

IMAGENS E IMAGINÁRIOS

A CRIAÇÃO DA VISÃO HEGEMÔNICA DE ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

Laura de Souza Cury



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Laura de Souza Cury

**Imagens e imaginários: a criação da visão hegemônica de
arquitetura moderna no Brasil**

DOUTORADO EM HISTÓRIA

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2022

LAURA DE SOUZA CURY

**Imagens e imaginários: a criação da visão hegemônica de
arquitetura moderna no Brasil**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências
Sociais da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Amílcar Torrão Filho

São Paulo

2022

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

E-mail: laurascur@hotmail.com

Catálogo da Publicação

Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Cury, Laura de Souza.

Imagens e imaginários: a criação da visão hegemônica de arquitetura moderna no Brasil / Laura de Souza Cury; Orientador Amílcar Torrão Filho. – São Paulo, 2022.

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2022.

1. Imagem. 2. Imaginário. 3. Fotografia. 4. Arquitetura. 5. Urbanismo. 6. Modernidade.
7. Monumentalidade. 8. Progresso. 9. Identidade nacional. 10. Brasil

CURY, L. S. **Imagens e imaginários: a criação da visão hegemônica de arquitetura moderna no Brasil.** Tese apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr.: _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr.: _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr.: _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr.: _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À Fundasp, à Capes e ao CNPq pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Amilcar Torrão Filho, pelo incentivo e pela colaboração sempre pertinente e generosa que viabilizaram este trabalho.

Aos integrantes da banca de qualificação, Ana Maria Mauad e Antônio Pedro Totta pelas sugestões e indicações valiosas.

Aos professores Paulo César Garcez Marins e Patricio del Real pelas também valiosas sugestões.

Aos corpos docente e discente do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP pelo conhecimento transmitido e pelo apoio concedido.

À Vera Helena e Michel Cury, e Fernando Miramontes Forattini pelas trocas, cuidado e incentivo constantes.

Para Sini e Nicolau

Resumo

Esta tese propõe analisar como foi criado o discurso hegemônico sobre arquitetura moderna brasileira tendo, como foco principal, suas representações fotográficas presentes em exposições e na mídia impressa. Uma perspectiva histórica é privilegiada a fim de identificar o sentido da modernidade nas obras e a maneira pela qual essa visualidade, assim como uma ideologia de modernidade e de progresso, pôde ser criada e disseminada por meio de representações arquitetônicas e fotográficas, que foram capazes de compor narrativas e legitimar ações políticas no Brasil, criando uma renovada “imagem”, relacionada a noções de progresso e modernidade, para o país em meados do século XX.

Palavras-chave: Imagem. Imaginário. Fotografia. Arquitetura. Urbanismo. Modernidade. Monumentalidade. Progresso. Identidade Nacional. Brasil.

Abstract

This dissertation aims to analyze how the hegemonic discourse about modern Brazilian architecture was created via photographic representations in exhibitions and in the printed media. A historical perspective is privileged in order to identify a sense of modernity in the works and the way in which this visuality, as well as an ideology of modernity and progress, could be created and disseminated through architectural and photographic representations, which were able to compose narratives and legitimize political actions in Brazil, creating a renewed “image” related to notions of progress and modernity for the country in the middle of the 20th century.

Keywords: Image. Imaginary. Photography. Architecture. Urbanism. Modernity. Monumentality. Progress. National Identity. Brazil.

Sumário

Considerações iniciais	13
Preâmbulo	13
Introdução	16
Capítulo 1. O início.....	42
Brazil Builds e a construção da narrativa	42
1.1 Imagens do OCIAA e a Política de Boa Vizinhança	45
1.2 Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652 – 1942.....	53
1.3 Arquitetura moderna brasileira – “o sabor local”	71
Modernismo tropicalizado	81
1.4 Monumentalidade da arquitetura moderna brasileira	88
Imagens de monumentalidade	90
1.5 Repercussões de Brazil Builds.....	92
Capítulo 2. Cidades e arquiteturas expostas:	98
circulação e projeção de ideias e formas consagradas	98
2.1 Exposições do MoMA	104
2.2. Outras exposições, intercâmbios e suas repercussões na mídia especializada	119
2.3 O Ministério de Relações Exteriores divulga Brasília.....	129
Capítulo 3. “Cidades vivas”.....	150
Rio de Janeiro e São Paulo	150
3.1 Rio de Janeiro	155
3.1.1 Paisagem do Paraíso	159
3.1.2 Das montanhas aos arranha-céus	163
3.1.3 Dos arranha-céus aos morros.....	179
3.1.4 Utopias do Modernismo	184
3.1.5 Paisagens de contemplação.....	204
3.2 São Paulo	213

3.2.1 Paisagem vertical de concreto	217
3.2.2 A cidade fermento e seus arranha-céus.....	220
3.2.3 Crescimento vertiginoso e falta de planejamento	245
3.2.4 Utopias do modernismo	250
3.2.5 Paisagens de contemplação.....	261
Capítulo 4. “Cidades planejadas”:	266
Belo Horizonte e Brasília.....	266
4.1 Belo Horizonte	271
4.1.1 Paisagem vista da serra: uma moderna metrópole no horizonte.....	273
4.1.2 Da serra aos arranha-céus	275
4.1.3 Crescimento e desordem.....	282
4.1.4 Utópica paisagem: Pampulha	282
4.2 Brasília	295
4.2.1 Paisagem em transformação: do planalto ao Plano Piloto.....	303
4.2.2 Arranha-céus?	309
4.2.3 O canteiro de Brasília	314
4.2.4 Utópica paisagem da “admirável cidade nova”	318
4.2.5 Paisagem de contemplação: a cidade cenográfica	328
4.2.6 Brasília distópica	346
Considerações Finais	355
Epílogo.....	360
Referências Bibliográficas.....	362

Considerações iniciais

Preâmbulo

Este trabalho se propõe a estudar a modernidade e a fotografia da arquitetura brasileira, entendendo que representações fotográficas ajudaram a criar e a consolidar uma imagem, moderna, para o país. Isso teve implicações na historiografia da arquitetura no Brasil, que se popularizou e perpetuou, levando ao reconhecimento do papel que a arquitetura moderna desempenhou como elemento constitutivo do patrimônio nacional. O Ministério de Educação e Saúde Pública (MES), no Rio de Janeiro, por exemplo, foi um símbolo dessa modernidade.

Na primeira quinzena de agosto de 2021, porém, quando eu já estava finalizando esta tese, o governo federal anunciou que iria leiloar este ícone da arquitetura moderna, brasileira e mundial, junto com outros 2.236 imóveis na capital fluminense dentro do programa de venda de propriedades da administração federal. Segundo o jornal **A Folha de São Paulo**: “O Ministro da Economia, Paulo Guedes, levará à venda o prédio definido pelo próprio Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como símbolo da arquitetura moderna brasileira: o Palácio Gustavo Capanema.”¹

Leiloar o prédio para a iniciativa privada repercutiu negativamente e mobilizou pessoas e associações ligadas à cultura, à arquitetura e ao patrimônio histórico.² O Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU) e o Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro (IAB-RJ), em parceria com outras oito associações, se manifestaram através de uma nota:

Quanto vale um prédio concebido, projetado e construído para ser um símbolo da cultura nacional? O edifício sobre pilotis pousa elegantemente na esplanada com jardins de Roberto Burle Marx e a escultura Juventude de Bruno Giorgio. No térreo, revestido com painéis de azulejos de Candido Portinari, encontram-se as obras de Prometeu e o Abutre de Jacques Lipchitz. Por tudo isso, a sede

¹ SEABRA, Catia. **Governo decide vender Palácio Capanema, edifício icônico no Rio**. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/08/governo-decide-vender-palacio-capanema-edificio-icone-no-rio.shtml?origin=folha>>.

² Ver Agência Estado. **Guedes desistiu de incluir palácio em leilão, dizem governo e Assembleia do RJ**. O Povo, 18 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/economia/2021/08/18/guedes-desistiu-de-incluir-palacio-em-leilao-dizem-governo-e-assembleia-do-rj.html>>.

do ministério passou a ser denominada, na década de 1970, Palácio Cultura. O MEC não pode ser vendido porque ele é Patrimônio do povo brasileiro.³

Maria Elisa Costa, uma das filhas de Lucio Costa, divulgou carta intitulada “Inacreditável”, em que afirma que a possível venda do edifício seria “um atestado de ignorância que o Brasil não merece.”⁴

O ato acabou não se concretizando; ainda em agosto de 2021, foi anunciado que o governo federal teria “desistido da ideia” de leiloar um dos principais símbolos da arquitetura moderna nacional. O recado, porém, não deixou de ser dado por parte do Executivo: não se reconhece mais o patrimônio e a identidade no Brasil, pelo menos não como os compreendíamos até então. A história está sendo reescrita e o que era basilar e simbólico de nossa identidade nacional começa a mostrar sinais de desgaste.

Assim, comecei essa pesquisa de um lugar em que, apesar das inúmeras dificuldades sendo enfrentadas pelo país na esfera da cultura e das humanidades (sem mencionar as adversidades dos âmbitos social, econômico e ambiental), uma chave de leitura historiográfica se mantinha. Finalizo, porém, a pesquisa em outro lugar, um no qual o patrimônio da arquitetura moderna no Brasil deixa de ser uma referência geralmente compartilhada, inclusive pelo governo, presente no imaginário nacional. Acontecimentos recentes relativos ao MES questionam essa vertente de pensamento, já que, ao menos politicamente, a tradição historiográfica é colocada em xeque. Estamos em um ponto de inflexão: a notícia do possível leilão desse paradigma da arquitetura moderna, ainda que não tenha se concretizado (pelo menos por hora), aponta para um esgotamento da modernidade no Brasil.

Ainda mais uma reflexão: Entrego esta tese no centenário da Semana de Arte Moderna, que ocorreu em São Paulo em 1922. Assim como a arquitetura moderna brasileira, a Semana foi construída posteriormente pela historiografia. Ela geralmente nos é apresentada como marco de introdução das linguagens de vanguarda no país, mas ela foi transformada em emblema, monumentalizada.

Passados cem anos desse marco, há um esforço contemporâneo para compreender outras modalidades de produção moderna que aconteceram no país antes da Semana e

³ Da redação. “Inacreditável”: as reações contra a possível venda do Palácio Capanema. Veja Rio, 16 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/reacoes-possivel-venda-palacio-capanema/>>.

⁴ COSTA, Maria Elisa *apud*: *Ibid*.

depois dela. Compreender esses movimentos, e o porquê de seus esvaecimentos, é também compreender como se formou o construto histórico que priorizou determinados acontecimentos, nomes e obras em detrimento de outros, e como essa vitória desempenhou um papel central nas narrativas estabelecidas durante a primeira metade do século XX.

Aquilo que hoje conhecemos como arquitetura moderna brasileira não é muito associada às linguagens que se manifestavam em São Paulo durante a década de 1920, como a Casa Modernista de Warchavchik. A monumentalização se deu *a posteriori* e em torno de um outro grupo de arquitetos, do Rio de Janeiro, que construiu mais um marco: o MES. A partir desse momento, o grupo é eleito pela historiografia dominante como sendo o principal e sua produção passa a ser compreendida – de maneira generalizante – como a arquitetura moderna brasileira.

Essa produção é, de certo modo, tributária da Semana de Arte Moderna ao buscar novas formas de expressão artística, ruptura com as tradições estabelecidas. Os arquitetos modernos que seguirão, ao mesmo tempo em que se alinhavam com os movimentos europeus de vanguarda, valorizam também o passado, identificando nele as raízes nacionais, elas próprias constitutivas da identidade brasileira. O passado era, então, compreendido como algo que deveria ser utilizado, ou reconstruído, nas obras desses arquitetos modernos. Lucio Costa foi um grande defensor dessa vertente, tendo sido diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e ajudado a moldar nossa percepção do que é a arquitetura moderna brasileira. Para ele, “ser moderno é - conhecendo a fundo o passado - ser atual e prospectivo.”⁵ Igualmente, Oscar Niemeyer se debruçou sobre os azulejos portugueses e as curvas da topografia brasileira.⁶ Assim, apesar de algumas diferenças, o modernismo da arquitetura das décadas de 1940-60 é tributário da Semana de 1922. Esse modernismo, porém, que olhou para o passado de maneira a valorizá-lo, é hoje um dos alvos do desmonte institucional, com edifícios tombados sendo destombados e demolidos.

