioria de um grupo de pessoas capazes e também altamente dedicadas à obra, hoje é exercido de forma ditatorial, como se Dona Lota fôsse a autora do projeto e entendêsse tudo”.

¹²⁵ Portinho (1998) comenta que o MAM precisava de uma sede definitiva, então, “o prefeito João Carlos Vital, membro do Conselho Administrativo, através de mensagem à Câmara Municipal, propôs uma lei concedendo ao MAM um terreno de 40 mil metros quadrados no aterro contíguo à Avenida Beira-Mar, no centro do Rio de Janeiro. Com um detalhe: o terreno, que ficava na baía de Guanabara, nas proximidades do Aeroporto Santos Dumont, era n`água, e ainda estava à espera do aterro que começara com o desmonte do morro de Santo Antônio e se estenderia até o final da praia do Flamengo, para o qual Reidy, como arquiteto da prefeitura, na gestão de Mendes de Moraes, já fizeram um projeto urbanístico.” (In REIDY; BONDUKI; PORTINHO, 2000:168)

¹²⁶ Em oposição ao Museu Caixa Branca, Reidy propôs transparência do espaço expositivo, integrando-o ao ambiente externo e o contexto no qual estava inserido, proposta semelhante ao MASP de Lina Bo Bardi.

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Nos estudos pós-coloniais, Homi Bhabha traduz os diálogos e as trocas entre culturas como hibridização. Para Andreoli e Forty (2004:15), a utilização do termo em arquitetura não obteve sucesso, uma vez que sua conclusão discorre apenas em relação a definições estéticas, por meio da combinação de outros elementos, não remetendo aos conceitos descritos pelo autor para definir a literatura como, por exemplo, “instabilidade dinâmica”.

¹²⁹ O conceito de transculturação, diferente do de hibridização, não pode ser meramente reduzido a uma formulação estética, segundo os autores. Cunhado pelo antropólogo Fernando Ortiz, o termo disserta acerca de processos interativos entre diferentes culturas, “reconhecendo a permanência de ambas as partes. Em oposição à aculturação, a transculturação aceita o processo de interação cultural como algo contínuo e permanente.”. Para eles, os dois conceitos não obtiveram sucesso. “A transculturação é o oposto deste ponto de vista (o de produzir uma cultura homogênea), encantando-se na desordem das sociedades multi-étnicas”. (ANDREOLI; FORTY, 2004:15)

| Conclusão

Por meio desta pesquisa, pode-se verificar a importância dos diálogos transnacionais para a construção de uma linguagem moderna em arquitetura, bem como a configuração de redes de cultura, representadas aqui por pessoas e instituições, como fundamentais para o fomento e a divulgação dessa estética, em especial a arquitetura moderna brasileira.

Uma das hipóteses propostas nesta pesquisa era a de entender o real papel de uma personagem na constituição de um projeto que propôs salvar camadas de história e conceder um espaço de lazer na cidade do Rio de Janeiro: Lota de Macedo Soares. Por não ser uma personagem comumente discutida no campo da teoria e da história da arquitetura, tendo sua expressão limitada ao projeto do Aterro do Flamengo, propôs-se entendê-la não apenas como uma pessoa de posses, autodidata e saber erudito, mas que, pelos contatos pessoais que realizou ao longo da vida, estava inserida em uma rede de alta cultura.

O projeto do Parque do Flamengo, ao qual o nome de Lota ficou correlacionado ao longo da história, contou também com outros atores-chave na história da arquitetura e do urbanismo brasileiro. Destacamos aqui Burle Marx e Reidy. Para entender a amplitude do papel de Lota, fez-se necessário

entender também o papel dos outros atores envolvidos nesse projeto.

Sob a premissa de que Lota era uma personagem viajante, estabeleceu-se discutir o papel das viagens e dos viajantes e suas confluências na vida profissional por meio das experiências vivenciadas nos destinos escolhidos. A paisagem do bairro da Glória, aliadas às narrativas dos viajantes, representadas por meio de obras de arte, relatos e fotografias, auxiliaram no entendimento da construção das camadas históricas que Lota tanto buscou preservar, ao propor a construção do projeto que ia contra os desejos da prefeitura da cidade.

A discussão dos viajantes e da paisagem cultural carioca possibilitou entender a contribuição das viagens na construção de um imaginário acerca da Cidade Maravilhosa, especialmente como o olhar atribui ao lócus um valor especial por meio da percepção de cada um. O tema das viagens, ainda tão profícuo para a academia, tem muito a contribuir com as pesquisas atuais, tanto pelas motivações que levam o arquiteto a viajar, como pelo potencial transformador que existem nelas. Por isso, foram aqui apresentados com exemplos de brasileiros que encontraram inspiração no exterior bem como o oposto. Esses diálogos transnacionais destacam-se em diferentes áreas aos

olhos dos “turistas da cultura”, que promoveram uma grande troca e o trânsito de ideias no país, tanto pela busca da “cultura de baixo”, a dita popular, como pelo contato com atores de alta cultura. O Brasil se tornou palco de incontáveis fontes de inspiração para os que o visitaram, devido a suas obras de arte e suas belezas naturais, e não apenas para viajantes, mas também para seus próprios habitantes.

No entanto, ao estudar as viagens e essas narrativas, encontrou-se um destino que foi fundamental não apenas à vida daquela personagem, mas também para a historiografia da arquitetura moderna. Logo, estudar Nova York era uma pauta que ia para além das experiências vividas por Lota. Incluía-se nesse domínio a discussão da visualidade moderna, as escolas de arte e a cidade como um novo centro de arte moderna. Ao aliar teoria ao território, foi possível entender a localização da difusão de uma dessas escolas experimentais no mundo, e em especial a Bauhaus, e sua subsequente transição da Europa para os Estados Unidos, por meio da emigração do corpo docente; e entender, pelas críticas de profissionais como Greenberg, que uma cidade como Nova York nos oferecia cenários artísticos diferentes: enquanto ao sul da ilha escolas experimentais ganhavam espaço, ao norte, a crítica da nova cultura visual, sua propagação e exportação eram realizadas.

Nova York não significou apenas um centro de criação e produção de arte e arquitetura moderna, mas também um lugar capaz de, por meio de políticas e instrumentos, tornar-se um divulgador dessa visualidade e, em especial, de críticas acerca da emergente cultura visual proeminente no pós-guerra. Destaca-se, nesse contexto, a criação de um museu com ares de escola multidepartamental, inspirado na emblemática escola de arquitetura, parte de um grupo avant-garde, a Bauhaus.

Foi nesse cenário que encontramos profissionais como Alfred Barr, o curador-viajante, precursor no ensino de arte moderna nos Estados Unidos. As características que tornaram o trabalho de Barr emblemático foram advindas de suas experiências no exterior. Somente o contato pessoal com a obra de arte era capaz de promover o ensino. E não eram apenas pinturas e esculturas que compunham o acervo do museu proposto por ele, mas também simples artefatos da vida cotidiana. Design e arquitetura passavam a integrar uma nova concepção de experiência museográfica. Era a expansão da cultura visual e sua divulgação por meio da fotografia, uma nova forma de apreender o mundo, repensando as artes visuais. Embora a nova produção artística estivesse em processo de transição da Europa para os Estados Unidos, o MoMA encontrou uma forma de construir uma narrativa por meio de mestres

selecionados e trabalhos canônicos, excluindo até mesmo profissionais já consagrados em solo norte-americano, como Frank Lloyd Wright, que, além de influenciar uma visualidade europeia, na década de 1930, influenciou uma legião de arquitetos no Rio de Janeiro, junto de outros estrangeiros. Em 1943, o MoMA colocou o Brasil sob os holofotes. O desejo do então presidente Getúlio Vargas de criar uma imagem de modernidade para o país era concretizado por meio da Brazil Builds, cujo catálogo se tornou um grande divulgador da arquitetura em construção nos trópicos pelas mãos de jovens arquitetos.

Por meio dessas e de outras discussões propostas no trabalho, entendeu-se que as décadas aqui em destaque, no período de 1920 a 1960, configuraram-se como um período no qual a política e a estética andaram lado a lado. Não obstante, entendeu-se também que as mudanças provocadas por essa cultura emergente vinham acompanhadas de profundas experimentações e que era necessária a presença de atores e artistas conectados numa rede de intelectuais, favorecendo a elaboração e o desenvolvimento desses ideais e experimentos.

Por meio de exposições, encontrou-se espaço para a discussão de temas como o advento do mercado da arte nos Estados Unidos, no período de proposição dessa nova estética,

como exposto por Meyer Schapiro. Por meio do MoMA, estudou-se o museu como instituição privada e instrumento do governo para divulgação e aproximação de aliados por meio da cultura. E, pela crítica feita ao museu, pôde-se abrir uma nova discussão acerca das escolas de arquitetura e experimentações que ocorreram nos Estados Unidos, como dados que introduzem o referenciamento da localização de pontos estratégicos na cidade de Nova York, fornecendo as bases para o futuro estudo da paisagem cultural nova-iorquina e norte-americana, com suas escolas, experimentações artísticas e pontos de influência para os intelectuais, temas que podem vir a ser abordados em novas pesquisas no futuro.

Nesse sentido, “cultura” foi uma palavra-chave para o desencadeamento de reflexões. Como visto, Le Corbusier foi quem indexou os temas arquitetura e urbanismo à agenda cultural, o que lhe conferiu, pela crítica de Argan, o título de “agitador cultural”, enquanto profissionais como Gropius e, possivelmente, Barr, por serem entusiastas de um programa e método, seriam entendidos como “animadores culturais”. Como uma entusiasta da cultura e da arte brasileira, Lota pode ser considerada uma personagem que auxiliou na tradução de uma linguagem internacional para que fosse absorvida pela cultura brasileira, e na condição de trabalhar com arte, tornando-se uma

ativista em prol da aclimatação no Brasil de uma vertente internacional. Ela, que até então era vista como agente/promotora cultural, pôde ser vista sob um novo olhar e um papel para além de interlocutora entre a prefeitura e comissão de trabalho. Embora a falta de conhecimento técnico e formação acadêmica a tenham impedido de ser uma personagem às margens da história, seu conhecimento e suas conexões favoreceram muitas experiências. Ao analisar sua trajetória, suas experiências e seus inúmeros trabalhos que envolveram arte, foi possível entendê-la como uma “agitadora cultural”, também no sentido proposto por Argan para a denominação de Le Corbusier, um papel no qual, pela frequente proposição de ideias, encorajava a inserção de arte e cultura na vida cotidiana, tanto para a subsistência do artista, como para o lazer do cidadão. A busca pelo “espiritual” ou pela “fruição estética”, proposta pelo movimento moderno, era então entendida por meio da visão dessa mulher, que se deparou com inúmeras possibilidades no Estados Unidos em sua primeira visita ao país, quando conheceu o MoMA. O posterior relacionamento com Reidy e Burle Marx foi tão importante como suas outras relações fomentadas pelas redes de alta cultura nas quais esteve inserida.

Lota pôde ser vista como uma trabalhadora criativa, buscando incentivar a cultura e possibilitando uma arte acessível por meio das vivências que teve nos Estados Unidos. Ela, por si só, representava o reflexo da cultura moderna em voga, do *self made man*. Entende-se que se aproximou de muitos contatos por conta do interesse em ampliar sua rede, buscando estabelecer boas propostas para divulgação de arte brasileira no exterior e da arte internacional em vigor no Brasil. Isso se manifestou por meio do desejo de querer aprender como montar um museu, ao buscar por exposições itinerantes ou ao propagar o projeto do Parque do Flamengo.

Embora sua contribuição efetiva tenha sido para além da interlocução entre governo e equipe de trabalho no Parque do Aterro do Flamengo, pode-se verificar nela as características de um personagem daquele tempo. Uma mulher inserida numa alta rede de cultura em contato com diferentes profissionais que atuaram na construção dessa imagem moderna de Brasil, fossem os brasileiros, por meio de seus trabalhos, ou os americanos, por meio de sua política de propagação dessa visualidade. Lota se comprometeu com o moderno brasileiro em diferentes frentes e projetos, em vários campos das artes. Embora considerada “americanófila”, ela se entregou ao projeto urbano de mais de um milhão de metros quadrados que visava

fornecer qualidade de vida à população carioca por meio de uma síntese das artes.

A discussão sobre a constituição de uma arquitetura brasileira e a adequação de uma linguagem internacional no Brasil nos mostram como esses critérios foram importantes ao longo da narrativa historiográfica e também por meio de catálogos, jornais e revistas. Por isso, o MES e o Parque do Flamengo foram discutidos nesta pesquisa, por serem significativos exemplares dessa síntese das artes na arquitetura e, posteriormente, no urbanismo, sendo de destaque um elemento que os une, e que aqui foi discutido com status de arte: os jardins de Burle Marx.