Por fim, é curioso que se em diversas áreas a Semana de Arte Moderna buscou a ruptura, ela também foi conservadora ao ter deixado de lado a produção gerada pelas imagens técnicas, como a fotografia e o cinema, linguagens relativamente novas, mas que

⁵ COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997, p.116.

⁶ Ver: MARINS, Paulo Cesar Garcez. **A Arquitetura Modernista no Século XX**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pvQgLr8zbCA>>.

eram desenvolvidas em âmbito nacional desde o século XIX no caso da fotografia, mas que não gozavam do status institucional de manifestação artística.⁷ O desenvolvimento tecnológico, porém, passaria, cada vez mais, a influenciar os modernistas, tendo ajudado a canonizar diversas de suas obras. Essas imagens ajudaram a criar imaginários a respeito do Brasil moderno. E este é o objeto deste trabalho.

Introdução

Nesta tese de doutorado, busquei estudar como imagens fotográficas presentes nas páginas de revistas especializadas, livros e catálogos de exposições contribuíram para o processo de formação de uma visão hegemônica da arquitetura moderna produzida no Brasil em meados do século XX. A associação entre a arquitetura moderna brasileira e suas representações fotográficas ajudou a criar e a consolidar uma imagem para o país, figurada e projetada nas páginas destas publicações. A tese aqui apresentada se centra, portanto, na noção de que há uma interface entre a arquitetura moderna e a sua imagem e busca compreender a importância que a fotografia assumiu como elemento imperativo na afirmação de determinadas imagens e discursos.⁸ Assim, esta tese considera o impacto que a cultura visual e a diplomacia cultural tiveram nas construções imagéticas socioculturais (para além das construções físicas erguidas nas cidades) e na formação da vertente dominante historiográfica, que elegeu o modernismo, principalmente o carioca,⁹ como a principal expressão de arquitetura moderna no Brasil.

⁷ No Brasil, a compreensão institucional da fotografia como arte cresce, principalmente, a partir da formação de um grupo, também de São Paulo, denominado de Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Embora o diretor fundador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Alfred Barr, pretendesse que a instituição adotasse uma abordagem multivalente do modernismo, abrangendo diversas formas de arte, inclusive a fotografia, levou uma década para persuadir os curadores do Museu a criar um Departamento de Fotografia, que foi fundado em 1940. A fotografia desempenhou importante papel nas exposições de arquitetura do MoMA, como atesta a simbólica “Brazil Builds”, de 1943. Com relação especificamente à produção do FCCB, porém, sua presença no cenário internacional foi, até pouco tempo, reduzida. Foi só em 2021 que ocorreu a primeira retrospectiva abrangente de fotografia modernista brasileira nos Estados Unidos com a exposição “Fotoclubismo: Fotografia Modernista Brasileira e o Foto Cine Clube Bandeirante, 1946-64”, organizada pelo MoMA. Vale observar que o MoMA também revisitou a temática da arquitetura da América latina em 2015, e no 60º aniversário da mostra “Latin American Architecture Since 1945”, retornou à região para oferecer um panorama complexo das posições, debates e criatividade arquitetônica da região entre 1955 e o início dos anos 1980.

⁸ O fato do foco de atenção desta tese não residir exclusivamente nas especificidades e autonomia da arquitetura em si, não significa, a meu ver, reducionismo, mas a percepção de que em determinadas instâncias, a história da arquitetura se imiscui com a história de sua representação.

⁹ Refere-se a “Escola Carioca”, termo utilizado para se referir à parcela da produção moderna da arquitetura brasileira, produzida por um grupo radicado no Rio de Janeiro, que, com a liderança de Lucio Costa e de

Essa temática foi um desdobramento da pesquisa desenvolvida em minha dissertação de mestrado, onde foram estudadas imagens fotográficas do Parque Ibirapuera e suas contribuições para a formulação da imagem de uma São Paulo e também de um Brasil modernos.¹⁰ A análise dessa obra paradigmática específica suscitou questões mais abrangentes em relação ao modo que a fotografia, a arquitetura e o urbanismo modernos são utilizados por determinados grupos para a obtenção de uma hegemonia cultural, necessária para disseminar representações desejadas para a sociedade e obter legitimação e aceitação. A pesquisa das fontes – fotografias (e, em menor escala, textos) –, ainda na pesquisa de mestrado, revelavam, em sua maioria, o desejo de se inaugurar uma nova fase na história social, econômica e, principalmente, cultural do país. O estudo dessas imagens evidenciou amplas possibilidades para além do Parque Ibirapuera, de outras obras que podem ser consideradas “modernas”, de maneiras distintas, apesar do discurso que elegeu o modernismo como sendo o estilo preponderante no Brasil em meados do século XX. Apesar de, hoje, essa imagem generalizante ser quase “óbvia”, muitas vezes até mesmo para não iniciados, esse fato decorreu de uma construção historiográfica que aconteceu ao longo, principalmente, da primeira metade do século XX.

A memória e a historiografia, de cunho oficial, a respeito da modernidade e do modernismo possuem vinculações com questões ideológicas, além de estéticas. A arquitetura moderna no Brasil não foi, portanto, um fenômeno independente de interesses políticos e ideológicos de sua época (assim como não é agora), e representações arquitetônicas e fotográficas desempenharam importante papel na criação de uma “imagem” condizente com o projeto de nação que se pretendia construir. Imagens podem gerar imaginários a respeito de cidades tidas como ideais, de modernidades desejadas e estéticas relacionadas à monumentalidade¹¹ ou ao espetáculo,¹² de uma sociedade mais

Oscar Niemeyer, cria um estilo nacional de arquitetura moderna que se dissemina pelo país entre os anos 1940 e 1950, contrapondo-se ao “*international style*”, hegemônico até os anos de 1930.

¹⁰ Ver: CURY, Laura de Souza. **O Parque Ibirapuera e a construção da imagem de um país moderno**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

¹¹ A monumentalidade refere-se a uma questão de escala e grandiosidade, mas também, conforme atenta Adrian Gorelik, à atitude distanciada com que a arquitetura brasileira vinha experimentando no modernismo, como se se tratasse de um “estilo histórico”. Ver: GORELIK, Adrián. **Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília**. Serrote 10, 06/12/2012, p.216.

¹² O uso do termo “espetáculo” está relacionado à formulação de Guy Debord e é utilizado aqui para designar o desejo da aparência em um mundo obcecado por imagens; uma forma de representação visual que estipula modos de recepção e circunscreve os intercâmbios do âmbito público à produção e ao consumo de imagens. Ver: DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

preocupada com imagens e aparências do que com a realidade e a experiência vivida, e de noções de como determinada cidade é ou deveria ser.

O termo “representação” significa “tornar presente” ou “apresentar de novo” alguém ou algo ausente, inclusive uma ideia ou formulação mental, por intermédio da presença de alguma forma de linguagem, seja ela verbal, auditiva ou imagética.¹³ Segundo Roger Chartier, pode-se pensar numa história cultural que “tome por objetivo a compreensão das representações do mundo social, que o descrevem como pensam que ele é ou como gostariam que fosse”.¹⁴ As representações do mundo social são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam; não são, portanto, mera *mimesis*, mas construções. Assim, é possível pensar a representação como uma (outra) dimensão do real, interdependente dele. Representações são valores culturais, traduzidos em ideias, discursos e imagens.

Imagem é, conforme define Ernst Gombrich, “a imitação da forma exterior de um objeto”. Essa definição, contudo, não é capaz de descrever um objeto imbuído de algum grau de abstração, mas que incita a imaginação de observadores.¹⁵ A imagem também invoca os atos de simular, servir de ou ser tido pela aparência de, ocupar o lugar de.¹⁶ A ideia de que arte é mais “criação” que “imitação” é familiar; há, nela, subjetividades e especificidades. Imagens não precisam ser apenas visuais; elas podem ser verbais (metáforas e descrições), perceptivas (aparências); e mentais (sonhos, memórias e ideias).¹⁷ Imagens perceptivas geralmente tratam do “espírito” ou da “atmosfera” geral de algo ou de alguém, mas não correspondem integralmente à realidade. Conforme define Jean Piaget, elas são uma evocação simbólica de uma realidade ausente, definição que se assemelha muito ao conceito de representação.¹⁸ Imagens envolvem, segundo aponta Pierre Bourdieu, atos de apreciação, conhecimento e reconhecimento¹⁹ e, assim, como representações em geral, podem ser dotadas de estratégias de interesse e de manipulação, pois o que é pensado e expresso possui outro sentido para além do explicitamente

¹³ Ver: GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁴ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre Práticas e Representações. Lisboa: Difel, 1990, p. 19.

¹⁵ Ver: GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p.1.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*

¹⁷ MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology – image, text and ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

¹⁸ Ver: MONTROYA, Dongo. **Piaget: imagem mental e construção do conhecimento**. INSEP. 2005

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire**. Paris, Fayard, 1982, p. 135.

manifesto. Imagens são imbuídas de intencionalidades; são documentos, que devem ser compreendidos como uma “segunda realidade”, ou como a realidade da representação.²⁰

Não é diferente com imagens fotográficas, que além de terem valor indicial, devem também ser compreendidas como representações, dotadas de subjetividades. Entre o objeto retratado e a sua representação fotográfica permeiam-se diversas ações marcadas cultural e historicamente. A fotografia é uma mensagem que se elabora no e através do tempo, tanto como imagem/documento (testemunho ocular) quanto como imagem/monumento (símbolo), resultando do esforço para perpetuar – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem a respeito de algo. Conforme atenta Ana Maria Mauad, “se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.”²¹

Devido à capacidade de reprodutibilidade técnica da imagem fotográfica,²² elementos arquitetônicos e urbanísticos converteram-se em símbolos das cidades e da nação no qual estão inseridos, possibilitando sua ampla divulgação, não só dentro do país, mas, também, fora dele. Esta visão relaciona-se ao circuito da fotografia no que se refere ao processo de produção, circulação e consumo de imagens. A abundância de fotografias – e a maneira pela qual elas circulam na sociedade – levam a uma preferência geral pelo consumo de imagens, muitas vezes em detrimento dos objetos retratados em si.²³

No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a imagem fotográfica constitui uma das mais importantes fontes iconográficas, em parte devido a sua capacidade de fidedigna representação da obra e de fácil compreensão, independente de conhecimento técnico. As representações de cidades e suas construções, porém, também são registros enquadrados de determinado espaços, num determinado tempo e por um observador específico, dotado de subjetividade. Características formais da arquitetura moderna também permitem uma reprodução estética por meio da fotografia, principalmente em preto e branco, o que confere um caráter de *fine art* à fotografia do modernismo.

²⁰ Ver: KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.23.

²¹ MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem. Fotografia e História. Interfaces. Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

²² A respeito da reprodutibilidade técnica, ver: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas – volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²³ Ver: SONTAG, Susan. **On Photography**. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1977.

Em meados do século XX, observa-se uma associação fecunda entre arquitetos e fotógrafos, como entre Oscar Niemeyer e Marcel Gautherot, por exemplo, que ajudou a divulgar e mesmo legitimar a produção arquitetônica do país.²⁴ Fotografias de arquitetura publicadas em jornais, livros, catálogos de exposições e revistas especializadas possibilitaram que diversas obras pudessem ser conhecidas e reconhecidas nacional e internacionalmente

(...) Cedo esses arquitetos perceberam na fotografia uma chave para garantir seu ingresso no seleto circuito internacional das revistas especializadas (...). Certamente há que ser considerado que o projeto moderno, por princípio universalizante, haveria de encontrar forte aliado na fotografia como meio de intermediar a disseminação de um ideário que se queria comum, além das fronteiras geográficas e idiomáticas.²⁵

Igualmente, fotógrafos perceberam o poder de suas imagens para a divulgação da arquitetura moderna brasileira. Inúmeros deles, para além de Gautherot (talvez o mais conhecido atualmente), contribuíram com a construção da visualidade da arquitetura moderna no país, como José Moscardi, Chico Albuquerque, Hugo Zanella, German Lorca, Hans Günter Flieg, Thomas Farkas, Peter Scheier e Alice Brill, ainda que muitas revistas da época não creditam a autoria do fotógrafo imagem por imagem, indicando apenas os fotógrafos colaboradores daquela edição no expediente.²⁶

A fotografia foi essencial para mostrar e divulgar a arquitetura moderna, mas deve-se também lembrar que a própria arquitetura passou, numa espécie de via de mão dupla, a se inclinar sobre a fotografia com o intuito de se fazer notar, divulgar e, até mesmo, de pertencer a uma cultura icônica.²⁷ A crítica Hattie Harman observou, em um texto escrito logo após a inauguração do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (1996), que o objetivo

²⁴ No Brasil, parcerias entre arquitetos e fotógrafos foi, inclusive, estimulada pelo Governo Federal. Getúlio Vargas solicitou a Gustavo Capanema, durante o Estado Novo, a organização e publicação da “Obra Getuliana”, que deveria ser lançado em 1945, durante as comemorações dos quinze anos da Revolução e do governo, mas nunca foi concluído. Cerca de 600 fotografias, entretanto, foram especialmente produzidas e, desde então reproduzidas. Ver <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>>. Acesso em 23/05/2020.

²⁵ INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p.21.

²⁶ Ver também: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n1/0101-4714-anaismp-22-01-00011.pdf>>.

²⁷ Ver também: CURY, Laura de Souza. *Op. Cit.*, p. 16.

principal do edifício não era ser uma galeria de arte, mas fornecer uma imagem icônica ao local.²⁸

A visibilidade conferida pelas imagens fotográficas às cidades e obras arquitetônicas brasileiras (incluindo a possibilidade de disseminação, mas também seu caráter simbólico, produzido por aspectos visuais, como os ângulos e estilos adotados) era, portanto, interessante aos arquitetos e dirigentes do país devido a sua capacidade de construir uma visão pública idealizada de renovação cultural, modernidade e progresso. A intenção era erguer cidades dignas de nota e convidativas à imaginação de quem as contemplava, criando, portanto, uma outra imagem, generalizante e sintética, que se colocava como comum a determinados grupos. A macro imagem urbana é, assim, construída de diversas outras imagens e ajuda a fixar valores e ideologias, induzindo “um modo de pensar e, sobretudo, de agir confirmando os valores que a imagem concretiza.”²⁹ Assim, diversas imagens, juntas, podem criar *imaginários*.

Esse adjetivo é formado a partir do substantivo *imagem* e aproxima-se da noção de “visão de mundo”, segundo Michel Vovelle. Trata-se daquilo que não está necessariamente formulado, mas que se conserva encoberto ao nível das motivações inconscientes.³⁰ O *imaginário* integra, assim, um campo de representações em que o pensamento se manifesta pelas imagens que vêm à mente em determinadas circunstâncias, mas que não correspondem exatamente ao real e, sim, a interpretações dele. A sociedade se expressa simbolicamente por esse sistema de ideias e de imagens. Conforme aponta Cornelius Castoriadis, a história é inconcebível fora da imaginação produtiva ou criadora.³¹ O imaginário, assim como noções de representação e imagem, não se resume a utopias, mas essas lhe conferem importante suporte, como uma forma específica de composição de desejos coletivos. Ainda segundo Josep Catalá:

Cada imagem que tem a capacidade de se inscrever no imaginário e, portanto, de passar à história como elemento característico de determinada configuração social, é um conglomerado que aglutina constituintes fundamentais da psique desta sociedade. Uma imagem não é, portanto, um elemento histórico só porque pertence a determinado período e está ancorada nele por sua feitura e

²⁸ HARMAN, Hattie *apud*: WILLIAMS, Richard J. **Brazil. Modern architectures in history**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2009, p. 252.

²⁹ FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP, 2000, p. 117.

³⁰ Ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, n. 29, 1995. p. 13.

³¹ CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

pela própria biografia se seu(s) autor(es). É, ou pode ser, dependendo de sua intensidade, porque supõe a visualização do imaginário naquele momento.³²

Enquanto a arquitetura materializa, a imagem fotográfica também contribui para a disseminação e para a memorização e instaura, visualmente, determinados imaginários e valores. Representações fotográficas ajudam a conferir identidade à produção arquitetônica, já que a maior parte da população não pode se deslocar para ver, ao vivo, obras específicas.

O pesquisador Fernando Lara atenta para o fato de que, diferentemente de diversos outros países, no Brasil a arquitetura moderna foi popular, pois foi aceita, adotada e aplicada inclusive em diversas residências de classe média e média baixa, em muitas cidades brasileiras durante os anos de 1950 e 1960.³³ Segundo sua pesquisa, foi graças a essas “casinhas modernas”, signos das apropriações populares do vocabulário do movimento moderno, e não necessariamente às publicações com imagens dessa produção, que o modernismo arquitetônico se tornou popular no Brasil. No meu trabalho, porém, proponho que se a classe popular se apropriou de elementos da arquitetura moderna em suas construções particulares (elementos vazados (cobogós), uso de azulejos, pilotis, telhado invertido etc.), o que fez com eles fossem vistos por milhões de pessoas Brasil a fora, isso se deu por conta da circulação de imagens, inclusive em âmbito internacional, que ajudou a legitimar essa produção perante os olhos dos brasileiros, principalmente os de classes altas e médias ilustradas. Há, assim, uma circularidade entre a divulgação do modernismo pelas imagens fotográficas e a sua circulação vernácula nas casas populares. É a partir daí que o modernismo se populariza. O fato de elementos do modernismo estarem presentes na arquitetura popular reforça o fato de que o modernismo constitui fator importante da identidade brasileira.

³² CATALÀ, Josep M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011, p.255.

³³ Ver: LARA, Fernando Luiz Camargos. **Popular modernism**: an analysis of the acceptance of modern architecture in 1950s Brazil. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy (Architecture) at the University of Michigan, 2001.



Figura 1 - Popularização da arquitetura moderna. Bairro Barreiro, Belo Horizonte. Fonte: “A insustentável leveza da modernidade”, Fernando Luiz Lara³⁴

Ao possibilitar maior repercussão de cidades e obras, a fotografia atua como mola propulsora para a formação e para o fortalecimento de determinados imaginários. As imagens contribuem para a constituição de identidades específicas, criando uma noção de paisagem, no caso urbana - ela própria uma maneira de analisar e de representar o espaço (analogamente à fotografia, que também enquadra e gera símbolos) -, fundamental para a criação de uma identidade moderna para o Brasil.

Diversas outras incursões sobre o surgimento de expressões da modernidade arquitetônica no Brasil foram realizadas nas últimas décadas. Lauro Cavalcanti, em **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**, analisa o triunfo da narrativa historiográfica que elegeu o modernismo enquanto o único grande movimento de meados do século XX no Brasil. Em **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**, Hugo Segawa propõe alternativa à ideia de que apenas uma única linguagem foi responsável por modernizar a arquitetura brasileira, e a confronta com uma série de acontecimentos que ficaram à margem da trama consagrada sobre a formação da arquitetura no país, evidenciando que uma construção narrativa sobre o que era a arquitetura moderna brasileira. Carlos Eduardo Comas, em **Moderna (1930 a 1960)**,³⁵ ressalta a hegemonia da produção carioca que foi nacionalizada no processo que consolidou o que conhecemos

³⁴ Imagem disponível em: LARA, Fernando Luiz. A insustentável leveza da modernidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 05, n. 057.04, Vitruvius, fev. 2005. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/500>>.

³⁵ COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: UFPE, 2002.

como modernismo no Brasil. Abílio Guerra discorreu sobre a construção do campo historiográfico no âmbito da arquitetura moderna brasileira, ressaltando que revisionismos constituem fenômeno recente de pesquisa já que, durante décadas, imperou a visão presente em **Brazil Builds**, exposição e catálogo organizados por Philip Goodwin do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1943. Segundo Comas, essa visão “foi repetida de forma tão sistemática que se transformou em quase axioma”, talvez devido ao condicionamento de “um ambiente intelectual que assumiu a identidade nacional como eixo de sua produção cultural e artística”.³⁶

Também houve pesquisas que se debruçam sobre a repercussão da arquitetura moderna brasileira em revistas especializadas em arte e arquitetura, que ajudaram a difundir imagens de arquitetura mais amplamente, principalmente para o público especializado e/ou interessado, capazes de reproduzir padrões divulgados. No âmbito estrangeiro, deve-se citar os trabalhos de Nelci Tinem, **O Alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia moderna**, de 2001; Maria Beatriz Capello – **Arquitetura em revista: Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)**, de 2005.³⁷ Sobre revistas nacionais, deve-se citar pesquisas como **Falas e ecos na formação da Arquitetura Moderna no Brasil**, de Juliana Nery, que mapeou contribuições dos periódicos nacionais entre os anos de 1923 e 1942 na formação da arquitetura moderna no Brasil.

Conforme aponta Beatriz Colomina, sistemas de comunicação são o local no qual a arquitetura moderna é produzida e com a qual ela se envolve diretamente. Para ela, a arquitetura só se torna de fato moderna ao se engajar com os meios de comunicação em massa. “A função da fotografia não é refletir, numa imagem invertida, a arquitetura como esta se apresenta construída. (...). A fotografia e a disposição constroem uma outra arquitetura no espaço da página.”³⁸ Apesar dessa constatação, Claire Zimmerman aponta que a relação entre mídia e imagem ainda não apareceu suficientemente na história arquitetônica do modernismo, no sentido não de tratar de “imagens como mídia, como

³⁶ GUERRA, Abílio. “A construção de um campo historiográfico”. **I ENANPARQ** – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/103/103-252-1-SP.pdf>>.

³⁷ Ver: NERY, Juliana Cardoso. **Falas e Ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil**. Tese de doutorado - PPG-AU/FAUFBA. Salvador, 2013, pp. 9-10.

³⁸ COLOMINA, Beatriz. **Le Corbusier and Photography**. In: *Assemblage*, No.4, Out., 1987, p.13.

costuma ser feito, mas de sua necessidade e uso da mídia, para serem transmitidas e se tornarem visíveis para nós.”³⁹

Essas pesquisas que se debruçaram, direta ou indiretamente, sobre a historiografia da arquitetura moderna brasileira, e mesmo as que trataram de revistas especializadas, não tiveram, como foco principal, a análise das imagens que formaram o imaginário a respeito da visão hegemônica que conhecemos hoje. É nesse sentido que minha pesquisa pretende seguir, continuando um caminho ainda não suficientemente explorado com relação à formação da vertente dominante na historiografia da arquitetura moderna brasileira no que diz respeito ao papel desempenhado pelas imagens fotográficas na formação de um campo simbólico e de uma narrativa predominante.

O uso de imagens para pensar a historiografia ainda é relativamente pouco usual. “São poucos os autores que têm avançado neste aspecto e há uma importante lacuna com relação à leitura crítica e aprofundada das fotografias publicadas nas páginas de revistas.”, escreve Patricia Méndez.⁴⁰ Assim, a intenção desta tese é analisar como foi formado o construto sociocultural que denominamos de arquitetura moderna brasileira, compreender como foi estabelecida sua principal narrativa e o papel desempenhado pelas imagens nesse sentido, que funcionaram, muitas vezes, como espécie de vitrine do progresso e evidenciaram o desejo de se exibir uma “cultura tropical civilizada”.⁴¹

Esses aspectos são analisados no período entre os anos de 1943 e 1965. O marco inicial da baliza cronológica é decorrente da inauguração da exposição **Brazil Builds**, que impulsionou o aparecimento de obras modernistas (tais como hoje as conhecemos) nas páginas de publicações especializadas. O marco ainda é importante pois a exposição e o livro estiveram entre os principais divulgadores da arquitetura brasileira no exterior.⁴² Já o marco final é 1965, ano que assinala a desaceleração na construção a partir de 1964 e o fim de algumas revistas “com os problemas políticos relacionados ao golpe militar”⁴³. Neste momento,

³⁹ ZIMMERMAN, Claire. **Photographic Architecture in the Twentieth Century**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, p.7.