A linguagem moderna, que encontrou tantas dificuldades para seu estabelecimento no Brasil e que foi introduzida por mãos estrangeiras, alcançou a maturidade por meio do atendimento de quatro critérios: técnica, estética, ética e tropicalidade. O Brasil apresentou uma linguagem capaz de sintetizar e adequar-se àquela que havia sido divulgada no mundo. Burle Marx contribuiu com a construção de uma linguagem moderna tipicamente brasileira, ao propor a experimentação de uma visualidade por meio de sua espacialização e o entendimento da flora e da matéria como parte constituinte de um projeto único. Nesta pesquisa, por meio

de seis tópicos fundamentais, foi possível estabelecer o entendimento de sua obra: estética, linguagem, forma de expressão artística, função social, tropicalidade e ensino. O paisagista foi um símbolo, pois, por meio de seus projetos, entende-se uma estética e um personalismo capazes de se adequar aos valores que ajudaram a formar o movimento moderno.

Unindo-se a essa proposição, a arquitetura e os ideais de Reidy concretizam um projeto de destaque, além de abrigar, perante a paisagem do Rio de Janeiro, obras de arte que ajudam a compor o conjunto. O trabalho de Reidy como urbanista faz parte do Rio de Janeiro moderno desde sua concepção, ainda como estagiário de Agache. O contato com Le Corbusier e outros mestres que o influenciaram fez com que o arquiteto mantivesse seus diálogos ativos em sua rede. Seu trabalho público aliado a questões sociais e técnicas e a uma linguagem menos criticada o colocam em posição de destaque neste trabalho. Reidy representou o movimento moderno no Brasil, pois manteve a preocupação de preservar seus valores essenciais.

Sendo assim, ao estabelecer os parâmetros essenciais para o amadurecimento de uma arquitetura brasileira, é possível identificá-los no trio de profissionais selecionados para a

pesquisa e a espacialização do projeto do Parque do Aterro do Flamengo, um projeto de cultura que é refletido por meio de seu papel social desempenhado na cidade, na salvaguarda de uma paisagem símbolo e por ser palco de diálogos artísticos que corroboram para a síntese da artes. Apesar de não ter sido concretizado como esperado, seu signo permanece como a especialização de uma linguagem e de uma visualidade permeada por valores de um movimento, fruto da experiência de seus autores.

Entende-se que o propósito do Parque como objeto de estudo é demonstrar o estudo e a aplicação das teorias aliadas ao território. Espera-se que este trabalho contribua com uma discussão que possibilite vislumbrar o envolvimento e os desejos de cada profissional nesse projeto, que não apenas contempla o Parque, mas também a criação de um museu, um programa educativo e a expectativa de fomentar a arte como algo acessível a todos. Tal iniciativa corroborou para o entendimento das expectativas individuais diante da abrangência coletiva de um plano elaborado para a cidade e para pessoas. O Parque é um símbolo de cultura e de resistência na paisagem entre os dois elementos naturais que conferiram o título de “maravilhosa” à cidade que é palco, nesse

cenário que acolhe esses atores, sejam eles estrangeiros ou não.

| Referências bibliográficas

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.
- ADES, Dawn. **Arte na America Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 1997. xiv, 365 p.
- AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005): Vol. 1 - Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**. [s.l.] Editora 34, 2006. v. 1
- ANDRADE, M. DE. Brazil Builds. **Folha da Manhã - São Paulo**, 3 mar. 1944.
- _____.; FABRIS, A.; PORTINARI, C. **Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil : Campinas, SP, Brasil: Projeto Portinari ; Editora Autores Associados : Mercado de Letras, 1995.
- ANDREATTA, Verena. *Cidades Quadradas, Paraísos Circulares. Os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Maua X, 2006.
- ANDREOLI, E.; FORTY, A. **Brazil's modern architecture**. London ; New York: Phaidon, 2004.
- ARANHA, M. B. C. Rino Levi: Arquitetura como ofício. In: **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. RG bolso. São Paulo, SP: Romano Guerra Editora, [s.d.].
- ARCHITEKTUR ZENTRUM WIEN; CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE; GETTY RESEARCH INSTITUTE. **Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage**. Basel ; Boston: Birkhäuser, 2007.
- ARGAN, G. C. **L'arte moderna: 1770/1970. 2a ed Firenze: Sansoni, 1971. 769p., il. ISBN (Broch.)**.
- ARGAN, G. C.; BOTTMANN, D. G.; CAROTTI, F. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARGAN, G. C. *Arquitetura Moderna no Brasil* [Comunitá, Roma, n.24, pp. 48-52, 1954 (tradução de Ana Luiza Nobre)]. In: XAVIER, A. (Ed.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. Edição revista e ampliada ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARGAN, G. C.; NAVES, R. As fontes de arte moderna. **Novos Estudos**, n. 18, p. 49–56, 1987.
- BANHAM, R. **Theory and design in the first machine age**. 2nd ed. ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1980.
- BARR, A. H. Jr. **Cubism and Abstract Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
- BARDI, L. B. Bela Criança. **Habitat - Revista das Artes no Brasil**, n. 2, 1951.
- BARDI, L. B.; RUBINO, S.; GRINOVER, M. **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bradi, 1943-1991**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.
- BARDI, P. M. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo, SP, Brasil: Nobel, 1984.
- BARDI, P. M. **O Modernismo no Brasil**. [s.l.] Sudameris, 1978.
- BERGDOLL, B. et al. (EDS.). **Latin America in construction: architecture 1955-1980**. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- Brésil. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, n. 42–43, 1952.
- BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil/**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1981.
- BULLRICH, F. **New Directions in Latin American Architecture**. [s.l.] G. Braziller, 1969.
- BURLE MARX, R. **Roberto Burle Marx lectures: landscape as art and urbanism**. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.
- BURLE MARX, R. R.; SIQUEIRA, V. B. **Burle Marx**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BURLE MARX, R. In: LEENHARDT, J. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CALDER, A.; SARAIVA, R.; SÃO PAULO (BRAZIL : STATE) (EDS.). **Calder no Brasil: crônica de uma amizade**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2006.
- CARRANZA, L. E.; LARA, F. L.; LIERNUR, J. F. **Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia**. Austin: University of Texas Press, 2014.
- CAVALCANTI, L. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro, Brazil? Taurus Editora, 1995.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, 1930-60**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- COSTA, L., & XAVIER, A. (2007). **Lúcio Costa : Sôbre arquitectura. Porto Alegre: Centro Universitario Ritter Dos Reis : UniRitter**.
- COSTA, L., COSTA, M. E. **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, 2000.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivencia . 2a. ed. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1997. 608 p.
- DEL REAL, P. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. thesis—New York, N.Y.: Columbia, 2012.
- DEL REAL, P. Building a continent: MoMA's Latin American Architecture Since 1945 Exhibition. **Journal of Latin American Cultural Studies**, 2007.
- DEL REAL, P. Object Lessons: Early Modernist Interiors at the Museum of Modern Art. **West 86th**, v. 25, n. 1, Spring-Summer 2018.
- DEL REAL, P.; GYGER, H. **Latin American modern architectures: ambiguous territories**. New York: Routledge, 2012.

- DIEGUES, I. et al. (EDS.). **Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro: arquitetura e construção**. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó : MAM, 2010.
- D.P.H.A.N/D.E.T. **Processo n, 748_T_64 - Paque do Flamengo** Ministério da Educação e Cultura, , 1965 1964.
- EULÁLIO. In BARDI, P. M. (PIETRO M. **O Modernismo no Brasil**. [s.l.] Sudameris, 1978.
- FABOS, J. G. **Frederick Law Olmsted, Sr.; founder of landscape architecture in America**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1968.
- FERNANDES, F. **Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade**. DOCOMOMO Brasil. **Anais...**[s.d.]Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/176.pdf>. Acesso em: 5 out. 2020
- FERRAZ, G. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- FOUNTAIN, G. **Remembering Elizabeth Bishop: an oral biography**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- FRASER, V. Cannibalizing Le Corbusier: The MES Gardens of Roberto Burle Marx. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 59, n. 2, p. 180–193, 1 jun. 2000.
- FRIDMAN, F. Donos do Rio em nome do rei; uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond/Jorge Zahar Editor, 1999.
- GIEDION, S. **A decade of new architecture**. Zürich: Girsberger, 1951.
- GIEDION, S. In: MUMFORD, E. P. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.
- GIEDION, S. In: MINDLIN, H. E. (HENRIQUE E. **Modern architecture in Brazil**. [English language ed.] ed. New York: Reinhold PubCorp, 1956.
- GONSALES, C. H. C. Síntese das artes sentidos e implicações na obra arquitetônica. **Vitruvius**, v. 12, n. 144.06, maio 2012.
- GOODWIN, P. L. **Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942**. New York, NY: MoMA, 1943.
- GREENBERG, C. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2013. 317 p. ISBN 9788540503632(broch.).
- GREENBERG, C.; FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar: Funarte, 1997. 280 p. ISBN 8571103836 (broch.)
- GROPIUS, W. **Walter Gropius faz análise e crítica da Architectura Moderna. A response to a series of questions on Brazilian Architecture posed by Daniel Linguanotto, Manchete, Brazil. Ts.(Carbon Copy) with A.MS. revisions; Manchete (30 Jan 1954).**, 1954, 30 jan. 1954.
- GROPIUS, W. Um vigoroso Movimento. In: **Depoimentos de Uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 153–154.
- GROPIUS, W. **Bauhaus: novarquitectura**. 6.ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004. 220 p. (Debates. v.47). ISBN 8527301237
- GROPIUS, W.; MOHOLY-NAGY, L.; FERGUSON, H. **International architecture**. [s.l: s.n.].
- HANKS, D. A. (ED.). **Partners in design: Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson**. New York: The Monacelli Press, 2015.
- HARRIS, E. D. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. São Paulo, SP: Nobel, 1987.
- HORMAIN, D. **O RELACIONAMENTO BRASIL – EUA E A ARQUITETURA MODERNA: EXPERIÊNCIAS COMPARTILHADAS, 1939-1959**. São Paulo, SP: USP, [s.d.].
- INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). Declaração de Québec. Québec. ICOMOS, 2008.
- KANTOR, S. G. **Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- KENTGENS-CRAIG, M. **The Bauhaus and America: first contacts, 1919-1936**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.
- LARA, F. L. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo/Austin: Nhamerica Platform, Romano Guerra, 2018. v. 4
- LE CORBUSIER. **Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo, SP; Cosac & Naify, 2004. 294 p. (Face Norte). ISBN 8575032909.
- LE ROUX, H. The networks of tropical architecture. **The Journal of Architecture**, v. 8, p. 337–354, Autumn 2003.
- LEENHARDT, J. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. 14.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- LIRA, J. T. C. DE. Arquitetos estrangeiros, a arquitetura no estrangeiro e a história. In: LANNA, A. L. D. et al. (Eds.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo, SP: Alameda, 2011.
- MACEDO SOARES, L. Artistas e escritores brasileiros num grande intercâmbio de arte com os Estados Unidos. Rio de Janeiro: Jornal A Noite, fevereiro de 1942.
- MACLEISH, A. **MacLeish, Archibald, Library of Congress. [Carta] 1940 Nov. 4, Washington, D.C. [para] Candido Portinari, New York, NY.**, 4 nov. 1940. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/os-murais-da-biblioteca-do-congresso-projeto-portinari/sQKigrsZGbRpKg?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 ago. 2020
- MARTINS, C. A. F. A constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira. **Revista da Pós**, p. 91–95, 1994.
- MARTINS, C. A. F. “Há algo de irracional...”. Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira [1999]. In: GUERRA, A. (Ed.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira. P. 2: ...** RG bolso. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010. p. 131–168.

MAGALHÃES, A. M.; ESCOREL, M. **Reidy: a construção da Utopia** Rio de Janeiro, Brazil Aggregator Media, , 2009. Disponível em: <http://www.aspresolver.com/aspresolver.asp?MARC:3234538>. Acesso em: 28 jan. 2019

MATOS, O. C. F. **Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MATOS, O. C. F. **Tempo sem experiência – Olgária Matos in Invenção do Contemporâneo** Tv Cultura, 8 jun. 2009. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2009/06/09/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos/>. Último acesso em: 10 jan. 2021

MCCRAY, P. A. **Letter from Porter A. McCray to Bill (William Burden) CC: René d'Harnoncourt, Elizabeth Shaw e Helen Franc followed by a 4 pages report about Art activities between the Museum of Modern art and Brazilian Institutions**, 6 jun. 1957.

MEDEIROS, E. B. Um milhão de metros quadrados para recreação pública. **Revista do Instituto dos Arquitetos do Brasil**, n. 29, nov. 1964.

MINDLIN, H. E. (HENRIQUE E. **Modern architecture in Brazil**. [English language ed.] ed. New York: Reinhold PubCorp, 1956.

MOHOLY-NAGY, L. **The new vision and abstract of an artist**. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting Photography Filme**. Tradução: Janet Seligman. Lund Humphries ed. London: [s.n.].

MOIMAS, Valentina. Arquitetura Moderna no Brasil. Uma história em processo de escritura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 168.00, Vitruvius, maio 2014

MONDRIAN, P. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. Tradução: João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTERO, M. I.; BURLE MARX, R. **Burle Marx: el paisaje lírico**. Barcelona: GG, 2001.

MUSEUM OF MODERN ART. **The Latin-American collection of the Museum of Modern Art By Lincoln Kirstein**. New York, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1943.

NOBRE, A. L. **Carmen Portinho: o moderno em construção**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Parque do Flamengo: Instrumento de planificação e resistência. **Arquitextos**, São Paulo, ano 07, n. 079.05, Vitruvius, dez. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>>.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. A Festa Da Glória. Festas, Irmandades E Resistência Cultural No Rio de Janeiro Imperial. **História Social**. No.7. Pág. 19-48. Campinas, SP, 2000.

OLIVEIRA, Carmen Lúcia. **Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PARADA, Maurício B. A. **A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 1950**. In Revista Brasileira de História. 1954-1964. São Paulo: ANPUH & Marco Zero, vol. 14, n. 27, 1994.

PEDROSA, M. L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 50-51, p. 21-23, Dez 1953.

PEIXOTO, E. C. O Parque do Flamengo. **Módulo**, n. 37, agosto de 1964.

PEREIRA, M. A. C. S. **Jardim de Memórias, Parque do Flamengo 50 anos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa 12, 2015. 80p.

PÉREZ OYARZÚN, F. **Le Corbusier y sudamerica: viajes y proyectos**. 1a ed. ed. Santiago: Ediciones Arg, 1991.

PEVSNER, N. **Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books/Pelican Books, 1960.

PEVSNER, N. **An outline of European architecture**. 7th. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books/Pelican Books, 1963.

POZZI, C. Latin America Made in Italy The Editorial Construction of a Domesticated Modernism. **ABE Journal**, n. 7, 2015.

QUEZADO DECKKER, Z. **Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil**. London ; New York: Spon Press, 2001.

REIDY, A. E.; BONDUKI, N. G.; PORTINHO, C. **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa, Portugal : São Paulo, SP, Brasil: Editoral Blau ; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

RISÉRIO, A. **Mulher, casa e cidade**. 1a edição ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 2015.

RIZZO, G. G. Maiêutica de uma nova estética. In: GONÇALVES, L. R. (Ed.). **Arte e paisagem: a estética de roberto burle marx**. São Paulo: Mac-Usp, 1997.

ROSSI, A.; EISENMAN, P. **The architecture of the city**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1982.

RUDOFISKY, B. **On being an Architect in Brazil**, 27 mar. 1943.

SAIA, L. Brazil Builds. **O Estado de São Paulo**, 17 mar. 1944.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo, SP: Tessel: Projeto, 1987. 301 p.

SCHAPIRO, M. **Modern art, 19th & 20th centuries**. New York: G. Braziller, 1978.

SCHWARCZ, L. **O Sol do Brasil**. 1st. ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2008.

SEGRE, R. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira, 1935-1945**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

STELZER, O. Moholy-Nagy and his vision. In: **Painting Photography Filme**. Tradução: Janet Seligman. Lund Humphries ed. London: [s.n.].

SOLÀ-MORALES, I. Terrain vague. In: ABALOS, I. (Ed.). . **Naturaleza y arteficio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

SODRÉ, J. **Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947**. São Paulo, SP, Brasil: USP, 2016.

TSIOMIS, Y. 1936, Le Corbusier fala, desenha, projeta. In: TSIOMIS, Y. (Ed.). . **LE CORBUSIER: Rio de Janeiro 1929-1936**. Rio de Janeiro, RJ: CAU RJ, 1998a.

TSIOMIS, Y. Da utopia e da realidade da paisagem. In: TSIOMIS, Y. (Ed.). . **LE CORBUSIER: Rio de Janeiro 1929-1936**. Rio de Janeiro, RJ: CAU RJ, 1998b.

WARHAVCHIK, G. Acerca da arquitetura moderna [Corrio da Manhã, Rio de Janeiro, 1o. de nov. 1925]. In: XAVIER, A. (Ed.). . **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. Edição revista e ampliada ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 39–52.

WIENER, P. L.; LINCOLN, F. S.; BRAZIL. COMISSARIADO GERAL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK. **Pavilhão do Brasil: Feira mundial de Nova York de 1939**. New York?: HKPublishing : Brazil's Representation to the New York World's Fair 1939, 1939.

ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. 5. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

| Bibliografia complementar

AZEVEDO, R. M. DE. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAILBY, E.; NIEMEYER, O. **Niemeyer par lui-même: l'architecte de Brasilia parle à Édouard Bailby**. 1re ed. ed. Paris: Balland, 1993.

BAKER, G. H. **Le Corbusier--the creative search: the formative years of Charles-Edward Jeanneret**. 1st ed. ed. New York: Van Nostrand Reinhold : E & F Spon, 1996.

BANHAM, R. **Theory and design in the first machine age**. 2nd ed. ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1980.

BANHAM, R. **A critic writes: essays by Reyner Banham**. Berkeley: University of California Press, 1996.

BARDI, P. M. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Italia, Brasil. São Paulo, SP: Nobel, 1984. 171 p. ISBN 8521302622 : (enc.).

BARR, Alfred Hamilton. **Introdução a pintura moderna**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1988. 50 p.

BENEVOLO, L.; GOLDBERGER, A. M. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BISHOP, E. **Letters to Maryette Charlton and other papers, 1967-1981**. 1967.

CALDER, A. **Calder: an autobiography with pictures**. New York: Pantheon Books, 1966.

CACCIARI, M. **De la vanguardia a la metropoli : critica radical a la arquitectura/ Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, Francesco Dal Co ; traduccion por el Seminario de Urbanistica II de la ETS de Arquitectura de Barcelona**. 205: Gustavo Gili, 1972.

COHEN, J.-L. **The future of architecture, since 1889**. New York: Phaidon, 2012.

COMAS, C. E. D. A feira mundial de Nova York de 1939 : o pavilhão brasileiro. **Arqtexto**, n. 16, p. 56–97, 2010.

COMAS, C. E. D. Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936. In: TSIOMIS, Y. (Ed.). . **LE CORBUSIER: Rio de Janeiro 1929-1936**. Rio de Janeiro, RJ: CAU RJ, 1998.

COSTA, E. A. 'Brazil Builds' e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

FRAMPTON, K. **Modern architecture : a critical history**. London: Thames and Hudson, 1980.

FRAMPTON, K. **World architecture 1900-2000: a critical mosaic**. [s.l.] Springer, 2000.

FRASER, V. **Building the new world: studies in the modern architecture of Latin America, 1930-1960**. London ; New York: Verso, 2000.

GIEDION, S. (SIGFRIED). **Space, time and architecture; the growth of a new tradition**. 5th ed., rev.enl. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

GUARNERI, A. B. **Bernard Rudofsky: a humane designer**. Wien ; New York: Springer, 2003.

GUERRA NETO, Abílio da Silva (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: parte 1**. São Paulo, SP: RG, 2010. v. 1 (Rgbolso ; 1). ISBN 9788588585225 (broch.).

GUERRA NETO, Abílio da Silva (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: parte 2**. São Paulo, SP: RG, 2010. v. 2 (Rgbolso ; 2). ISBN 9788588585232 (broch.).

HITCHCOCK, H. R. **Latin American architecture since 1945**. New York: Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, H. R. **The international style**. New York: Norton, 1966.

HITCHCOCK, H. R. **Modern architecture: romanticism and reintegration**. New York: Hacker Art Books, 1970.

LIMA, A. G. G. Duas Escolas De Arquitetura: Bauhaus E Escola De Cambridge. **III Fórum De Pesquisa Fau.Mackenzie**, 2007.

LISBOA, K. M. Aventura, missão e diáspora: os vários motivos de viagens e a necessidade de relatar. In: LANNA, A. L. D. et al. (Eds.). . **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo, SP: Alameda, 2011.

MUSEUM OF MODERN ART. **The Latin-American collection of the Museum of Modern Art By Lincoln Kirstein**. New York, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1943.

NOBRE, A. L. (ED.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEVSNER, N. **Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books/Pelican Books, 1960.

SEGAWA, H. M. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. 2. ed. ed. São Paulo, SP, Brasil: EDUSP, 1999.

SEGRE, R. **Arquitetura brasileira contemporânea = Contemporary Brazilian architecture**. Petrópolis: Viana & Mosley, 2003.

TAFURI, MANFREDO. **Teorias e historia de la arquitectura**. 2. ed. Barcelona: Laia, 1973.

TRUZZI, O. Redes em processos migratórios. In: LANNA, A. L. D. et al. (Eds.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo, SP: Alameda, 2011.

ZEVI, B. **Towards an organic architecture**. London: Faber & Faber, 1950.

ZEVI, B. **Arquitetura e historiografia**. Buenos Aires: Victor Leru, 1958.

| Webgrafia compulsada

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Processo 748-T-64**: tombamento parque do flamengo. Tombamento Parque do Flamengo. 1964. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/5515?discover?rpp=10&etal=0&query=parque+do+flamengo>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CALDER FOUNDATION (org.). **Calder's life, Calder's work**. Disponível em: <http://www.calder.org>. Acesso em: 27 jan. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Walter Gropius na 2ª bienal**: documentos retomam participação do arquiteto alemão fundador da bauhaus na mostra de 1953. Documentos retomam participação do arquiteto alemão fundador da Bauhaus na mostra de 1953. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/562>. Acesso em: 04 jan. 2020.

INSTITUTO LOTTA. **A Lotta**. Disponível em: <https://institutolotta.org.br>. Acesso em: 15 maio 2017.

MARX, Roberto Burle. **Garden Design for Beach House for Mr. and Mrs. Burton Tremain, project, Santa Barbara, California**: site plan. Site plan. 1948. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78>. Acesso em: 08 jun. 2020.

INSTITUTO BURLE MARX. **Acervo**. Disponível em: <http://www.institutoburlemarx.org>. Acesso em: 04 jan. 2020.

MUSEUM OF MODERN ART. **Diego Rivera**: Mexican, 1886:1957. Mexican, 1886–1957. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/4942>. Acesso em: 10 out. 2020.

MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA Archives Image Database (MAID)**. Disponível em: <https://maid.moma.org>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MUSEUM OF MODERN ART. **Museum Exhibits Architectural Models and Plans: from le corbusier to niemeyer**. From Le Corbusier to Niemeyer. 1948. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1301/releases/MOMA_1949_0015_1949-02-11_490211-14.pdf. Acesso em: 08 jun. 2020.

NIEMEYER, Oscar; MARX, Roberto Burle. **Tremaine House**: Model, Sections, Site plan, photos, map, second floor plan and more. 1948. The Collection - Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/search/?query=tremaine+house>. Acesso em: 08 jun. 2020.

PROJETO PORTINARI. **Acervo**. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>. Acesso em: 04 jan. 2020.

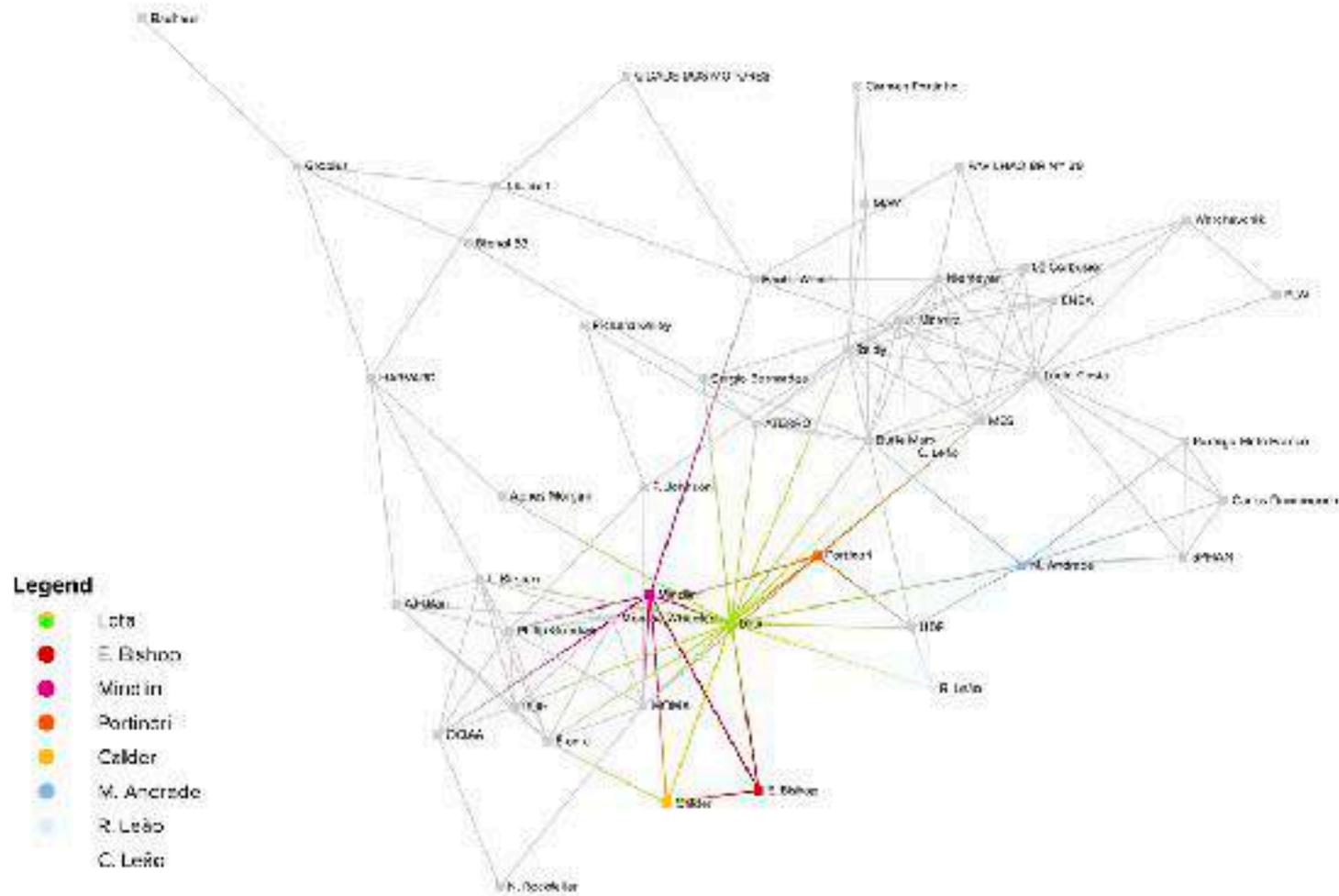
THE HOFMANN TRUST (org.). **Hans Hofmann, Biographical Chronology**. Disponível em: <http://www.hanshofmann.org>. Acesso em: 08 out. 2020.