⁴⁰ MÉNDEZ, Patricia S. Fotografias en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950. **Atrio**, v.15-16, 2009-2010, p.167-176.

⁴¹ A pesquisadora Beatriz Jaguaribe escreve sobre uma “cultura tropical civilizada para olhos estrangeiros”, mas acredito que possamos pensar que essa cultura também fosse pretendida para o olhar nacional, ainda que europeizado e/ou americanizado. Ver: JAGUARIBE, Beatriz. **Rio de Janeiro: Urban Life through the Eyes of the City**. New York: Routledge, 2014.

⁴² Ver: SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990**. São Paulo: Edusp, 1999, p.100.

⁴³ SEGAWA, Hugo. *op.cit.*, p. 130. Importante também observar que, em 1964, Niemeyer foi obrigado a deixar o país por razões políticas.

há uma interrupção dos ideais e mesmo da liberdade com que se projetava o país, impactando e modificando, também, a relação de gestores públicos com arquitetos. A mudança de eixo de poder para as empreiteiras e grandes obras de infraestrutura fazem com que a influência de profissionais de arquitetura diminuísse. O eixo de projeto de nação muda; o foco não mais reside nas utopias arquitetônicas, mas nas obras do Brasil “gigante”. Também neste momento, inicia-se um revisionismo crítico marcado pela emergência de diversos tipos de contestação sobre o caráter efetivamente moderno do modernismo brasileiro.⁴⁴

O recorte cronológico da pesquisa revela diversos tempos: da *modernização*, da *modernidade* e do *modernismo*. Esses termos possuem variedade semântica constituídas progressivamente ao longo do tempo e do espaço e não devem, portanto, ser aceitos tacitamente como algo estanque e dado.⁴⁵ Aqui, a modernidade é compreendida como a visão de mundo de um projeto moderno, relacionado ao desenvolvimento do capitalismo. A modernidade constitui parte do processo de modernização segundo o qual uma sociedade, por meio da industrialização, urbanização e outras mudanças sociais, se torna moderna em aparência e/ou comportamento, transformando a vida das pessoas que a compõem. O conceito de modernização provém da visão de que sociedades seguem um padrão evolutivo, rumo a níveis crescentes de desenvolvimento, onde os Estados mais modernos seriam os mais ricos e poderosos, e seus cidadãos possuindo um melhor padrão de vida.

Modernismo é o nome genericamente conferido ao conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes (incluindo a arquitetura e o design) desde o final do século XIX até, grosso modo, meados do século XX. O movimento modernista baseou-se na ideia de que formas tradicionais tornavam-se ultrapassadas e de que era necessário deixá-las de lado para criar uma nova cultura, possivelmente melhor. No Brasil, o processo que canonizou o modernismo enquanto movimento artístico assumiu características específicas após o início com inspiração de matriz europeia,

⁴⁴ Ver: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação, Perspective [En ligne], Versions originales, mis en ligne le 30 septembre 2014, Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5539>>.

⁴⁵ Exemplo disso pode advir do modernista Oswald de Andrade, que identificou, em 1923, ritmos musicais africanos como sendo “a contribuição das forças étnicas para a criação modernidade”. Um ano depois, ao lançar o manifesto modernista **Pau-Brasil**, expressou sentimentos análogos, mas convocou a ação de inventores e engenheiros, em vez de só “especuladores e diletantes”, invocando um significado produtivista da modernidade, que industriais paulistas modelavam cuidadosamente, aumentando, assim, o contraste entre si e representantes das culturas “tradicionais” de outras regiões. Ver: WEINSTEIN, Barbara. **The color of modernity**: São Paulo and the making of race and nation in Brazil. Duke University Press, 2015, p.17.

inaugurando uma fase estética na qual houve a integração de tendências fundamentadas na valorização da realidade nacional:

Paradoxal a modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser moderno*.⁴⁶

A exaltação do modernismo no Brasil pode ser compreendida como um instrumento utilizado para se tentar alcançar o desenvolvimento, criando uma “tradição”. Nessa época, diferentes projetos de modernidade estavam em voga, pretendendo projetar valores capazes de servir como ponta de lança para o almejado progresso nacional. Ainda que a estética modernista seja comumente associada às democracias, ela atrai governos em todo o espectro político. Para explicar esse apelo incomum, James Holston sugere uma série de afinidades entre o modernismo, como uma estética de apagamento e reinscrição, e a modernização, como uma ideologia de desenvolvimento em que governos, independentemente da orientação, procuram reescrever as histórias nacionais.⁴⁷

Durante o primeiro governo Vargas, houve um movimento diplomático pendular – a chamada política de “equidistância pragmática” – que, a fim de obter o máximo possível de negociações para promover a industrialização e o desenvolvimento do país, tendia tanto para regimes autoritários quanto para regimes que empunhavam a bandeira da liberal-democracia.⁴⁸ No âmbito ideológico, havia a presença concomitante no governo de homens como Oswaldo Aranha, que admirava os EUA, e Eurico Dutra e Góes Monteiro, simpatizantes do regime alemão.⁴⁹ O governo brasileiro acabou por se alinhar com o sistema de poder norte-americano, quando os Estados Unidos entrou na Segunda Guerra Mundial em fins de 1941, e em 1942, quando o Brasil declarou apoio aos países aliados, recebendo dos EUA, como contrapartida, investimentos para a modernização das Força Aérea Brasileira (FAB) e para a criação da primeira usina siderúrgica nacional (CSN).

⁴⁶ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. In: FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994, p.15.

⁴⁷ HOLSTON, James. **The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia**. Chicago: Chicago University Press, 1989, p.5.

⁴⁸ Ver: MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1980.

⁴⁹ Ver: FGV, CPDOC. Anos de Incerteza (1930 - 1937). Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RelacoesInternacionais>>.

O mesmo movimento pendular também ocorreu na área da cultura, se manifestando inclusive nas formas da então capital federal, o Rio de Janeiro, que Vargas buscou transformar de maneira a simbolizar o Estado Novo. Assim, a construção de diversos “palácios” para abrigar ministérios e órgãos públicos da nova administração foi eleita como uma das prioridades do governo.⁵⁰ A construção dos Ministério do Trabalho (1936-1938) e da Fazenda (1938-1943) apresentavam plásticas distintas. O Ministério do Trabalho, de composição *Art Déco* e projetado por Mário dos Santos Maia, faz alusão à arquitetura norte-americana de arranha-céus, enquanto o Ministério da Fazenda, projetado por Luiz Eduardo Frias de Moura em parceria com o engenheiro Ary Fontoura de Azambuja, possui um pórtico eclético em estilo neoclássico com colunas dóricas construídas em mármore, relevos classicizantes e uma fisionomia exterior solene que lembra a “arquitetura praticada na Itália fascista”.⁵¹



Figura 2 – Ministérios do Trabalho e da Fazenda, 1944. Fonte: Skuscrapercity.com

Ainda no mesmo período, quando a cultura se tornou um negócio de Estado, que realizava encomendas e criava uma classe de intelectuais para dar vazão a suas realizações, foi construído também o Ministério da Educação e Saúde (MES, 1937 - 1945). Encomendado por Gustavo Capanema, o MES é considerado um marco por apresentar uma síntese visual do modernismo brasileiro. Projetado pelos arquitetos Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, e com

⁵⁰ Ver: CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 12.

⁵¹ *Id. Ibid.*, p. 83.

projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, o edifício possui uma plástica mais próxima da que hoje tendemos a conceber enquanto modernista.

Por um lado, o edifício dispõe de elementos do paradigma internacional defendido e difundido pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier, “fatores associados a um discurso progressista voltado à celebração do futuro.”⁵² Por outro lado, faz referência à tradição arquitetônica local na utilização de materiais como azulejos azuis e brancos, típicos da cultura portuguesa (e reinterpretados por Candido Portinari), para revestir as paredes externas. No MES, passado e futuro são interligados. Segundo a historiografia tradicional, aí a arquitetura moderna brasileira é instaurada e aí se inicia a “cruzada santa” para a afirmação e disseminação dessa vertente como a única expressão legítima das possibilidades arquitetônicas de seu tempo.”⁵³ O edifício tornou-se símbolo de um novo Brasil, voltado para o futuro moderno. O escritor Pedro Nava resume bem como esse edifício foi um ponto de mutação na história da arquitetura moderna brasileira:

as consequências do que ele [Capanema] fez são incalculáveis. (...). Sem o prédio do Ministério da Educação (...) não teríamos a projeção que tiveram na época Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão e Cândido Portinari. Foram entendidos por Capanema e seus assessores próximos (Drummond, Rodrigo, Mario de Andrade e outros). Sem essa compreensão não teríamos tido Pampulha, concepção paisagística e arquitetônica prestigiada pelo imenso Kubitschek. Sem Pampulha não teríamos Brasília, do mesmo Juscelino Kubitschek, que desviou nosso curso histórico – levando o Brasil para o seu Oeste. A raiz de tudo isto, a semente geradora, o adubo nutridor, estão na inteligência de Capanema e de seus auxiliares de gabinete.⁵⁴

⁵² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *op. cit.*

⁵³ NERY, Juliana Cardoso. *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴ Entrevista concedida à pesquisadora Helena Bomeny. In: BOMENY, Helena Maria. **Mineiridade dos Modernistas. A República dos Mineiros**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1991.



Figura 3 - Ministério da Educação e Saúde Pública (Rio de Janeiro, RJ), ca. 1950. Fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Se as diferentes propostas arquitetônicas evidenciadas nos ministérios de Vargas revelavam o leque de possibilidades para o que se firmaria enquanto linguagem moderna, trinta anos depois a homogeneidade da linguagem arquitetônica dos edifícios ministeriais em Brasília não deixa margem para a dúvida sobre “o triunfo do modernismo e a centralidade modernista não só na arte e na arquitetura, mas na cultura do país e seu vínculo crucial com o poder público.”⁵⁵ Essa foi uma visão colocada já em 1943, quando, ainda durante a Segunda Guerra Mundial e seduzidas pela apresentação do MoMA em **Brazil Builds**, revistas especializadas começaram a publicar mais artigos dedicados à arquitetura brasileira.⁵⁶ A repercussão da referida exposição e de seu livro-catálogo foi grande e a comunidade internacional demonstrou crescente interesse pela produção arquitetônica brasileira. No Brasil, a quantidade crescente de revistas especializadas ajudou a definir o formato impresso como sendo o ideal para divulgar a arquitetura, que se tornou, por sua

⁵⁵ NERY, Juliana Cardoso. *op. cit.*, p.105.

⁵⁶ Ver: ESTEBAN MALUENDA, Ana. Brasil exporta. A arquitetura moderna brasileira e latino-americana em jornais europeus após a II Guerra Mundial. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. **Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva**. São Paulo, 2014, p.1-7.

vez, em espécie de porta-voz privilegiado de uma nova identidade visual. Para Hugo Segawa,

A arquitetura como tema autônomo manifestou-se nos anos de 1950-60 com a circulação de quase uma dezena de periódicos especializados – publicações com pauta centrada na arquitetura (ou relacionada com as artes plásticas – uma parceria típica do momento) (...). Algumas delas tiveram boa duração (...). Nunca, em momento anterior ou posterior, os leitores estiveram tão servidos com publicações especializadas de arquitetura.⁵⁷

Representações de arquitetura que circularam em revistas, exposições e livros não cumpriam apenas papel informativo, pois foi também por meio delas que o gosto do público por arquitetura moderna foi constituído. Exemplo dessa relação importante entre arquitetura e fotografia foi o depoimento do arquiteto britânico Norman Foster na inauguração do Serpentine Gallery Pavilion (2003), em Londres, que declarou sua admiração pela obra de Niemeyer ao mesmo tempo que admitiu que, até aquele momento, só a conhecia por fotografias.⁵⁸ A afirmação revela como a fotografia se constituiu como vetor do conhecimento da arquitetura moderna, como uma espécie de pós-projeto, uma imagem conceitual do edifício posterior a sua construção. Assim, imagens publicadas nas páginas que trataram de arquitetura moderna constituíram um dos “principais discursos visuais de seu tempo”⁵⁹, ajudando a formular um imaginário geralmente associado à modernidade e ao progresso para o país.