THE JOSEF & ANNI ALBERS FOUNDATION. **Josef & Anni Albers**. Disponível em: <https://albersfoundation.org>. Acesso em: 19 out. 2020.

THE POLLOCK-KRASNER FOUNDATION. **Insights**. Disponível em: <https://pkf.org>. Acesso em: 08 out. 2020.

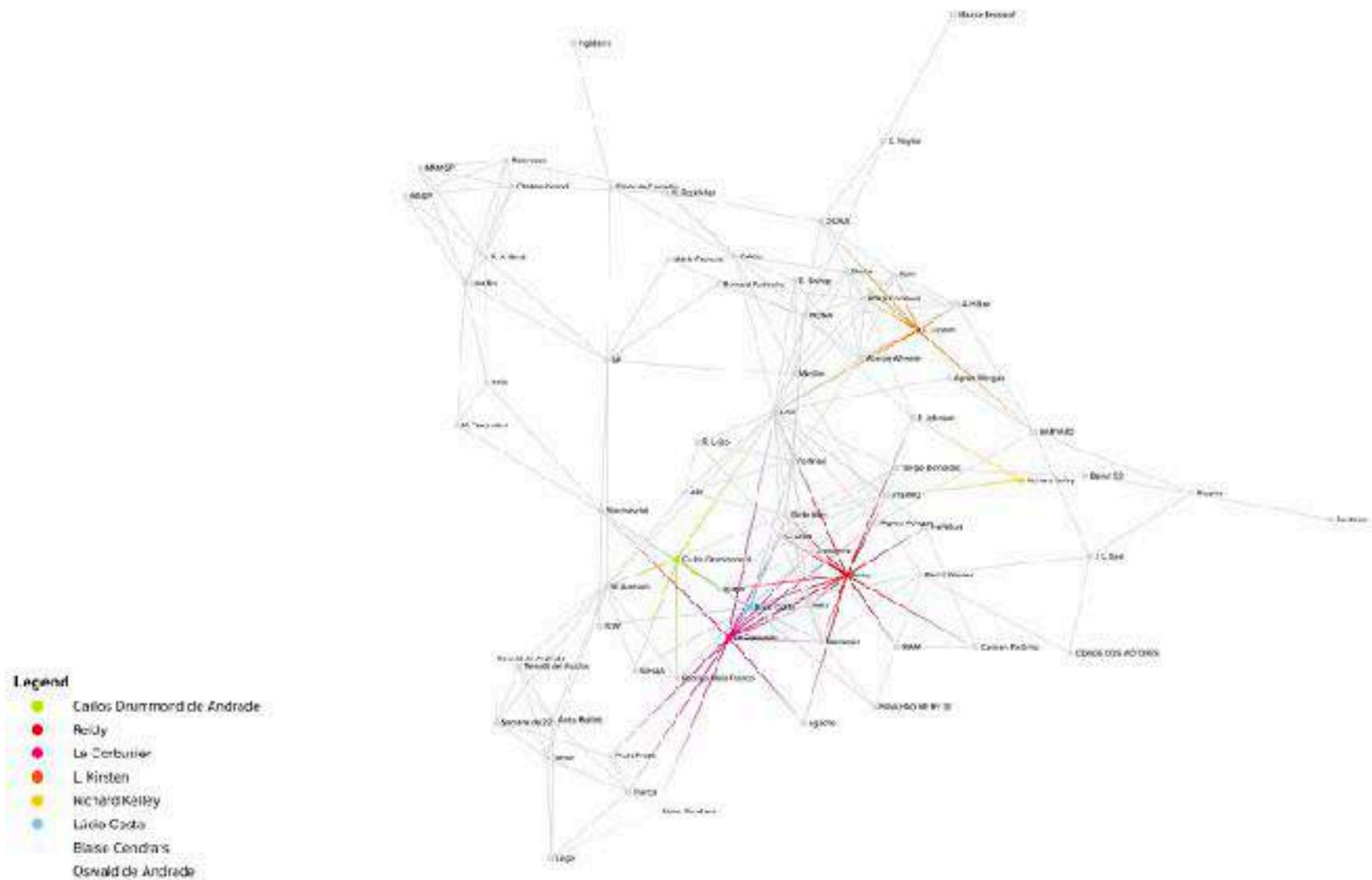
| Apêndices

Apêndice A - 'Focused Network' Primeiro esboço da rede de contatos centrada em Lota de Macedo Soares.



Fonte: elaborado pela autora utilizando o software Kumu.

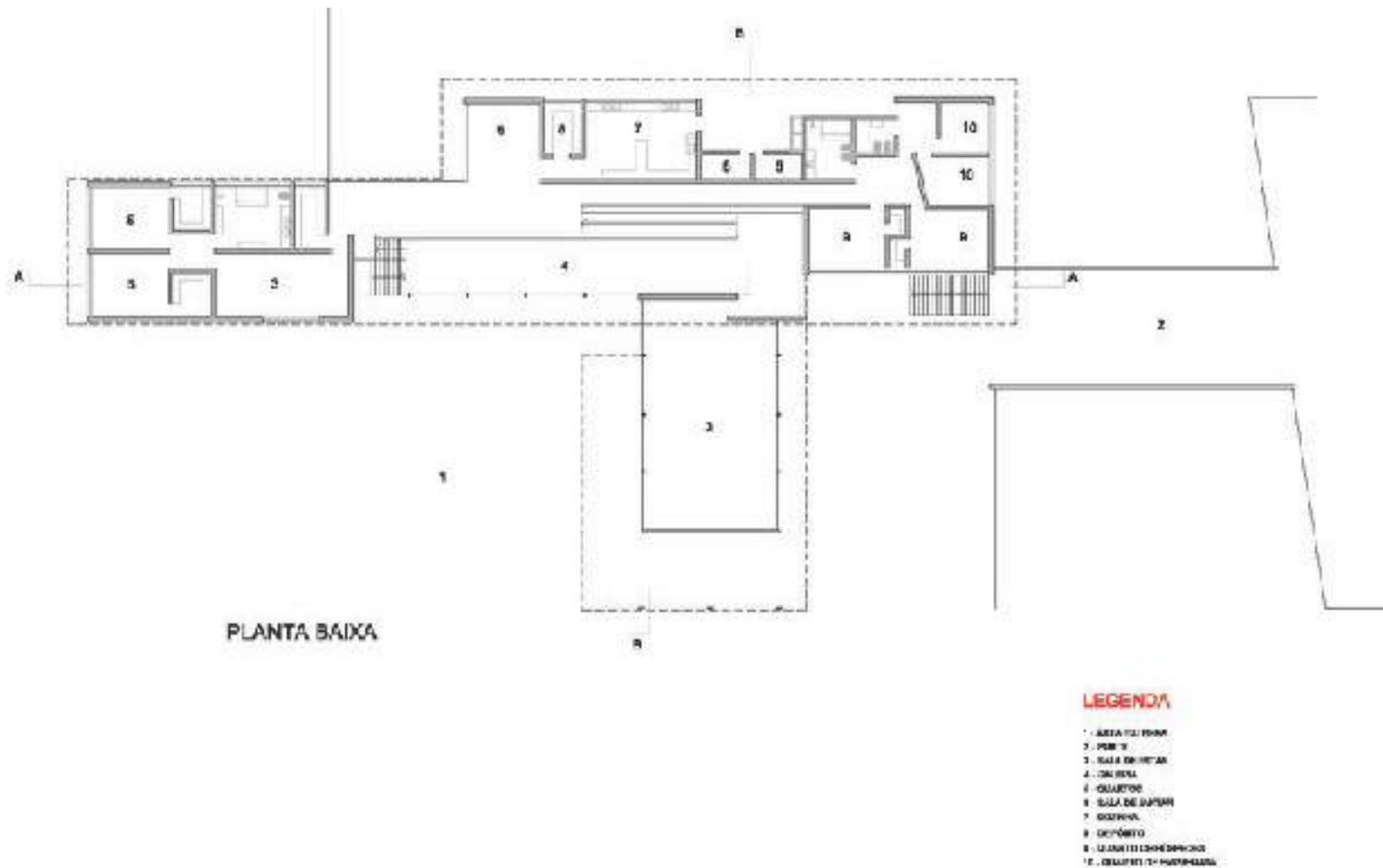
Apêndice A.1 - Rede de contatos expandida, centrada em Lota de Macedo Soares.



Fonte: elaborado pela autora utilizando o software Kumu.

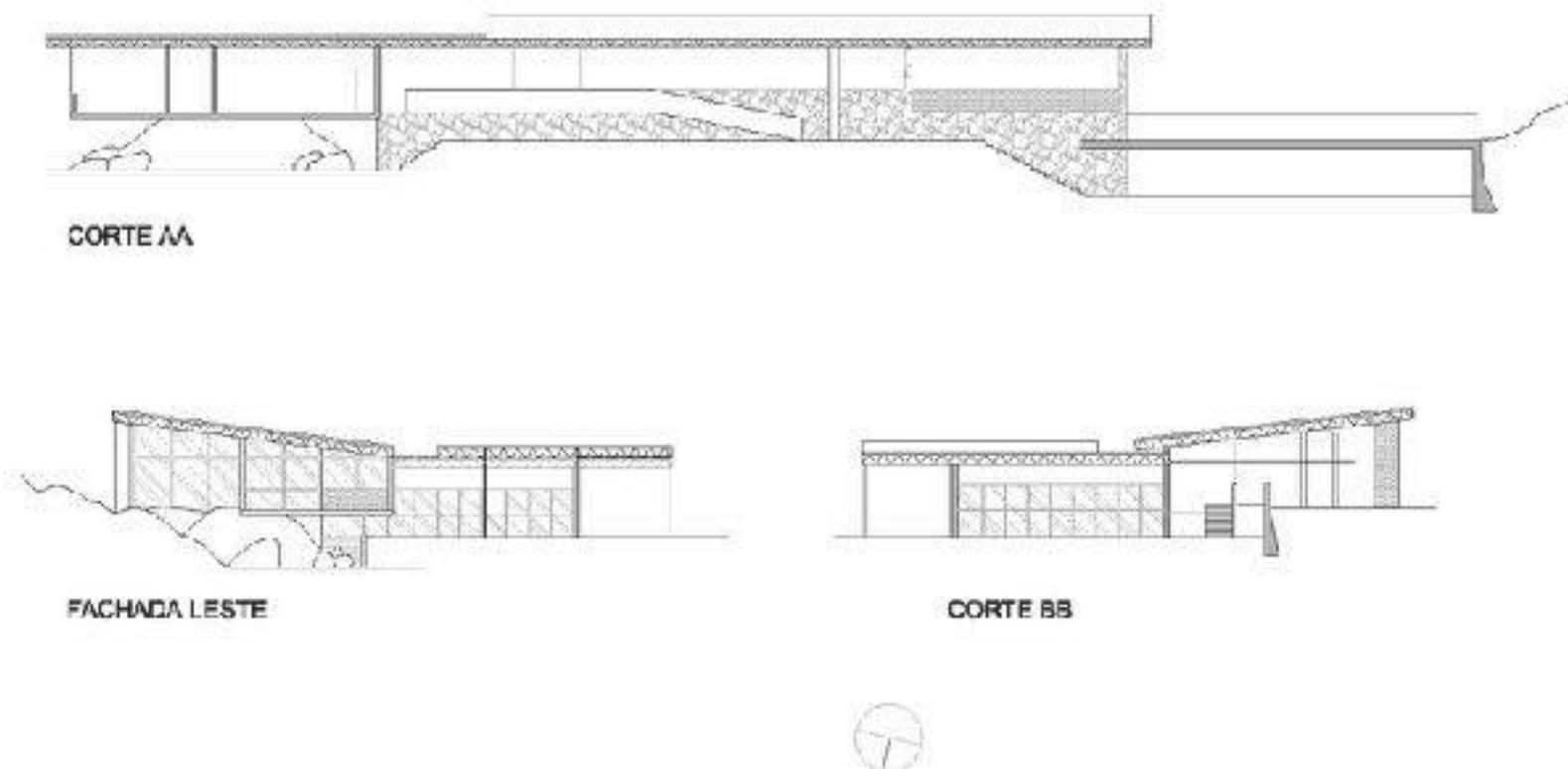
| **Anexos**

Anexo A: Planta da casa de Lota Macedo Soares, elaborada por Sérgio Bernades em 1951 e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo.



Fonte: reproduzido de acervo Sergio Bernades.

Anexo A.1: Cortes e elevação leste da casa de Lota Macedo Soares, elaborada por Sérgio Bernades em 1951, e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo.



Fonte: reproduzido de acervo Sergio Bernades.

Anexo A.2: Fotos da casa de Lota Macedo Soares, cujo projeto foi por Sérgio Bernades, em 1951, e premiado em 1953 na segunda Bienal de São Paulo.



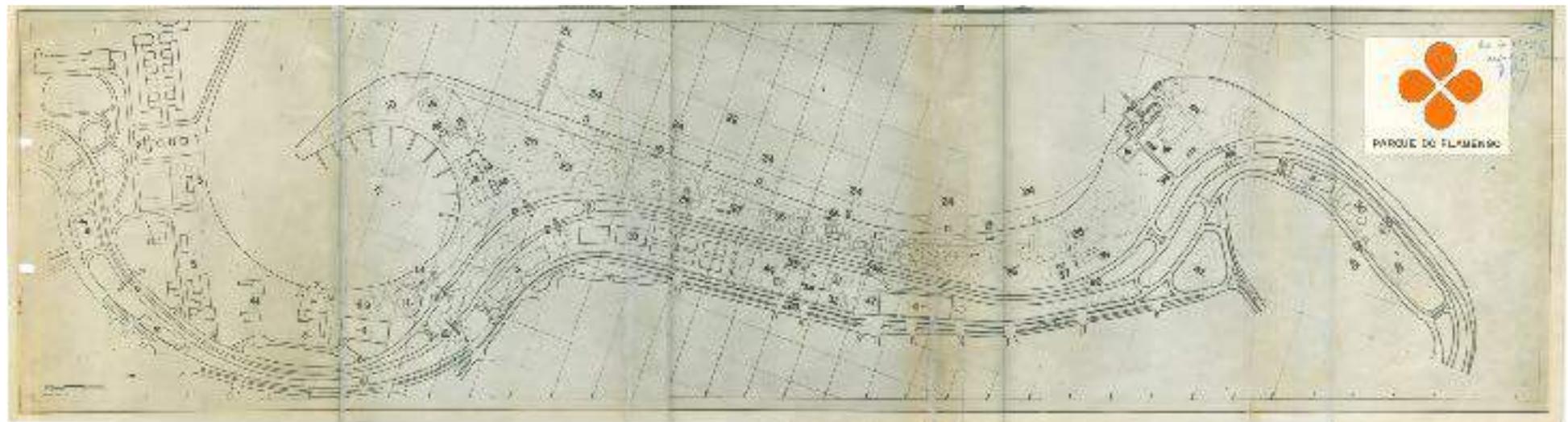
Fonte: reproduzido de Leonardo Finotti (a esquerda) e Acervo Sergio Bernades (a direita).

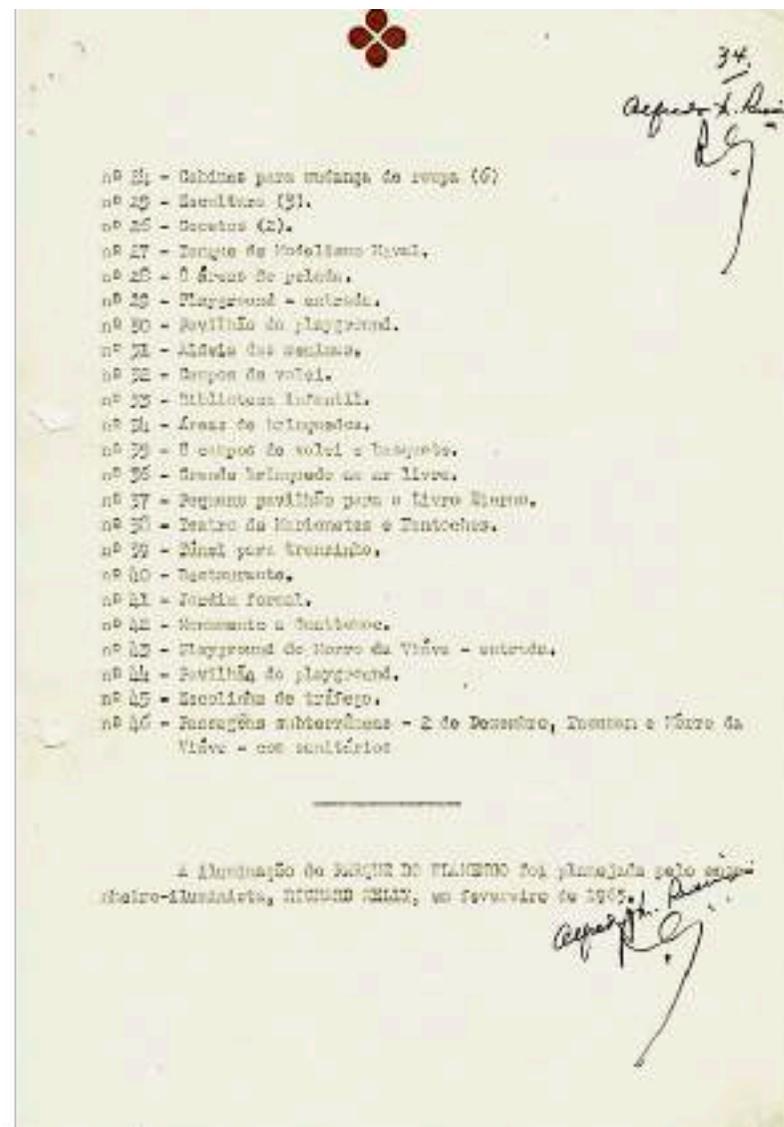
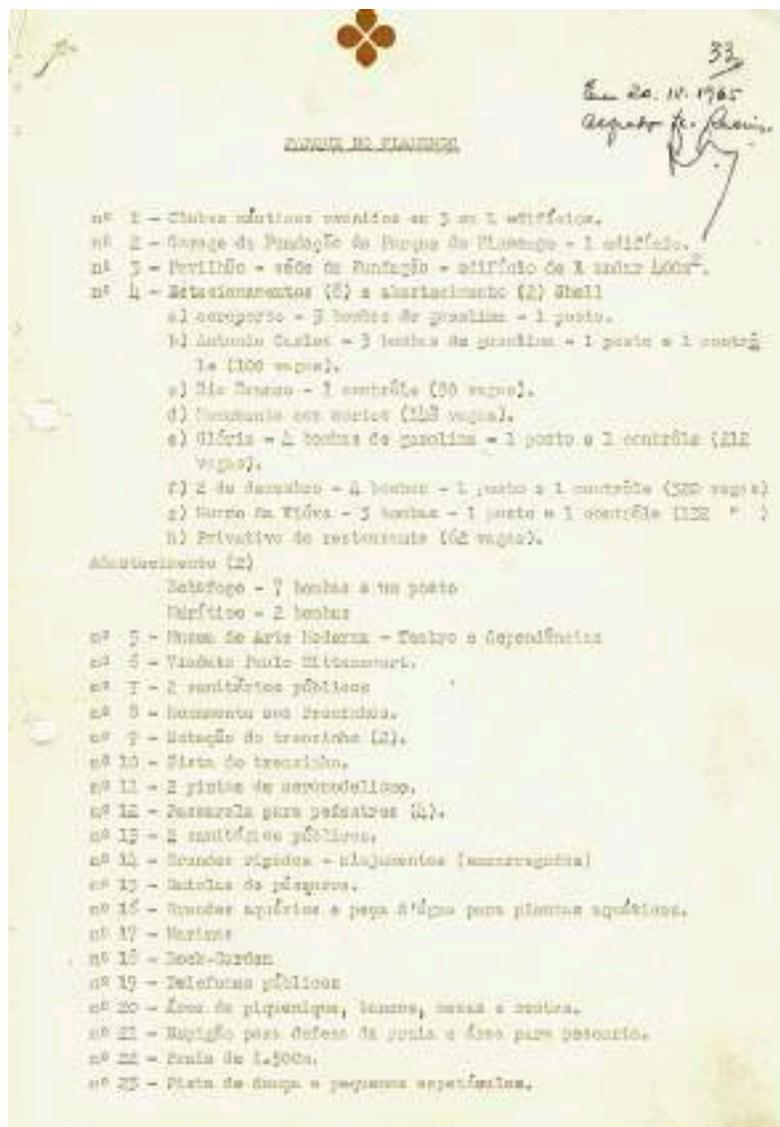
Anexo A.3: Fotos que mostram a galeria e a sala de estar da casa de Lota Macedo Soares elaborada por Sérgio Bernades em 1951, e premiada em 1953 na segunda Bienal de São Paulo.



Fonte: reproduzido de Acervo Sergio Bernades, com permissão

Anexo B: Planta do Aterro do Flamengo





Fonte: Iphan, disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/5515?discover?rpp=10&etal=0&query=748-T-64>

Anexo C: Correspondências de Lota de Macedo Soares

Como já mencionado ao longo do texto, as correspondências foram investigadas nesta pesquisa para a construção dessa rede de pessoas. Foram encontradas correspondências em arquivos e coleções tanto no Brasil como nos Estados Unidos.

Muitas foram as cartas escritas por Lota de Macedo Soares que foram lidas para esta pesquisa. Além das escritas por ela, foram também lidas as cartas de outros personagens endereçadas à ela e sobre ela, especialmente as de Elizabeth Bishop encontradas no acervo do Vassar College. No entanto, para a elaboração deste anexo apenas algumas cartas foram selecionadas.

No cabeçalho de cada uma há a descrição com o destinatário, a data, a cidade de onde ela foi enviada, e o acervo no qual foi encontrada. As cartas escritas em inglês ou francês foram traduzidas pela autora e também incluídas neste anexo.

A transcrição destas cartas tem o intuito de dar voz à esta personagem que, por meio delas, dialogou com personagens como Mário de Andrade, o governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, e os estrangeiros Monroe Wheeler e René d'Harnoncourt, do MoMA.

A escrita de Lota contém alguns traços característicos de sua personalidade e outros que exigiram cautela e atenção na leitura. Sua caligrafia é de difícil compreensão. Por uma decisão de pesquisa, foi estabelecido que seria melhor manter os traços característicos de sua escrita, como por exemplo o uso dos travessões, a ausência de parágrafos ou a falta de constância no uso destes artifícios. Lota não acentuava muitas palavras. Alguns traços de sua escrita e seus erros ortográficos foram mantidos enquanto outros, corrigidos mas, como mencionado, por uma decisão de pesquisa optou-se por manter esses traços característicos de sua escrita, isentando assim o uso do (sic).

N.	Remetente :	Destinatário:	Localidade:	Data:	Acervo:	Coleção:	Referência:
1	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Nova York	Sem data. (Possivelmente e 1941)	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6511 - Caixa 243
2	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Nova York	Possivelmente Set-Nov 1941	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6512 - Caixa 243
3	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Nova York	Sem data. (Possivelmente e 1941/1942)	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6513 - Caixa 243
4	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Rio de Janeiro	11.02.1942	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6514 - Caixa 243
5	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Rio de Janeiro	1942	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6515 - Caixa 243
6	Lota de Macedo Soares	Mário de Andrade	Rio de Janeiro	Sem data.	IEB-USP	Mário de Andrade	MA-C-CPL6516 - Caixa 243
7	Lota de Macedo Soares	Monroe Wheeler	Rio de Janeiro	10.10.1947	MoMA Archives, NY	MW	Series Folder II.18
8	Lota de Macedo Soares	Rene d'Harnon court	Rio de Janeiro	05.06.1948	MoMA Archives, NY	RdH	Series Folder II.7
9	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	20.02.1961	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 158 - Pasta 01
10	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Nova York	02.12.1961	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 158 - Pasta 01
11	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	14.03.1962	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 162 - Pasta 08
12	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	20.10.1964	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 128 - Pasta 05

13	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	05.12.1964	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 128 - Pasta 05
14	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	15.12.1964	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 128 - Pasta 05
15	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	05.01.1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 128 - Pasta 03
16	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	15.07.1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 128 - Pasta 03
17	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	15.10.1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 176
18	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	Circa 1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 176
19	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	Circa 1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 176
20	Lota de Macedo Soares	Carlos Lacerda	Rio de Janeiro	Circa 1965	UnB	Carlos Lacerda	Caixa 176

1. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, sem data. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6511.