Em meados do século XX, conforme já colocado em minha dissertação de mestrado, havia a percepção de que a paisagem das cidades estava mudando e, também, um desejo de visibilizar e de visualizar esse processo, de fazer com que metrópoles modernas fossem transformadas em imagens capazes de ser divulgadas e consumidas. Conforme ressalta Nancy Stepan, a ideia de modernidade no Brasil adquiriu especial urgência no início do século XX, quando o país adentrou o mundo internacional do capital e do comércio e começou o seu desenvolvimento urbano e industrial. A imagem do Brasil como um espetáculo da natureza exótica estava ultrapassada e deveria ser substituída por uma de um império independente nos trópicos, por uma de ‘empório comercial’ potencial.

As imagens – sejam elas as obras arquitetônicas em si, as fotografias da arquitetura ou, até mesmo, a própria “aparência” ou tentativa de aparentar ser algo que nem sempre se é –, constituíram aspecto fundamental da construção ideológica da nação. Por meio da

⁵⁷ SEGAWA, Hugo. *op. cit.*, p.130

⁵⁸ Ver: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p. 243

⁵⁹ MÉNDEZ, Patricia S. *op. cit.*, p. 169.

circulação de imagens fotográficas, cidades e suas arquiteturas modernas passaram a ser, como observam pesquisadores como Lauro Cavalcanti, “um produto de exportação [e não somente para fora do país], associando-se a uma imagem de um Brasil progressista e moderno (...).”⁶⁰

A tentativa de aparentar ser algo que nem sempre de fato se é não é nova. Autores como Sérgio Buarque de Holanda escrevem sobre uma espécie de “Bovarismo”, que permite a recusa do real para imaginar um país diferente do que ele é. Em meados do século XX, esse tipo de construção idealizada se transformou em um “fermento” de nacionalidade.⁶¹ Isso foi notado na época também por agentes externos. Em texto para a exposição **Latin American Architecture Since 1945**, do MoMA (1955), o curador Arthur Drexler enfatizou a dualidade entre de fato ser moderno e a *aparência* de modernidade, acrescentando que a quantidade de edificações na região conferia uma aparência de cidades predominantemente modernas. Para o curador, a intenção política de inserir o Brasil em renovados circuitos nacionais e internacionais, por meio da criação de uma nova “imagem” para o país, era, assim, cumprida.

O texto de Drexler ressalta qualidades imagéticas – e mesmo desejadas – da arquitetura moderna brasileira. Nesse sentido, pode-se supor que representações de obras modernas tenham contribuído para a formação da imagem geral da arquitetura e do urbanismo e, até mesmo, do próprio país. Diversos agentes culturais consideravam a arquitetura moderna como um meio atraente para isso devido a sua capacidade de transmitir diversas mensagens simultaneamente, incluindo inovação estilística e avanço tecnológico, além de representar uma potência criadora que projeta o não existente e transforma a natureza ao construir um ambiente artificial independente da natureza. Na modernidade interdisciplinar da arquitetura moderna brasileira, a estética se encontrava com engenharia e, por esse motivo, ela se tornou um dos símbolos mais convincentes e amplamente divulgados do progresso industrial e cultural no Brasil.⁶²

⁶⁰ CAVALCANTI, Lauro. *op. cit.*, p.228.

⁶¹ SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.18.

⁶² Conforme também aponta Le Blanc, o desejo de ter proeminência simultaneamente nos âmbitos internacional e nacionalista também pode ser observado nas esferas da economia e da ideologia política. Esta postura é importante para princípios do desenvolvimentismo, com sua crença de que uma nação poderia se libertar “das armadilhas subdesenvolvimento e pobreza através de obras cívicas, urbanização, industrialização e iniciativas culturais”, e foi adotado por diversos setores da sociedade brasileira nos anos de 1950. Ver: LE BLANC, Aleca (2012): Palmeiras and Pilotis, Third Text, 26:1, p.106: <<http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2012.641225>>).

Essa modernidade arquitetônica era pautada na utopia de projeção para o futuro, principalmente visto que o passado era compreendido como atrasado, em associação do país com seu passado rural e com o subdesenvolvimento, e o presente ainda era visto como insuficiente. O tempo moderno era o do porvir. É comum ouvirmos falar que o Brasil é “o país do futuro”; Nancy Stepan afirma que o Brasil é “a terra mais antiga do futuro”⁶³. O uso dessa expressão ganhou força em 1941, quando o escritor austríaco Stefan Zweig escreveu um livro de memórias sobre sua estada no país chamado **Brasil: País do Futuro**.⁶⁴ Ainda que Zweig possa ter sofrido alguma pressão do regime de Vargas para elogiar o país como um lugar “enérgico, exótico e emocionante”, o fato é que havia coisas empolgantes para descrever: uma cultura arquitetônica moderna que parecia surgir “do nada” e projetos de desenvolvimento e industrialização, ligados a essa arquitetura. Tudo isso justificava a argumentação de Zweig de ver, no Brasil, um projeto de futuro, principalmente em oposição à velha Europa.

Na primeira metade do século XX, o Brasil foi um exemplo de desenvolvimento moderno. O historiador Richard Williams afirma que, durante este período, não seria exagero dizer que o Brasil foi o país mais moderno do mundo. “Isso não quer dizer que fosse o mais desenvolvido (não era) ou o mais socialmente avançado (em muitos aspectos pouco havia mudado desde o período colonial), mas era o país que tinha comprado a ideia de modernidade de forma mais abrangente, e pretendia refazer-se com esta imagem.”⁶⁵ Nesse sentido, o papel desempenhado pela arquitetura, e pela sua representação fotográfica, foi fundamental. Brasília é a principal manifestação material disso. O Brasil era entendido como um país que, apesar de suas limitações, se modernizava rapidamente e que poderia chegar a se equiparar com o desenvolvimento experimentado pelos Estados Unidos ou por países do Velho Mundo.

Essa projeção para o futuro não aconteceu somente no transcorrer do tempo, mas também no espaço físico. As obras arquitetônicas e urbanísticas cumpriram importante papel na formação de uma imagem condizente com o projeto de nação que se pretendia construir. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a visão mais difundida considera que o marco inicial do modernismo no Brasil é o MES, no Rio de Janeiro e, depois dele, o

⁶³ STEPAN, Nancy Leys. *op. cit.*, p. 211.

⁶⁴ ZWEIG, Stefan. **Brasil: País do Futuro**. Londres, 1942. Houveram, porém, diversos outros autores estrangeiros que escreveram sobre essa característica: temos **Brasil, país do futuro** (1909), do holandês N. R. de Leeuw; **Brasil, país do futuro** (1912), do alemão Heinrich Schüller; **O país do futuro** (1922), do italiano Francesco Bianco.

⁶⁵ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.7.

Conjunto da Pampulha (1942 e 1943), em Belo Horizonte. O modernismo arquitetônico foi constituído, assim, como uma das principais e mais “visíveis” vertentes de representação do período; tornando-se imagem do país, representação do progresso, e habitou o imaginário da população a respeito do que era – ou deveria ser – o Brasil.

As estratégias de representação da arquitetura moderna brasileira formam um discurso visual que vai ao encontro do partido monumental de expoentes como Oscar Niemeyer e Lucio Costa e, relaciona-se com sua fotogenia. A conduta de tentar relacionar as fotografias de arquitetura com a criação de identidades específicas por partes dos agentes envolvidos lança luz sobre as principais imagens sendo veiculadas, sobrepostas e reiteradas, cristalizando certos sentidos e criando imaginários a respeito da arquitetura moderna brasileira, um cenário composto por obras erguidas, mas também por projeções, desejos e utopias.

A pesquisa desta tese buscou identificar sinais sobre as relações entre a fotografia de arquitetura e a tentativa de criar, ainda que por vezes inconscientemente, uma simbologia específica por parte dos arquitetos, fotógrafos, curadores e editores para o consumo do público receptor. Ainda que artistas e produtores culturais não tenham monopólio da criatividade visual – observadores também produzem exercícios coletivos de percepção e de categorização do mundo – pode-se identificar, nas imagens, traços de cidades e de sociedades idealizadas.

Para isso, a pesquisa utilizou, como principais fontes, fotografias presentes em revistas, exposições e livros de arquitetura e urbanismo.⁶⁶ Os textos presentes nessas publicações também foram considerados, mas em menor escala, já que a intenção foi privilegiar o papel desempenhado pela imagem fotográfica. Ao designar a fotografia produzida nas e sobre as cidades brasileiras como principal fonte de pesquisa, a historiografia pode ser problematizada por meio das estratégias de visualização da cidade, considerando as representações que conferem sentido e densidade à experiência imagética da história, principalmente considerando-se a da arquitetura moderna.

⁶⁶ Vale observar que, nesta tese, não me atentei ao papel desempenhado pela fotografia na diagramação visual, ou na “arquitetura” da página impressa dos livros e revistas (cf. p.24). Isso se deveu ao foco dedicado à representação fotográfica em si, e não a projetos editoriais, ainda que estes também sejam dotados de subjetividades e sejam, também, uma forma de representação. A escolha metodológica também se deveu, em parte, às restrições impostas à visita de acervos físicos pela pandemia da Covid-19, impossibilitando melhor análise da diagramação das fontes estudadas

Essas imagens foram divulgadas principalmente pelo meio impresso. Dado o grande volume de revistas especializadas de arte e arquitetura, nacionais e internacionais, que circularam entre as décadas de 1940 e 1960, não seria possível analisar todas no âmbito desta tese. Por isso, alguns títulos nacionais e outros internacionais foram selecionados como objetos principais de pesquisa por serem considerados representativos do tema abordado e dos principais questionamentos feitos. No âmbito das revistas nacionais, foram selecionadas: **Acrópole – Arquitetura, Urbanismo e Decoração**⁶⁷; **Habitat: revista de artes no Brasil**⁶⁸; **Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas**⁶⁹ - as três principais revistas especializadas no país – e ainda a **Brasil Arquitetura Contemporânea (BAC)**⁷⁰. No âmbito das revistas internacionais, foram selecionadas: **L’Architecture d’ Aujourd’hui**⁷¹, da França; **The Architectural Forum**⁷², dos EUA; **The Architectural Review**⁷³, da Inglaterra. Houve alguma flexibilidade para, em determinadas ocasiões, considerar fontes alternativas a essas.

⁶⁷ Revista sobre arquitetura brasileira, fundada na cidade de São Paulo. Circulou mensalmente entre 1938 – 1971 e publicou um total de 391 edições. A **Acrópole** foi uma revista comercial, voltada para a publicidade, que trazia projetos arquitetônicos nacionais e internacionais, com foco na cidade de São Paulo. Projetos de decoração e urbanismo também eram frequentes, assim como textos teóricos e opinativos. Foi uma das mais importantes revistas de arquitetura no país, ao lado das revistas **Habitat** e **Módulo**.

⁶⁸ Revista sobre arte e arquitetura, fundada na cidade de São Paulo por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Circulou entre 1950 – 1965, tendo sido publicada pela primeira vez como veículo oficial formador e de divulgação das aquisições e das atividades do recém-criado Museu de Arte de São Paulo (Masp), sinalizando a ambição de seus editores de sintetizar o discurso cultural em um país que definia os termos de sua própria identidade moderna. A revista durou 25 números, tendo contribuindo com a promoção das artes no Brasil.