Meu caro Mario,

O único caminho a seguir na vida é este (fórmula descoberta aqui) vender até a sua última camisa, seus parentes, sua honra e vir pra cá. Mário, você faz muita falta aqui. Sem afins e nós todos gosando Nova York, que colosso! Vamos imediatamente ao caso. Almocei hoje com Monroe Wheeler diretor do Museu de Arte Moderna e falei com ela daquela lista que fizemos, de artistas brasileiros: (pintores, escultores, architect) quando pensávamos em abrir o nosso museu, e o homem pede com insistência que se faça uma p/ ele também, para mandar papeladas e até convites para vir p. aqui.

Você sabe que eu estou cavando aqui, estudar organização de museu, e depois (o negócio está muito bem encaminhado) o pessoal me empresta todos os ___ quadros, e etc, porque as exposições compreendem também object-manufaturados, de bom gosto ou “o q é mau gosto” etc. Já deixei um esboço de combinação com Carmen Saavedra e vou escrever melhorando o negócio e etc. Você deve entender o que eu quero dizer.

Fazemos um grupo, você fulano, etc. (mande me dizer também quem você acha que pode se interessar por isso) faremos o possível p. Eliminar gente do governo q só poderia atrapalhar. O Monroe Wheeler está realmente no papo, Florence tem sido formidável e tem

um pé valente no negócio. Você não sabe como este pessoal aqui é eficiente. Você vem com uma ideia e se tem até vertigem porque eles descascam tudo, limpam o terreno e baobab! O que é que você acha? Escreva-me para o “Brazilian Consulate 10 Rockefeller Plaza NY” me ajudando com o seu coração e o seu crânio. Mande a lista que é capaz de vir coisa boa p. Este pessoal. Cheguei aqui com a intenção de comprar quadros baratos de americanos desconhecidos e mas que fosse bons e vendê-los ahí numa pequena galeria mas acho hoje, que isto é o começar pelo fim, porque seria o mesmo que vender machina de escrever p/ (ilegível) (mal e porcamente comparando).

Depois a ideia virou para o lado de Portinari, e se fazer um museu importante c/ a ajuda de jovens também sem muitos inconvenientes dinheiro justo, politicagem etc, e agora por fim a bichinha amadureceu e eu creio que com a ajuda do Museu de A.M. que poderá emprestar as tais exposições circulantes, já que por sorte, a nossa estação não corresponde com a d’elles, tudo isto está tomando um ar de coisa realizável. Estou ansiosa p saber sua opinião, Mario.

Nós vamos precisar de uma comissão ahí, uma ou duas salas grandes, tratar e resolver caso de propaganda, boa publicidade, conferências como as suas no local, para não deixar a coisa morrer por enquanto q é só bossa.

Temos que aproveitar esse namoro dos EU com o Brasil para valorizar qualquer coisa. Você não acha?

Calcule você nós todos ahí botando nossos olhinhos em cima de verdadeiros Picassos e Cézannes, M... e outros monstro

semelhantes!

E quem sabe fazer depois aqui uma exposição do pessoa moço d'ahí?

Veja depressa a tal lista, Mario, mande também uma pequena opinião e endereços deste pessoal para ficar aqui no Archivo do museu. Não demore porque não quero que este pessoal de repente descubra a argentina ou a venezuela.

Até breve, Macunaíma, um abraço amigo e sempre admirado da sua "aluna"

Lota de M. S.

N.R. Não sei se expus claramente q. Foi o Monroe Wheeler que disse emprestar as exposições circulantes. Isso já é uma promessa.

N.P. M. Indagou também os preços dos seguros, embalagens e etc...

2. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, data aproximada Setembro-Novembro, 1941. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6512.

Hotel Sevilha
Nova York

Meu caro Mario,

Você chama isto (ilegível) ? Diga aos seus meninos que a revista é ótima, eu comprei um número quando estive em junho em S. Paulo. Te, até aqueles Galhos do Perú, dentre uma porção de artigos bons.

Vai o livrinho das exposições circulantes, você poderá responder à todas as suas perguntas.

Também estou enviando o negócio “Cinema”. Em cada sessão eles dão um papelucho como o anexo, explicando o filme - a coisa não deve ser difícil de levar. Vou amanhã ao Museu perguntar preços e etc.

Antes de tudo quero agradecer à você a resposta tão confortadora. Estou mais entusiasmada do que nunca com a ideia e acho perfeitamente viável.

Dia seguinte: ahí vão uns catálogos - o caso do cinema está difícil, porque eles tem medo do excesso de propaganda nos filmes,

etc - mas vem ver o Mr. Rowe que é o Researcher da Pan American Union e poderá facilitar.

Quanto aos preços, veja você mesmo pelo catálogo, acho elevadíssimo - já pedi no museu, informações sobre mais ou menos “como se faz um museu” etc. Eles vão me mandar.

Não sei onde anda sua protegida Y. Epstein vou caçá-la. Escreva-me mais para me animar!

Vim ver uma mulher que tem uma galeria aqui, e que poderá me dar em consignação uns quadros de 100-300 dólares p. Eu vender n'uma sala perto da exposição - quem sabe isso não ajuda um pouco a manter os custos, e conferências e etc.

O cônsul me disse aqui que será fácil com o ministério da fazenda Alfândega de Graça. E o espaço para expor no Rio? Já pensei no automóvel Club no ministério da educação, na A.B.I., etc. - sendo isso arranjado com uns painelações de madeira pintado e etc. porque todas estas paredes são uns bofes - Você acha que é melhor pender para o lado do “Copa” ou typo Guilherme Guinle? Tenho muito medo do typo político, a gente acaba despendurando os trabalhos em feltro da cunhada ou as sillouettes da filha mais moça que tem sempre muito talento.

O que é que você tem que anda doente?

Mande me contar. Fiquei bem e Merci.

Lota

1) Mesmo no caso de você mandar quadros da “coleção privada do Professor Mário de A.” Você terá que mandar photos, porque eu não posso cavar um bom lugar sem mostrar à esse pessoal do que se trata.

2) Mande o máximo que você puder, telephone ao pessoal que você acha melhor e que cada qual se cate para tirar suas próprias photos.

3) Creio que é inútil você quando escrever ao Portinari falar neste assunto. Veremos depois.

4) Agradeça mais uma vez aos meninos da Clima nós ainda faremos muita coisa juntos.

5) Não se esqueça da lista de gente “boa” ahí, o museu pediu, para depois mandar catálogos, convites, papeluchos e “muitas coisitas” tá?!

6) Responda-me o mais depressa possível - vou ver se consigo ficar aqui até janeiro.

Muitos abraços e saudades de Lota.

3. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, sem data. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6513.

Meu querido Mario,

Tivemos um vasto almoço com a Bernette Epsteim, no qual lembramos de você. “com amor e com carinho”. A pequena vai bem, e pretende dar uns grandes concertos em Março e uns menores antes - vou leva-la um dia desses, a Louise Grace, jovem milionária que se interessa por música e poderá ajudá-la nisto.

Ah, Mario, que terra! Se eu tivesse nascido aqui, o que não faria!

Agora tenho outra proposta a fazer à você. Veja se me manda umas fotografias de duas dúzias de obras dos pintores ahí, p/ eu mostrar a Elodie Osborn, directora das exhibições circulantes do Museu de A. Moderna, que me disse que se ella gostasse dellas, poderia fazer uma exposição circulante desses quadros.

Creio que é quase certo. Eles tem muito pedido de coisas sul americanas, e se vc pegasse o que há de melhor ahí, creio que seria negócio p/ o pessoal - circular em toda a Ame. Do Norte, sob os auspícios do Museu de Arte Moderna, e depois não será difícil também que o museu compre esses quadros.

Diga aos rapazes que “arte é mal paga” aqui, não vão elles achando que vão ficar milionários c/ um quadro vendido como eu ouvi tantas vezes em casa de Portinari.

Outra coisa também é que eu posso expor (se você me mandar um quadro seu, outros de amigos) em Boston, na Universidade de

Harvard (que hoje é a mais importante do mundo.) E em Nova York - n'uma outra galleria - mande-me resposta rápida e o máximo de photos - porque se poderá executar as duas coisas - o que não servir para uma servirá para a outra - acho que é bom aproveitar a ocasião; a alfândega será de graça - você já recebeu os catálogos?

Você não me mandou a lista de pintores p/ entregar ao Museu como eu lhe pedi. Como vamos de saúde?

Abraços, Mário, responda-me depressa que eu não tenho muito tempo para ficar por aqui.

Lota.

4. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, com data de 11 de fevereiro de 1942, após seu retorno ao país. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6514.

Meu querido Mario,

O seu livro é bonitão. Muito obrigado cem vezes, quero dizer a você com um abraço grande. Estou louca para ver você e contar as aventuras e projetos lá da América. Agora uma conversa estritamente confidencial: como lhe escrevi voltei cheia de ideias, e deixei muita coisa engatilhada no museu de a.m. e no M.W. Museum e em Harvard. Quando cheguei tive a surpresa de saber que o pintor Misha Reznikoff tinha mandado a filha da Maria Martins de avião para cavar com o Nelson Rockefeller um Museu de A. Moderna para o Rio de Janeiro. Misha guardou um segredo danado disto e está todo o mundo desconfiadíssimo porque não vê razão destes (*ilegível*).

Afinal o homem telephonou-me (*ilegível*) e nos reunimos e a coisa vem à tona - nada é claro. Um manifesto vago que vai com assinaturas importantes e como eu disse que você não assinaria isso assim no escuro, o Misha disse que iria à São Paulo e que você assinaria. Acabou o dito cujo me oferecendo a direção e a organização da coisa aqui, enquanto ele dirige isto em NY. Continuamos boiando, porque o Aníbal M é o chairman, e juntamente suspeitamos que o Misha vai de grupo em grupo pedir para que cada qual dirija o museu... Naturalmente como acho muito cacete já ameacei desconfiar e a sabotar o trabalho dos inhos, gostaríamos que

você fizesse o bicho vomitar o que realmente tem no papo e assim nos esclarecer um pouco. Acho a ideia do museu muito boa, eu sei, pode ser um pouco prematura, será difícil fazer disto uma coisa viva e diária, vai custar muito dinheiro também, não creio que o Nelson R esteja disposto à isso. Em todos o caso continuarei com os meus projetos e um d'elles é ir a São Paulo desencravar os seus trabalhos no P. De Cultura fazer deles uma belíssima exposição e mandar para o Museu de Arte Moderna e o Whitney Museum e etc.

- O que é que você acha? - me escreva nesse sentido.

Não diga ao Misha que escrevi a você. Lá mais duas pessoas importantes disseram que assinaram tal papel sem ler. Uma das coisas que o Misha é acreditável é que ele diz que quer um job, e com isso entra no Beffuse Work e não tem que se (*ilegível*) com a guerra. Prefiro que ele diga isto e ponha as cartas na mesa do que estar bancando o homem que ama o Brasil.

Navegamos em um mar de mistérios e encrencas que e o que é pior não sabemos se acreditar em Misha ou não. Outro fator desagradável é que Misha é extremamente desagradável e tem uma língua sensível. E está tudo c/ medo de trabalhar c/ ele e sairemos todos sujados no fim.

Mande dar a sua opinião. Faremos o que você disser. Banque o Sherlock, querido e conte com a nossa amizade.

Lota

11 de fev.
1942, Rio.

5. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, com data de 1942, possivelmente após a publicação de entrevista concedida ao jornal A Noite, segundo o Arquivo. Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6515.

Junto à carta, além do recorte da Entrevista de Lota para o Jornal “A Noite” com data de 27 de Fevereiro de 1942. Outro material anexado é um papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com algumas anotações. Observa-se uma caligrafia que aparentemente não é a de Lota. Nele estão escritos detalhes acerca de Clube de cinema, Problema do Museu, Cultura Artística, sócios e sócios beneméritos.

Meu caro Mario

Ahí vae a papelada para você ver, dar palpite e caso você gostar mesmo mandar um telegrama dizendo que gostou pra gente mostrar...

Quanto a qualquer coisa que você ache a modificar seria esplendido se você nos escrevesse mostrando erros etc...

Maior anjo ainda você seria se organizasse qualquer exposição tal como:

1º) “Exposição particular do Professor M. De A.”

2º) Exposição de cerâmicas, “coisas” etc populares -
Enfim se você não tiver tempo faça-se ajudar por um destes meninos de S. Paulo e você comanda, revisa etc.
Mande um bello telegrama please, e aceite um abraço saudoso.

Lota

6. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Mário de Andrade, sem data. Em papel timbrado com as iniciais L.M.S.

Fonte: Arquivo IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CPL6516.

Nota da Autora: pela diferença da caligrafia (mais legível) e a assinatura acredita-se que esta carta seja anterior à outras.

Querido Amigo e professor,

Aqui venho eu com chocolates, desejar a você tudo o que você deseja.

Um pouco encrencado não é?

Muitos abraços Mario. Quando é que nos veremos de novo?

Lota

7. Transcrição e tradução da carta de Lota Macedo Soares à Monroe Wheeler, com endereço: 410 Park Avenue New York City, N.Y. - U.S.A., e com data de 10 de Outubro de 1947. Fonte: MoMA Archives, NY. MW, II.18.

10. oct. 1947

Rio

Dear Monroe:

Are you going to publish another Brazil Builds, and if yes, would you like to receive some new work from the modern architects here?

I miss you and I miss Glenway, but hope, hope, hope to come back next winter 48, and see you again

Love,
Lota de M. S.

Tradução da autora:

10. out. 1947

Rio

Querido Monroe,

Você vai publicar outro Brazil Builds, e se sim, você gostaria de receber novos trabalhos dos arquitetos modernos daqui?

Eu sinto sua falta e do Glenway também mas espero, espero, espero voltar no próximo inverno 48, e ver vocês de novo.

Com amor,
Lota de M. S.

8. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares à Rene d'Harnoncourt, com data de 5 de Junho de 1948. Fonte: MoMA Archives, NY. RdH, II.7.

Brazil

Samambaia, le 5 juin 1948

Cher Monsieur d'Harnoncourt,

J'ai entendu dire que vous viens à Rio à la fin de mois de juillet.
Je serais ravie de vous voir et de vous promener "around" Rio.

Ecrives-mois, ou thelephone-moi à Rua Antonio Viera 5, Leme, 11o.
Pav. 376650, ou à Petrópolis 3663.

Mes meilleurs vœux for a good trip, I am sincerely your friend

Lota de Macedo Soares.

Tradução da autora:

Brasil

Samambaia, 5 de junho de 1948

Caro Sr. d'Harnoncourt,

Ouvi dizer que o senhor virá ao Rio no final do mês de julho.
Ficarei muito feliz de vê-lo e de caminhar com o senhor "around" Rio.

Escreva-me, ou telefone-me na Rua Antonio Viera 5, Leme, 11o. Pav.
376650, ou em Petrópolis 3663.

Meus melhores votos para uma boa viagem, sua amiga genuína

Lota de Macedo Soares.

9. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 20 de Fevereiro de 1961. O documento faz parte do Fundo Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Caro Governador,

Como já tinha prometo do Rodrigo leval-o a Ouro Preto no Carnaval, não pude saber desta e só no sábado consegui voltar, graças às barreiras e estradas afundadas.

Quero lhe agradecer a maneira graciosa com a qual você tratou o nosso grupo — sobretudo fiquei sensibilizada pela generosidade com a qual você tratou o Reidy - Naturalmente você conquistou o coração “altivo” do Jorge e do Reidy que se manifestara, antes sceptics quanto as intenções estéticas e de bom senso de um Governador... acho que o nobre do Reidy que luta a (ilegível) na Prefeitura, e no Urbanismo nunca viu coisa igual. O Rodrigo me informou também que o Reidy sempre foi contra a tal Perimetral que os engenheiros hoje declaram supérflua e não-operante. Amanhã vou ver o Landim que todos declaram ser de boa vontade e agradável de se trabalhar porque não tem teimosias (ilegível) de seu trabalho de engenheiro - quanto ao Raposo (que eu aliás conheci mocinho) este parece que é muito honesto e sério, mas teimoso como uma mula, enfim veremos, com jeito tudo se faz.

Creio que a coisa já está engrenada e podemos de você estiver de acordo anunciar a tal Dona Maria Carlota ou sozinha ou com uma

comissão - não sei o que você acharia melhor - ideia básica é que eu pudesse mandar na comissão para evitar que os arquitetos por exemplo que elles se indispussem com os seus colegas escolhendo-os ou não, e jogando a culpa pra cima de mim - e também segurasse estes artistas em seus vãos a la J.K - o que eu creio não será muito do gênero do Jorge Moreira, mas sim do Sergio etc, etc —
Veja o que você pensa disto —

Comissão _ Roberto Burle Marx _ Arquiteto paisagista

Jorge Moreira, arquitecto para julgar os trabalhos
dos outros e também fazer q.q. coisa.

Aphonso Eduardo Reidy _ Urbanista

Manuel Azevedo Leão _ engenheiro

Barretto Filho _ advogado

Não fallei com o Manuel Leão esperando o seu palpite. No meio dos engenheiros elle é considerado um dos maiores, o que é também a opinião do Dário _ e se agora está ocupado em petróleo, entende muito bem de “ventos e marés” o que nos interessa... quando ao Barretto elle topa qualquer parada e é bom para ver contratos etc...

Junto vae o resultado da reunião feita em volta da planta do Aterro _
Espero que você ache as Ideas objectivas e inteligentes.

Naturalmente já desistimos da viagem a Europa.
Elizabeth acha generosamente que o aterro é mais importante.

Carlos, aquilo vae ficar uma beleza!

O Roberto já está ajuntando 20 “pau Brasil”...

Se você quiser fallar comigo mande me chamar que eu estou no Rio.

Um abraço, Lota

10. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, que faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Esta carta, com data de 2 de Dezembro de 1961, como remetente o nome Macedo Soares, no entanto, o endereço, 61 Perry Street. N.Y. Endereço da pintora Loren MacIver, onde Elizabeth Bishop costumava se hospedar por longos períodos e onde Lota passou a se hospedar também. A Perry Street ficou conhecida por seus ilustres moradores. No número 64 moravam Harold Leeds, arquiteto, e Wheaton Galentine, documentarista, com quem Lota e Elizabeth mantiveram um relacionamento amistoso segundo relatos e fotos encontrados durante a pesquisa.

Meu querido Governador (já peguei este hábito, que nem (ilegível) de Guanabara consigo chamar você de Carlos...) T e n h o a “impressão que não faço muita propaganda do (ilegível) ditos Governador... Amanhã vamos jantar com o T. E. (ilegível) (Eliot). Já estou meio apavorada, como fiquei quando recebi o Huxley - enfim como o jantar é pequenino e os outros são bem amigos aguento. Vou trazer um livro d’ele com dedicatória para você... e também de miss Moore. Ela manifestou o desejo de voltar conosco, mas já deu atrás, não sei se por causa do preço da passagem - é pena porque se eu soubesse com certeza, poderíamos dar um jeito, eu já estava planejando você mandar um representante seu recebê-la e outras

galinhagens... e você já pensou o que não seria no meio destes high brows dos EU um Governador de Estado prestar homenagens à mais famosa poetisa americana (73 anos!) Como diria o Monroe Wheeler só você e o Nelson (aliás ele é amigo do Nelson também); falar nisto o seu livro de beija-flor já está em samambaia _ O Monroe Wheeler mandou para a minha caixa postal... Anda dizendo belezas de você, já soube por muita gente - voltaremos dia 11 - estou morta de saudades do Aterro - Tenho tido notícias - Elizabeth com muito sucesso e muito convidada, mas lutamos furiosamente com os “técnicos” (que não sabem nada) (ilegível) para que o livro fique bom. Além d’eles não saberem nada, o pouco que sabem está errado. É uma miséria. Muitas saudades suas também, penso em você várias vezes por dia, olhando e vendo coisas que ajudariam a você.

Tivemos um acidente no motor do avião na ida e paramos o dia todo em Brasília, é desagradável como o é um ato imoral; imensa, (ilegível), mecânica.

Beijos na Letícia, um abraço carinho p. você.

Lota.

11. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 14 de Março de 1962. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Meu querido Governador,

Agradeço a você com o maior entusiasmo a solução do caso Ethel B. Medeiros - Já contava mesmo com o seu sentimento de justiça + generosidade. O trabalho d'ela tem sido excelente. Depois eu mostro -

Você faz muita falta quando vae viajar. Tem-se a impressão de um vácuo nesta cidade - volte logo -

Levei aquele livro do Lewis Mumford sobre o Urbanismo, porque como você tem pouco tempo p ler - quiz marcar o que lhe interessa actualmente que são2 estupendos capítulos sobre tráfego - se você tiver ocasião compre em N.Y — um paper back - “From the Ground Up” do Lewis Mumford do John Keats “The Insolente Chariots”, também do L. Mumford mais de capa dura “The City in History” - você conhece a melhor livraria de N.Y - “Wittenborn” em 1018 Madison Avenue? Vá e perca a Cabeça.

Vamos todos hoje ao Guanabara falar com o Raffa _ + H. Modesto e Diretor de Urbanismo. O Reidy embarca hoje de noite p. A Argentina. Vae julgar com os maiores arquitetos do mundo um dos maiores projetos de edifício. É a 1a vez que se convida um arquiteto brasileiro para tal _ com toda a viagem paga + 1 milhão de pesos! Vae

assustadíssimo. É uma grande (ilegível) para as naciones... e para o grupo de trabalho!

Você poderia antes de partir falar com o Sr. Alvaro Rocha Ferreira para que ele se pudesse em contato com o Rodrigo para esvaziar a tal cada do Bispo na Zona Norte? Como já lhe contei o Rodrigo fará todas as despesas e um Museu.

Um abraço já saudoso.

Lota

12. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 20 de outubro de 1964. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Querido Governador,

Falei com o Rodrigo hoje de manhã que me disse o seguinte: no dia que receber sua carta mandando pedido ao Castelo Branco para o tombamento do Parque Lage, e que a coisa será rápida porque dependerá só da assinatura d'ele, já que é um retombamento. Disse também que vae falar com o Carneiro da Rocha (elogiou a sua escolha d'ele) para dar mais detalhes sobre o caso, mas como o pedido ao patrimônio p. O tombamento foi feito pelo Serviço Florestal devido a riqueza da vegetação, que o Globo chama de "capim e matos" etc etc.

Você já escreveu ao Rodrigo pedindo o Tombamento do Parque do Flamengo? Acho boa ideia saber o tombamento antes da Fundação, porque assim a Assembleia perde a esperança de fazer dinheiro com o Parque. Você não acha? (Digo dinheiro, emprego, estatuas etc).

Se ficamos com o Parque Lage para um centro de Cultura uma lei o que seja para gente moça, vou arranjar um enorme "Fraus: da Fundação Ford, cujo representante vou conhecer por esses dias.....
Êta!

Um abraço saudoso,
Lota

13. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 5 de Dezembro de 1964. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Dezembro 5

Caro Governador

Parabéns pela data.

Flávio voltou euphórico da viagem com você.

Tem mais de 200 fotografias de você em todas as situações.

Ahí vae a “Fundação”

O pessoal do Museu está esperançoso que você não corte a verba dos 100 mil que deve estar ahí na sua mesa - ahí fica o pedido -

Vou para Cabo Frio no weekend.

Abraços saudosos

Lota

14. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 15 de Dezembro de 1964. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Meu caro Governador -

A Bo Bardi já está no Rio __ Você poderia nos receber 10 minutos amanhã a qualquer hora?

Já tenho as plantas, e a minuta da Fundação.

Arcos - Já falei c/ Rodrigo que está encantado, vae me dar instruções amanhã -

Caso das barracas - Na realidade o nosso projeto de urbanização deve incluir barracas para mudar roupa já que a ideia básica é que o carioca possa passar o dia no Aterro, para isto ele tem sanitário área de pique nique, praia, este - só falta o lugar de mudar roupa, que caso a praia no nível do jardim, desmandem o prefeito que tínhamos pensando para vestiário.

Esta perseguição do Globo em cima das barracas é totalmente injusta já que é melhor ser vestuário do que se presenciar o "strip tease" que se vê nas outras praias, e que aqui ainda seria pior porque o pessoal vem mais da zona norte - as barracas sem uma licença dada por mim na qual elas poderão ser retiradas caso ali se dê algum caso desagradável ou fiquem sikas, etc _ não podem vender bebidas alcoólicas - só vendem refrigerantes e sanduíches.

Temos fiscalizado praticamente cada sia a instalação não está perfeita, mas estão tomando (...) para que tudo fique mais bonito e prático __

Estão tendo bom sucesso financeiro, por enquanto as damas estão esquivas ... sabe porque?

Porque do lado das damas a linha está na base acima de 30 cent_ do solo... Percebei??

Um abraço

Lota

Aliás porque é que ninguém fala de uma barraca que só funciona a noite iluminada dentro do posto 5 em Copacabana, e que só vende quentão e outras bebidas alcoólicas? Ainda estará lá?

15. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 5 de Janeiro de 1965. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília. (Referência: Caixa 128 - Pasta 03)

Observa-se o papel timbrado no qual está escrito: Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. Há alternância de cores e algumas rasuras, como em algumas outras cartas. Ao contrário das outras, ela não faz nenhum tipo de despedida nem assina a carta.