⁶⁹ Revista de Arquitetura e Artes Plásticas fundada em 1955 por Oscar Niemeyer e dirigida pelo engenheiro Joaquim Cardozo, o então diretor do DPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade, o escritor Rubem Braga e o arquiteto Zenon Lotufo. Desde o primeiro número, já contava com correspondentes nacionais, e internacionais. A publicação dedicava-se a temas como arte, fotografia e arquitetura moderna, que sempre teve papel de protagonismo nas edições, assumindo responsabilidades e desenvolvendo uma campanha didática para combater os problemas da arquitetura brasileira. Durante a construção de Brasília, a revista dedicou seus números para o enaltecimento da capital. Porém, nota-se a presença também de exemplos de arquitetura do passado, já que a quase totalidade de seus dos editores da revista tinham relações - formais ou informais – ao SPHAN. Em 1965, a **Módulo** foi proibida pela censura ao seu fundador pela ditadura militar.

⁷⁰ Revista sobre arquitetura contemporânea fundada na cidade do Rio de Janeiro. Circulou entre 1953 a 1958. Sua direção de redação e seu corpo de colaboradores foram formados por arquitetos e críticos de arte brasileiros e estrangeiros reconhecidos nacional e internacionalmente, que eram diretamente envolvidos com a arquitetura e a arte moderna brasileira.

⁷¹ Revista sobre arquitetura fundada na França em 1930 (e ativa até hoje) por André Bloc e Marcel Eugène Cahen. Foi a expressão de uma visão transversal da arquitetura da época, mesclando diversos assuntos relacionados, criação arquitetônica, urbanismo e recursos técnicos, além de conversas com arquitetos. Os editores entenderam as realizações brasileiras, mas também de vários outros países de fora da região eurocêntrica, como uma extensão de suas próprias criações, valorizando essas obras como decorrentes da influência da vertente moderna francesa, em especial, no caso do Brasil, das ideias de Le Corbusier.

⁷² Revista estadunidense sobre arquitetura. Iniciada em Boston, Massachusetts, em 1892 como “The Brickbuilder”, absorveu a revista “Architect” em 1938 e cessou publicação em 1974.

⁷³ Revista inglesa fundada em 1896 (e ativa até hoje) como uma revista de artes em geral, com ênfase na arquitetura. Por volta de 1935, conquistou posição de liderança no discurso a respeito do modernismo. Com

Essas publicações foram eleitas pois são reconhecidas como veículos de práticas, ideias, proposições, inovações e reflexões continuadas na área estudada.⁷⁴ São consideradas como revistas “de tendência”, nas quais o conteúdo editorial reflete orientações arquitetônicas definidas, como as que caracterizaram as disputas entre modernos e acadêmicos e a consolidação da arquitetura moderna em meados do século XX (**L’Architecture d’Aujourd’hui**) e a crise da modernidade no imediato pós-Segunda Guerra (**The Architectural Review**). No Brasil, revistas como **Habitat**, **Módulo** e **Acrópole** aproximaram-se das linhas editoriais de tendência até o fenecimento da imprensa de arquitetura após o golpe de 1964. Além do mais, as revistas aqui apontadas possuíam alcance nacional e internacional; mesmo as revistas brasileiras eram difundidas em diversos países, e não só em várias cidades brasileiras, fortalecendo sua representatividade e sua importância na propagação dos ideais modernistas na arquitetura brasileira. Segundo editorial da revista **Acrópole**, em 1963: “Assinantes estendem-se por todo o Brasil, países da América Latina, e muitas cidades europeias, asiáticas e africanas. A revista é enviada, por intermédio do Itamaraty, a todas as embaixadas e consulados do Brasil no exterior”⁷⁵. Igualmente, o objetivo da revista **BAC** está exposto em seu primeiro editorial, em 1953: “documentar e difundir” o movimento moderno na arquitetura e nas artes. As revistas **Habitat** e **Módulo** também tiveram ampla circulação em diversas cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Distrito Federal, Salvador e Recife, além de terem sido veiculadas em países como Argentina, Uruguai, Portugal, Espanha, Bélgica, Turquia, EUA, entre outros. A **Módulo** possuía ainda edições bi (e mesmo tri) língues. Esses dados ajudam a comprovar o alcance que esses periódicos tiveram, durante o período estudado, no meio arquitetônico, fortalecendo sua representatividade e grande importância na propagação dos ideais modernistas no (e a respeito do) Brasil.

As imagens que apareceram nos meios especializados divulgaram obras e configuraram estratégia de formação e consolidação de determinada cultura arquitetônica. A existência desse circuito de meios de disseminação também contribuiu para formar a opinião pública brasileira com relação à arquitetura e ao urbanismo, assim como formar um público consumidor para seus produtos. Esse mesmo meio de disseminação e de propaganda da

relação à produção brasileira, a revista inglesa possuía interesse nas realizações de destaque, independentemente de sua procedência, como expressões de um tempo histórico e que se concretiza de maneira específica em cada lugar.

⁷⁴ Esta tese não se propôs a estudar e analisar as revistas em si, enquanto projeto editorial e veiculação de discurso. Tampouco foi o intuito analisar todas as imagens de todos os números das revistas. Foi feito um levantamento realizado por amostragem.

⁷⁵ **Acrópole**, no.300, 1963.

produção nacional para públicos estrangeiros também era bastante eficaz, a ponto que, em agosto de 1960, a companhia aérea Panair do Brasil começou a disponibilizar cópias da revista **Módulo** em seus voos internacionais. A intersecção entre arquitetura moderna, engenharia e o turismo propiciado por viagens aéreas nas páginas da revista, que também trazia artigos sobre urbanismo, design, arte e cultura, fizeram dela o veículo ideal para propagar o modernismo tropical para o mundo.

Exposições de arquitetura e seus livros/catálogos também foram analisados na tese, pois circularam amplamente e ajudaram a criar uma imagem geral e sintetizante do que era a arquitetura moderna brasileira, e definindo o que era digno de nota. Foram analisados os catálogos decorrentes das seguintes exposições do MoMA: **Brazil Builds. Architecture old and new: 1652-1942** (1943) e **Latin American Architecture since 1945** (1955), de Henry-Hussel Hitchcock, que serviu como espécie de complemento ao **Brazil Builds**, sobre a arquitetura moderna na América Latina. Essas foram publicações fundadoras que configuraram a principal narrativa sobre a arquitetura moderna brasileira. Também foram analisadas outras exposições, de outras instituições, muitas promovidas pelo próprio Ministério de Relações Exteriores do Brasil. Pelas salas dos museus de arte e pelas páginas de publicações, a arquitetura moderna brasileira conquistou sua notoriedade.

Após estudar as imagens presentes nas fontes, coube verificar quais arquitetos, arquiteturas e em que cidades interessavam mais às publicações. Não por acaso, Valerie Fraser escreve que “a história de uma arquitetura moderna que leva à Brasília tem que começar com a capital que Brasília foi construída para repor, o Rio de Janeiro, mas também deve considerar certos outros desenvolvimentos, notavelmente em São Paulo e Belo Horizonte”⁷⁶. A ênfase no sudeste do país está obviamente relacionada à riqueza e ao poder provindos da industrialização. As cidades aqui mencionadas deram origem a dois dos quatro capítulos desta tese, um sobre Rio de Janeiro e São Paulo, e outro sobre Belo Horizonte e Brasília. Essa é uma história, portanto, de grandes centros metropolitanos, pois é aí que se concentram a maior parte das obras modernas, ainda que tenhamos também exemplos importantes em cidades como Recife, Fortaleza, Salvador, Curitiba e Porto Alegre.

⁷⁶ FRASER, Valerie. **Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960**. London: Verso, 2000, p.20.

Identificadas as principais cidades nas quais se encontram os exemplos mais paradigmáticos de arquitetura moderna, a pesquisa prosseguiu com a observação dos principais temas retratados nelas e as principais maneiras de representá-los. Na análise das imagens eleitas como algumas das mais paradigmáticas do que se convencionou chamar de arquitetura moderna brasileira, utilizei postura semelhante à de Sigfried Giedion em seu livro, **Space, Time, Architecture**, segundo o qual, a fim de chegar a uma melhor compreensão do crescimento da nova tradição moderna, deve-se selecionar relativamente poucas imagens do vasto corpo de material histórico disponível. “A história não é uma compilação de fatos, mas uma visão de um processo de mudança de vida”.⁷⁷ Partiu-se do pressuposto que essa visão não é obtida por meio do uso exclusivo da pesquisa ‘panorâmica’, de ‘planos gerais’, mas também por meio do isolamento e do exame de certos casos específicos, explorando-os na forma do *close-up*. Trata-se de um exercício diagnóstico, localizando imagens representativas dentro de veículos comunicativos e as usando como exemplos, entre tantos outros possíveis, de uma narrativa histórica. Esses exemplos são úteis tanto para buscar compreender o passado quanto para compreender a construção do presente à época da pesquisa.

Ao estudar como e o que a arquitetura moderna brasileira e sua historiografia adquiriram da divulgação de imagens fotográficas, pode-se buscar compreender como foi construída a principal trama historiográfica da arquitetura moderna brasileira. A fotografia ajudou a regular a disseminação, aceitação e mesmo a produção arquitetônica na sociedade. Isso se deveu não só à divulgação em si, mas aos aspectos formais da imagem, seja ela a imagem arquitetônica e/ou a fotográfica, que lhe conferem caráter simbólico. Na pesquisa, foi importante atentar para as maneiras pelas quais a fotografia reflete e potencializa o modernismo da arquitetura nos meios impressos.

⁷⁷ GIEDION, Sigfried. **Space, Time, Architecture**. Harvard University Press, 2008, p. VI.



Figura 4 - Casa do Baile, Pampulha. Fotografia de G. E. Kidder Smith. Fonte: Brazil Builds, p. 189.

A fotografia da Pampulha presente em **Brazil Builds** constitui interessante exemplo dessa prática. O ângulo utilizado na fotografia favorece a reiteração das formas orgânicas da arquitetura. A perspectiva de tomada da foto, debaixo da sinuosa marquise, produz um recorte na imagem, chamando atenção para o centro da composição. O recorte formado pela marquise é ainda salientado pelo jogo de luz e sombras, já que o teto é obscurecido pela sombra, conferindo destaque à arquitetura iluminada. O uso de preto e branco, recorrente na época, confere, ainda, caráter expressivo à imagem, aproximando a arquitetura e a fotografia ainda mais do mundo das artes visuais. Os elementos técnicos e formais da fotografia ressaltam, assim, os elementos técnicos e formais da própria arquitetura, além dos aspectos simbólicos.

As estratégias de representação da arquitetura moderna brasileira formam, assim, um discurso visual, ou uma imagem hegemônica, que vai ao encontro do partido monumental e relaciona-se com sua fotogenia. Na noção de monumentalidade está também a de representatividade, da construção de monumentos da nacionalidade e de futuro, e não somente do passado, de modo que ela não se refere apenas às proporções e feições do edifício, mas a um ato de memória. Se a arquitetura moderna materializou determinados discursos, a fotografia fez com que eles fossem lembrados, reiterando e

perpetuando determinados valores. Conforme escreve Le Goff, “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”.⁷⁸

Não há lembranças sem muitos esquecimentos. Sem dúvida, o discurso hegemônico que criou principal a imagem da arquitetura moderna no Brasil deixou muito de fora. Este trabalho trata mais do que foi lembrado do que o que foi obliterado e muitos exemplos e vertentes icônicas do modernismo ficaram de fora. Alguns apagamentos foram focalizados, porém, justamente para evidenciar um fio condutor no pensamento e, principalmente, na promoção de determinadas imagens. A intenção da pesquisa, porém, não foi lançar luz sobre eles, especificamente, mas escolher alguns exemplos canônicos justamente para buscar compreender a construção da principal trama historiográfica e o papel desempenhado por imagens nesse sentido.