Algumas notícias —

(Há uma notação à esquerda deste parágrafo escrito: vide verso)

Já chegamos a uma conclusão sobre os postes para iluminação do Aterro _ Felizmente os mais baratos são os melhores —

Gostaria de mostrar a você ... quando? Vou mandar telegrama p. o Kelly para começar logo o projeto — José Augusto M. S — estive aqui ontem e também resolvi as lâmpadas —

A pior luta com todos é 5 minutos de concentração sobre um problema e responder as perguntas objetivamente ...

x

A cidade de S. Vicente (S. Paulo) isto é o prefeito também quer o Richard Kelly!

x

Levamos 3 horas examinando o projeto do Harry Cole para a Urca e o Pão de Assucar __ vae relatório __

x

Vou ver se encaixo máquinas de cortar grama, no XV Centenário para importar dos States _ O preço de uma grande lá é o mesmo das minúsculas que estamos usando __ você já viu as ditas trabalharem, a impressão é que estamos cortando grama com tesoura de unhas....

x

Se eu fosse sua secretaria particular mandaria em nome do Governo um telegrama de pêsames à Valerie Eliot pela morte do T.S. Eliot —

x

A revista Time comunicou que vae publicar o Aterro em cores nas páginas centraes... quando estiver mais adeantado... Pelo jeito que as coisas vão, o Juscelino fez uma “cidade” no meio do deserto, e nós não conseguiremos fazer um jardim, no mesmo espaço de tempo. Interessante não é?

x

O Museu de Arte Moderna de N. York — escolheu as 3 grandes obras de engenharia do Brasil que reúnem a parte técnica e a “belleza”, O Maracanã, a ponte Brasil Bolívia feita há 20 anos pelo Manuel Leão e o Marido da Magú, o José Claudio Costa e Ribeiro... e a passarela Paulo B_ do Museu... que tal?

x

Amanhã dia 7 - terei o orçamento para impermeabilização da casa Lage _ que poderá ser dado em aditivo à Dumez _

x

Elizabeth Bishop está zangadíssima com você _ Diz que “usa-se” agradecer envio de poemas e responder carta... e pra que é que se tem secretários...” Bola branca prá ela e bolsa de pintinhas pretas prá você...

x

A exposição do Parque do Flamengo, vai de Filadelfia para New Orleans e depois para o Texas...

Isto lhe trará alguns eleitores americanos...

x

(A partir daqui a carta passa a ser escrita em caneta preta)

A Maquete do Modelismo Naval exposta na vitrine do Correio da Manhã, na cidade, teve um tal sucesso que se prorrogaram a licença por mais 2 semanas - Gentileza, maquete e tudo dos amadores de modelismo naval... que vem todos os dias aqui perguntar quando será a inauguração do tanque... e ninguém sabe...

x

(Escrito no verso:)

Acabo de conversar uma hora com o General Landim, e estamos completamente de acordo sobre poster, e outros projetos _ Gosto d’ele, porque é o typo no “peito e na raça” e nada de burocracias — que alívio...

x

16. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 15 de julho de 1965. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Governador

A Fundação Parque do F., não é um requinte, a cereja em cima do sorvete, um perfeccionismo ou o desejo que eu teria de acabar a obra. É a garantia de que um projeto que foi planejado para funcionar como uma unidade não vindo a se arruinar com o desmembramento d'ele. É a obrigação do governo de garantir-lhe esta unidade, justificando os bilhões gastos n'ele, assegurando ao povo que o tempo das leviandades já passou, que as promessas feitas a ele são pra valer, que o que se lhe deu está dado mesmo, e que o "après moi le déluge" é tão criminoso como démodé.

Mandar a mensagem nº 20 sem que com ela vá também a tentativa ou os meios que a tornariam aceitável, é realmente querer que ela não seja aprovada, já que a total inabilidade do seu governo conseguiu unir inimigos e udenistas contra 99 projeto de lei, seu.

As nossas obrigações são muito simples e claras porque decorrem das nossas situações, a minha de fazer o Parque e a sua de agora defendel-o, já que a área política é sua e não minha, já que a obra entregue é sua e não minha.

Para isto, não tem o menor cabimento, já eu passe esses últimos meses, negligenciando o meu trabalho, sentando angustiadamente, sem meios, tempo e talento organizando um "movimento de opinião" para... salvar o Parque.

Não tenha a ingenuidade de pensar que este bilhete é para convencer-o de mudar de idéia e entrar em acordo com a Assembléia por causa da Fundação — você não precisa de conselho, porque faz isto muito bem, quando o caso lhe interessa.

É só para que você saiba que amizade não é sinônimo de burrice, e que o considero totalmente responsável pelo sucesso 'n fracasso da leu sobre a Fundação, na Assembléia.

As ever

Lota.

17. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, com data de 15 de Outubro de 1965. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Observa-se o papel timbrado no qual está escrito: Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. É a única carta de Lota que está datilografada.

Governador

Remeto-lhe com a maior raiva e decepção a carta de Lina Bo Bardi na qual ela desiste do projeto Parque Lage.

Uma Fundação Autônoma mesmo que particular construída por pessoas exclusivamente interessadas no projeto de Lina Bo Bardi tem a possibilidade de sobreviver até no Governo do Negrão de Lima, já que um grande movimento estudantil pesa na balança e é difícil de suprimir. Isto justificaria a sua intenção de preservar o — Parque para a mocidade do Rio.

Do outro lado o Grupo F.O.M. está exclusivamente interessado em ficar com o Parque Lage para 1º sobreviver e 2º apresentar os seus saraus e tertúlias literárias... com recitais das poesias de Olavo Bilac, desfile de modas, das futuras feiras da Providência e chás de caridade...

A F.O.M. de posse do Parque Lage também vai sobreviver no Governo do Negrão porque será apadrinhado por ele mesmo... e pelo Roberto Marinho.

E evidente que a Lina Bo Bardi não “cabe” neste esquema.

Vamos Governador, you tem tempo de (grifo feito à mão) fazer uma forcinha e salvar a situação e afinal de contas tanta luta e tantos gritos do seu lado e tanto trabalho e paciência do nosso para no fim voltar tudo para o Globo, é o fim da picada!

Não duvido das boas intenções e amizade do O.B. - mas ele não é tôda a F.O.M.:

Lota
Maria Carlota C. De Macedo Soares
Presidente do Grupo de Trabalho

Observação: Há uma nota à mão escrito: “Há naturalmente tempo até 5 de dez - para recomeçar outra vez e fazer a exposição!”

18. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, em papel timbrado no qual está escrito: Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. Possivelmente de 1965, segundo o Acervo. Encontrada na Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Meu bem __

Um abraço para você por estas e tantas outras __

Coragem e Paciência — Estamos todos nesta com você fazendo força — lembre-se de todas as coisas boas que você anda fazendo, vá dar uma volta e comprar uns livros...

Saudades L.

19. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, em papel timbrado no qual está escrito: Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. Possivelmente do ano de 1965, segundo o Acervo. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Caro Governador —

O homem é absolutamente fabuloso!

Resumo da 1ª carta d'ele à você — Pode-se facilmente iluminar o Pão de Assucar, garante efeito extraordinário.... (Detalhe importante na 1ª Carta...)

Resumo da 2ª carta d'ele à mim. Está deslumbrado (apesar de ser homem de poucas palavras e poucos adjetivos)

Com o que poderia fazer no Flamengo — Só há um problema, as nossas lâmpadas estão atrasadas de 15 anos! (São lâmpadas de 400 watts o máximo...) ele quer de 1000 watts e de outra qualidade de material, que duram mais, iluminam mais o que dá economia de postes, fios etc —

Se você puder já decidir a importação das lâmpadas (e seus “ballast” isto é as peças que acompanham elas (todas as lâmpadas usam estes ballast, não é novidade nenhuma).

Para o 4º Centenário vae ter excepção de impostos, a compra direta na fábrica dá 42% de desconto - VAE FICAR INACREDITÁVEL e Sublime_

Responda já ____

Como você também não responde ao caso do Fidelis vou readmitil-o
—!

Abraços

Lota

20. Transcrição da carta de Lota Macedo Soares ao Governador Carlos Lacerda, em papel timbrado no qual está escrito: Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. Possivelmente do ano de 1965, segundo o Acervo. O documento faz parte da Coleção Carlos Lacerda, no Acervo da UNB, em Brasília.

Meu querido Governador — -

Help! Help! Urgente - urgentíssimo _____

Se você quer ver este Aterro terminado até começo de Botafogo, dê ordres no sentido de que sejam seguidos os nossos planos — que já estão feitos - não há mais tempo de voltar para traz e recomeçar coisa nenhuma -

Na minha opinião foi feito o mínimo em 1964 — você quer saber uma das razões secretas? (No sentido de que não se fala n'isto...) quando lhe mostrei a arquitetura em Dezembro 1963, você deu um d'aqueles (ilegível) ... injuriou os pavilhões, etc, disse que era uma arquitectura "para sair em revista, para ganhar prêmios na Bienal", etc — Muito Lacerdiano — Em 8 de Janeiro 1964 apresentamos a Sursan todos os projetos no seus mínimos detalhes, aliás já comentei isto com você, a respeito da quantidade de de desenhos para cada projeto etc. Nos 3 meses seguintes, isto é março a arquitetura deveria ter começado, estaria hoje praticamente acabada — Na realidade ela começou em outubro - 8 meses depois — Porque? Porque a Sursan trancou sob diversos pretextos, e culminou - o caso fazendo concorrência, quando

poderia ser sem "perigo" para ela dado ao fazeres (já que era uma obra especializada para a qual não há empreiteiros - há sim firmas particulares (como a Dumez) Esta demora encarei a obra, atrasou os jardins e realmente atrasou tudo de um ano — Há 2 anos não inauguramos nada no Aterro, nem mesmo um tanque d'água que já deveria estar pronto há 6 meses.

O mesmo fenomeno está se anunciando agora —

Vamos ou não vamos começar a área do Aterro da Vieira, com o jardim formal, o estacionamento, e o restaurante — ou vamos deixar em capim?

Vamos acabar os playgrounds, com a escolinha de transito e a biblioteca no bairro da V., e o playground com o village para meninas, e a biblioteca no Flamengo?

Ora bolas Carlos, você quer ou não esta obra?

Não há nenhum argumento contra nada disto... Se até hoje fizeram um projeto de maior sucesso, não há razão para se dizer que a continuação está errada — você aprovou o restaurante na 1ª planta que lhe apresentamos em 1961 — O restaurante é a peça que teve candidatos desde o primeiro dia que o público teve conhecimento do projeto — continua a ter candidatos, para arrendar naturalmente, porque ninguém é idiota de querer pôr dinheiro em terreno do Governo... O anúncio posto pela Sursan teve só na 1ª semana 30 pretendentes até de S. Paulo — o dinheiro existe, dizem Peixoto e Tamoyo ontem em reunião aqui — é a única coisa que dá

acabamento para uma area ainda não irá mais o grosso do público, já que não tem mais praias, nem jogos...

Vae-se fazer o que com a area? Um jardim para os moradores (nota: ela riscou pessoal e escreveu moradores acima) dos apartamentos do Flamengo e Nuno da Vieira passearem com os seus cachorrinhos? O projeto do Jorge (hoje pequeno) é uma beleza, a situação d'ele lindíssima - vai ser nesta enorme orla marítima o único restaurante deante do mar... vae dar um imenso prazer aos "Súrsamicos" (ah! ah!) já que a única obra que eles tem enorme interesse, e até ao Almeida Braga que ficou interessado ao ponto de pensar em financiar um dos pretendentes !!

Não acho convincente que se deixe o Braguinha fazer um luxuosíssimo Barreo... e que se ache caro um restaurante de 500m2 para o carioca e para o turista... quanto vae custar um painel do Salvador Dalí ?

Coitada da Lota que nem será como a Vivi um retratinho feito pelo "grande pintor" que é o Dalí...

Não discuto as bibliotecas (n'uma área de 33 mil m2; 250 m2 é uma gota d'água) porque fiquei extremamente escandalizada que tivesse que defender bibliotecas com o Carlos Lacerda —

Você teve intenções de fazer várias bibliotecas no Rio, não poder fazer, porque não se póde fazer tudo, ou por outro motivo qualquer; maior razão para que se faça ao menos 2, quando há o local, o tempo, e o dinheiro. Ela nasceram de vários pedidos de dedicadas bibliotecárias jovens, aflictas pela carência delas, e sem nenhum interesse pessoal —

(Alterna a cor da caneta; de preta muda para vermelha)

Em resumo, meu bem, esta obra existe porque eu GRITO, e você APOIA. No dia que esta combinação se romper e eu começar a gritar desafinado porque não tenho certeza deste apoio, então desisto _ não posso brigar com a Sursan, e brigar com você e fazer gratuitos inimigos como os Harry Coles, os Roberto Marinho, contrariar a Sandra com o Pasmado etc, etc.

N'uma guerra tem que haver uma retaguarda protegida —

"Governar é delegar poderes" esta faixa de poder que você me deu, se você a retirar não vejo como posso manter a "cara", a autoridade, o sentimento de equipe, perco também o sentimento de respeito e confiança que devo a você...

Já ando pagando justamente o "pato", porque não é a Sursan que amigos e desconhecidos cobram pelo atrazo da obra, é a mim - se gosto de trabalhar, não tenho a menor vocação para mártir, nem pertenço a categoria dos grandes macunaímas, isto é a prerrogativa dos que auxiliando a você, também se ajudam fortemente.

Não estou "ameaçando" você, estou lhe dizendo que não se exige a um trabalhos que capine um campo, quando não se lhe dá uma enxada...

As ever

Lota.