No primeiro capítulo, “O início. Brazil Builds e a construção da narrativa”, é abordado o início do processo que consagrou a narrativa hegemônica a respeito da arquitetura moderna brasileira. Interessa analisar como motivos políticos ensejaram a aproximação com os Estados Unidos na tentativa de criar um imaginário comum a respeito da democracia e do liberalismo, apesar das incongruências entre o modelo democrático e o Estado Brasileiro da época. Esse “espírito comum” contribuiu para a criação de um foco em determinado tipo de arquitetura monumental e fotogênica, projetada também para ser fotografada e divulgada. E suas imagens contribuíram para a consagração da principal imagem acerca da arquitetura moderna brasileira.

O segundo capítulo, “Cidades e arquiteturas expostas: circulação e projeção de ideias e formas consagradas”, pretende demonstrar como o paradigma ocidental influenciou o modernismo arquitetônico no Brasil e como a produção arquitetônica e fotográfica brasileira transformou-se em uma forma de “produto de exportação” e ajudou a construir determinada imagem do modernismo nacional no exterior dentro do contexto do que se pode denominar de diplomacia cultural.

O terceiro capítulo, “Cidades vivas: Rio de Janeiro e São Paulo”, é dedicado a analisar a instalação do modernismo no Rio de Janeiro, antiga capital, e em São Paulo, cidade que crescia a passos largos e procurava nova e moderna feição. As imagens analisadas evidenciam temas em comum, inclusive com inspiração em padrões estrangeiros, como nos casos da verticalização de Manhattan e Chicago. Apresentam,

⁷⁸ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990 p. 476.

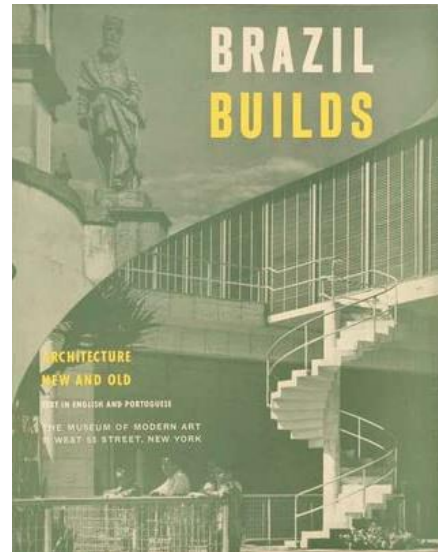
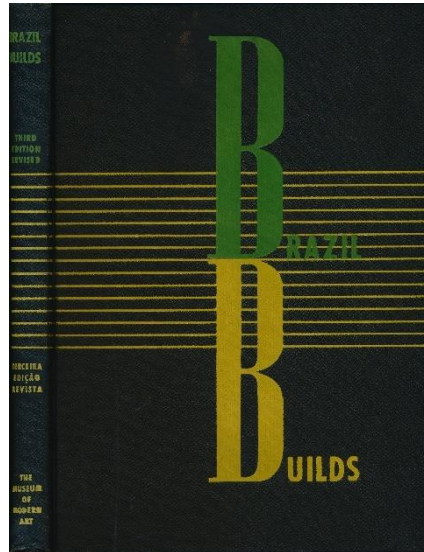
porém, também temas opostos, evidenciando contrastes entre a produção local e estadunidense, assim como entre cidades brasileiras.

Por fim, o quarto capítulo, “Cidades planejadas: Belo Horizonte e Brasília”, busca analisar quais foram os padrões disseminados e como eles se consagram nessas cidades novas, onde não havia experiência urbana anterior e onde o desenho e as utopias modernas puderam tomar outro tipo de forma com o intuito de revelar, além de impulsionar, a construção do moderno no país.

Os capítulos combinam contextualizações e análises históricas e visuais (formais), assim como discussões sobre arquitetura e urbanismo, relacionadas à formação das principais imagens da arquitetura moderna brasileira. Buscou-se uma discussão sobre os caracteres histórico, estético, simbólico e ideológico das obras, assim como sobre a definição da nova identidade nacional moderna almejada na época. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para ampliar o debate a respeito do fazer historiográfico sobre o modernismo arquitetônico no Brasil, a identidade moderna pretendida pelo país e sobre o importante papel desempenhado por imagens nesse sentido.

Capítulo 1. O início.

Brazil Builds e a construção da narrativa



*Admirável (...) é a coleção de fotografias Brazil Builds, que o Museu de Arte Moderna de Nova York acaba de publicar (...). Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado [sic] diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. [...]. 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.*⁷⁹

Em 1944, na **Folha da Manhã**, Mário de Andrade escreveu sobre a arquitetura moderna brasileira aproveitando a inauguração de **Brazil Builds**. Se, inicialmente, o modernista tinha atentado à arquitetura moderna desconfiando de seu “futurismo”,⁸⁰ em artigo de jornal de 1930 ele já escreveu sobre a necessidade de adequação entre as obras de arte e o espírito de suas épocas, mostrando-se favorável à arquitetura moderna: “Pois nós também, se almas atuais, *temos que* agasalhar nossas almas nas casas atuais a que chamam de ‘modernistas’. Tudo mais é desagasalho, é desrespeito de si mesmo e só serve pra enganar. É o ‘falso’”.⁸¹ Quatorze anos depois, com a inauguração de **Brazil Builds**, fica ainda mais evidente o entusiasmo do modernista com as fotografias da moderna produção nacional, que, segundo suas palavras, seria capaz de “regenerar” os brasileiros.

Tratava-se de uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que, em 1943, selecionou exemplos considerados paradigmáticos da arquitetura brasileira antiga e nova. Em seguida à exposição, o catálogo – melhor será considerá-lo livro homônimo – repleto de fotografias, se tornaria uma importante peça, apesar de rara. Conforme observa Eduardo Augusto Costa, “das 3.200 cópias inicialmente impressas, em maio – cinco meses após a abertura da exposição – já não restava nenhuma. Posteriormente, outras impressões foram feitas, chegando a quarta – à última delas – três anos depois.”⁸²

Brazil Builds foi de suma importância em termos de diplomacia cultural, exercendo uma espécie de *soft power*, ou “poder brando”, e promovendo o entendimento

⁷⁹ ANDRADE, Mario de. “Brazil Builds”. In: Folha da Manhã, São Paulo, 23 de março de 1944. Esse artigo de jornal foi republicado em XAVIER, Alberto (org). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p.180.

⁸⁰ WISNIK, Guilherme. **Plástica e animato: modernidade e tradição** em Lucio Costa e Mário de Andrade. Novos estud. CEBRAP (79), Nov 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/g67PvczGTHSvkCFQndVLbZz/?lang=pt>>. Conforme atenta Wisnik, de modo contrastante em relação a Mário, Oswald de Andrade adere entusiástica e imediatamente ao futurismo arquitetônico de São Paulo. “A casa de Warchavchik encerra um ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa.”

⁸¹ ANDRADE, Mário. “Exposição duma casa modernista (considerações).” Diário Nacional, São Paulo, em 05 de abril de 1930.

⁸² COSTA, Eduardo Augusto. **‘Brazil Builds’ e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.14.

entre nações. O livro atingiu um público muito mais amplo do que somente a exposição seria capaz de atingir, ajudando a influenciar a percepção a respeito do modernismo no Brasil, e inclusive a adesão a ele.

Antes da inauguração de **Brazil Builds**, a revista **Life** se antecipou e publicou artigo intitulado *Modern Brazil - New streamlined buildings make it a bright paradise for young architects*. O texto cita a expedição de Goodwin (curador) e Kidder Smith (fotógrafo) ao Brasil, de onde teriam retornado com “500 fotos e a convicção de que o Brasil tem a arquitetura moderna mais excitante do mundo.” Entre os edifícios mostrados estava o Edifício Esther, o prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) e a residência de Oscar Niemeyer.⁸³ As fotos são as mesmas que estariam depois na exposição.



Figura 5 – Modern Brazil. Fonte: Life Magazine, 26 de outubro de 1942.⁸⁴

O articulista exalta o incentivo do governo e a obra dos construtores, ainda que utilize o adjetivo “estranho” para se referir a elas (talvez por quebrarem padrões mais facilmente aceitos pela classe média, ainda mais ligados a uma tradição neoclássica) e consagra a figura de Oscar Niemeyer como um grande expoente da produção brasileira:

Os edifícios estranhos mostrados nestas páginas são os novos edifícios *ultrastreamlined* de escritório e de apartamentos no Brasil. Com o incentivo dos

⁸³ Ver: SCOTTÁ, Luciane. **Brazil Builds: Releitura crítica**. Tese de Doutorado. FAUP, Universidade do Porto, Portugal, 2017, p. 201.

⁸⁴ Imagem disponível em: SCOTTÁ, Luciane. *op. cit.*, p. 201.

construtores e do governo em suas novas ideias, o Brasil é um paraíso para os jovens arquitetos, cujas mentes transbordam de planos estritamente funcionais. Seu arquiteto mais famoso, Oscar Niemeyer, cuja casa é mostrada na página 134 e que ajudou a construir o espetacular Ministério da Educação e Saúde, tem apenas 34 anos.⁸⁵

Mesmo antes de sua inauguração, **Brazil Builds** já funcionava como emblema do Brasil e sua produção, ajudando a criar determinadas imagens a respeito do país.

Brazil Builds é considerado pela historiografia como o marco fundador e o mais significativo evento para o reconhecimento da arquitetura moderna brasileira, e importante, também, para a constituição do pensamento histórico-visual a seu respeito. Antes dele, algumas publicações internacionais já haviam tratado de obras específicas de arquitetura brasileira, mas nenhuma delas repercutiu tão amplamente, e com tanta força, quanto a exposição do MoMA. Foi por meio de suas imagens que os intercâmbios e as relações entre as arquiteturas brasileira e estrangeiras começaram a se intensificar e evidenciar, levando à consagração do estilo que hoje denominamos de moderno no âmbito da arquitetura brasileira, estilo esse que continuou a ser desenvolvido ao longo das décadas seguintes. Conforme aponta Lauro Cavalcanti, o MoMA “havia se tornado o mais influente centro mundial para a difusão do modernismo”.⁸⁶ Isso não era à toa.

1.1 Imagens do OCIAA e a Política de Boa Vizinhança

O MoMA estava inserido dentro do escopo de ações governamentais estadunidenses pretendidas diante do contexto da Segunda Guerra. Conforme alertam autores como Patricio del Real, havia uma relação clara e pública entre o museu e o governo norte-americano por meio do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos (*The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – OCIAA), ainda que não se deva considerar o MoMA como mero fantoche do OCIAA, já que colaborava também com outras instituições do governo se opondo ao nazifascismo.

Nelson Rockefeller era o coordenador do OCIAA, que realizava acordos com instituições culturais para fomentar o intercâmbio por meio de diferentes modalidades de incentivo, tais como a concessão de bolsas de estudo para artistas latino-americanos irem

⁸⁵ Life Magazine. Modern Brazil - New streamlined buildings make it a bright paradise for young architects. *Life Magazine*, 26 de outubro de 1942, pp.132-4.

⁸⁶ CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. *op. cit.*, p.165

aos Estados Unidos, a realização de exposições, além de festivais de música latino-americana.⁸⁷ A ‘moeda cultural’ era o investimento simbólico para a aproximação dos países americanos; uma forma de convencer estadunidenses da amizade brasileira e, ao mesmo tempo, de incentivar autoridades brasileiras a escolher o ‘lado certo’ na guerra.

No Brasil, a atuação do OCIAA contou com o apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que passou a funcionar como uma espécie de continuação do escritório no país⁸⁸ antes mesmo do governo Vargas pender claramente para o campo Aliado, além de projetar as bases de legitimidade do Estado Novo. Os articuladores da política externa estadunidense olhavam com interesse para mercados como o latino-americano como uma maneira de se recuperar dos efeitos da crise de 1929. Tinham também receio da expansão do nazismo no Brasil, a ponto de, em relatório destinado a Rockefeller, W. Guest, um funcionário oficial da política externa norte-americana para o Brasil, afirmar: “Eu considero que o Brasil é a mais importante e a mais perigosa de todas as Repúblicas do Sul, e estou convencido de que os alemães também pensam isso.”⁸⁹ Dentro da perspectiva de Rockefeller, o fundamental era fomentar, no Brasil, assim como em outros países das Américas, a criação de canais culturais permitindo o intercâmbio efetivo com os Estados Unidos.

Buscava-se assegurar a influência estadunidense sobre outros países, inclusive os do hemisfério Sul, tidos como “aliados naturais”. Nesse período, houve preocupação em propagar a concepção do modelo do mundo livre e tentativas claras de manter países como o Brasil na esfera ocidental da cultura. Antônio Pedro Tota, em **O Imperialismo Sedutor**, escreveu sobre o objetivo do OCIAA de seduzir brasileiros para uma aliança com os Estados Unidos. Conhecidamente, os instrumentos usados para esse fim foram os meios de comunicação, particularmente o rádio e o cinema que, durante o governo Roosevelt, faziam parte da “Política de Boa Vizinhança” (1933 – 1945). Essa iniciativa visava eliminar a influência dos países do Eixo nos países americanos, cada vez mais percebidos como importantes mercados consumidores. Assim, Roosevelt substituiu a

⁸⁷ Ver: documentação sobre as exposições e atividades do MoMA no Archives of American Art, seção de *clippings*, microfilme números AAA5069; AAA 5056; AAA 5093; AAA 5066.

⁸⁸ Ver: ZAGNI, Rodrigo Medina. “Imagens projetadas do Império”. O cinema hollywoodiano e a construção de uma identidade americana para a política da boa vizinhança. **Cadernos PROLAM/USP**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 67-91, 2008.

⁸⁹ MOTA, C. G. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995, p.493

prática intervencionista por uma retórica de solidariedade, relacionada ao panamericanismo, e propôs possibilidades de cooperação nas áreas econômica, tecnológica, militar, e um programa de aproximação cultural.

O objetivo da Política de Boa Vizinhança era obter adeptos ao estilo de vida americano, tática mais segura e eficaz do que a ameaça declarada de guerra, assim como angariar simpatia pelos Estados Unidos e seus valores liberais.⁹⁰ O OCIAA funcionou como uma “fábrica de ideologias”, coordenando o desenvolvimento da empatia no campo da comunicação e da informação. Os norte-americanos elogiavam o café brasileiro, a música brasileira e a atriz e cantora Carmen Miranda. Walt Disney colocou Pato Donald, Mickey e Pluto na campanha do esforço de guerra com a produção de filmes como **Alô, amigos** (1942) e **Você já foi à Bahia?** (1944) como parte de uma missão diplomática de propaganda antinazista para a América do Sul.

A Política de Boa Vizinhança investiu fortemente no cinema e criou uma linha de filmes destinados a estimular o panamericanismo. Nessa época, houve uma intensificação da produção imagética sobre o Brasil, cujas funções simbólica e política mostraram-se eficientes.⁹¹ Nesse sentido, o cinema foi dos principais veículos de propaganda e focos de investimento da política externa. O OCIAA produziu filmes pedagógicos para serem exibidos ao público norte-americano com o objetivo de sensibilizá-lo sobre determinados aspectos culturais de seus vizinhos latinos e de difundir o *american way of life* (e, como veremos, o *american way of building*).

Houve esforço de evidenciar as principais cidades brasileiras, suas paisagens e suas arquiteturas. Um primeiro exemplar, a respeito do Rio de Janeiro, produzido em 1938,⁹² descreve uma das “cidades mais bonitas do mundo”, com seu pão de açúcar, baía de Guanabara e vistas espetaculares da cidade, que incluía uma “seção moderna de arranha-céus e edifícios públicos no centro.” Um segundo vídeo foi lançado sobre a cidade carioca

⁹⁰ Tota nos alerta, contudo, que a sedução só foi bem-sucedida por que houve interesse por parte dos seduzidos nesse quesito, já que “um povo só incorpora um determinado valor cultural de outro povo se este fizer sentido no conjunto geral de sua cultura. Ver: TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**. *op cit.*

⁹¹ Ver: CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 167-178.

⁹² Travel Film Archive. **Rio de Janeiro, 1938**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDrxia6W6G0>>.

em 1950,⁹³ intitulado **Our Good Neighbours – Brazil: Rio de Janeiro**, com o mesmo tom laudatório, explorando a topografia, a natureza e o arranha-céu, que segundo o narrador, “foi inspirado nas suas cidades norte-americanas, mas acrescido de estilos próprios.” Também havia tom aproximativo e até projetivo (se não pejorativo), quando, por exemplo, o narrador afirma que “todos os brasileiros sonham com o dia em que a selva amazônica se desenvolverá como o nosso próprio oeste.” As imagens dos *stills* dos vídeos demonstram o interesse pela topografia da cidade e pela nova arquitetura sendo produzida, com seus modernos arranha-céus, focalizando marcos arquitetônicos já referenciados em **Brazil Builds**, como o MES e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI).



Figura 6 – “Stills” do filme apresentando o Rio de Janeiro, de 1938. Fonte: OCIAA

⁹³ Travel Film Archive. **Our Good Neighbors, Brazil: Rio de Janeiro, ca 1950.** Youtube, 24/06/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pw_2x10FE4o>.



Figura 7 – “Stills” do filme apresentando o Rio de Janeiro, ca. 1950. Fonte: OCIAA

O vídeo sobre São Paulo, *the fastest growing city in the world* (“a cidade que mais cresce no mundo”), foi lançado em 1944 por meio do “Office of Education”, “Federal Security Agency”⁹⁴ para uso educacional nos Estados Unidos, evidenciando o *skyline* moderno e as indústrias, além de outras características essenciais para “a vida moderna.” Segundo o narrador, a população paulista havia duplicado em um período de 20 anos, em um crescimento maior do que o de cidades como Los Angeles, Detroit, Chicago e Nova York. A paisagem de cimento dos edifícios é quebrada pelas áreas verdes, evidenciando um local moderno, mas agradável. A descrição do clima ameno tropical também busca algum tipo de aproximação com o clima dos vizinhos do norte e, como eles (supostamente), manifestaria, nos paulistas, similar espírito de produtividade. De acordo com o vídeo, a cidade vislumbra um futuro próspero e progressivo.

⁹⁴ Travel Film Archive. **São Paulo 1943.** Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InWifgIkQ0&list=PL741470DCEC8D36D6&index=10>.

Outro filme, dessa vez sobre Belo Horizonte, “*a planned city with a plan*” (uma cidade planejada com um plano), foi apresentado em 1949,⁹⁵ também pelo OCIAA.⁹⁶ O narrador fala do desenho urbano que consentia “expansão ilimitada”, permitida pela tradução, feita por engenheiros e arquitetos, “dos desejos e sonhos dos *founding fathers* (fundadores). “O orgulho do povo idealizou esta moderna cidade do interior; o espírito e a força de um povo a construíram,” conclui o narrador.

Houve alguns outros curtas-metragens, com duração de menos de 20 minutos, do mesmo conjunto, realizados também sobre a região Sul. Eles possuem vários pontos de contato:

Todos possuem as mesmas técnicas de narração e edição, a mesma voz de narrador em off, a mesma tela de abertura. (...) Ao serem comparados, percebe-se que os roteiros são parecidos e que seguem uma ordem previsível de imagens. Apresentam, por meio de animação, localidades como Belo Horizonte, no primeiro filme; a região Sul – compreendendo as capitais dos três estados, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre, no segundo; e São Paulo, no derradeiro. A música se acelera sempre que o filme ressalta que a malha ferroviária é essencial na integração nacional rumo ao desenvolvimento. O país estaria no caminho certo e seu povo, pronto para viver o apogeu deste processo.⁹⁷

Os filmes retratam o Brasil e sua população como candidatos a um padrão de vida condizente com o da classe média estadunidense. Idealizados pelo OCIAA como uma maneira de divulgar selecionadas imagens do Brasil no exterior, os filmes contribuíram para a construção de um imaginário relacionado ao ‘país do futuro’. A Política de Boa Vizinhança instaurava uma determinada visualidade, buscando formar e difundir uma determinada imagem a respeito do Brasil.

⁹⁵ Obs.: Parece haver alguma inconsistência com essa informação, já que o OCIAA foi dissolvido em 1946, logo após o fim da Guerra.

⁹⁶ **Belo Horizonte em 1949 – Parte 1.** Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0e2rUTPPxV4>>. & **Belo Horizonte em 1949 – Parte 2.** Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UODEUB65LSg>>. Acesso em 07/05/2020.

⁹⁷ FAULHABER, Priscila; TIBAU, Fernanda. Cinema documentário, política de boa vizinhança e a construção de uma imagem do Brasil na década de 1940. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 1, p. 199-216, jan.-abr. 2014.



Figura 8 – “Stills” do filme apresentando São Paulo, de 1944. Fonte: OCIAA



Figura 9 – “Stills” do filme apresentando Belo Horizonte, de 1949. Fonte: OCIAA

O OCIAA, porém, não trabalhou apenas com audiovisual; ele também foi pioneiro em introduzir a arte e a arquitetura modernas no âmbito dessas relações culturais entre a América Latina e os Estados Unidos por outros meios. Os vínculos entre as duas nações se estreitavam. Havia, inclusive, uma rede social que unia o Ministro Gustavo Capanema, Nelson Rockefeller e o diretor do MoMA, Alfred H. Barr, além do embaixador brasileiro em Washington, Carlos Martins e sua esposa, a escultora Maria Martins.

A cultura era mobilizada para evidenciar valores comuns entre países e servia como forma de diplomacia. No caso das relações com o Brasil, não é por acaso que, em 1935, o quadro **Café**, de Cândido Portinari, foi premiado na Carnegie Foundation de Pittsburg, além de Walt Disney e Orson Welles terem visitado o Brasil; em 1939, Lucio Costa e Oscar Niemeyer construíram o Pavilhão da Feira Mundial em Nova York; e que a primeira exposição individual de um artista sul-americano organizada em Nova York, ainda em 1940, tenha sido de Portinari.⁹⁸ O MoMA também foi pioneiro em introduzir a arquitetura moderna no âmbito das relações culturais entre países, muito por meio de fotografias das edificações nas principais cidades brasileiras, presentes em exposições e publicações, como **Brazil Builds**, de 1943.

Também em 1943, ocorreu o Terceiro Congresso de Brasilidade, no Rio de Janeiro que, para além de organizar atividades de exaltação do país e do regime do Estado Novo, colocou foco na recém entrada do país na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados, evidenciando os frutos dos esforços diplomáticos levados a cabo. As frases estampadas nos posters – “O Brasil de hoje defende o Brasil de amanhã” e “Abrindo caminho para a vitória” – revelam a vontade de inaugurar um novo capítulo na história do país, ligado à ideia de uma projeção (progressiva) ao futuro.

⁹⁸ Ver: SEGRE, Roberto; BARKI, José; KÓS, José; VILAS BOAS, Naylor. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. **Arquitextos**, São Paulo, ano 06, n. 069.02, Vitruvius, fev. 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>>. Acesso em 01/10/2019.



Figura 10 - Terceiro Congresso de Brasilidade, Rio de Janeiro, 1943. Fonte: Fundo Agência Nacional ⁹⁹

Estava em curso o processo de construção e afirmação da identidade nacional brasileira (iniciada já desde a década de 1920, mas reassumida com vigor no primeiro regime Vargas). Essa identidade pretendia reafirmar as especificidades e o valor do país e de sua cultura, dignos de serem celebrados, e fazer com que “o povo brasileiro” se reconhecesse. Foram disseminadas diversas imagens da modernidade brasileira que se queria exaltar, de acordo com preceitos ocidentais, liderados política e culturalmente pelos Estados Unidos. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, o maior marco nesse sentido foi a já comentada exposição do MoMA, **Brazil Builds**.

1.2 Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652 – 1942

Em outubro de 1954, a revista britânica **Architectural Review** dedicou 16 páginas a um “Relatório sobre o Brasil”, apresentando cinco ensaios de personalidades como Walter Gropius e Ise Frank, Peter Craymer, Hiroshi Ohye, Ernesto Rogers e Max Bill, juntamente com fotografias destacando alguns dos mais recentes projetos arquitetônicos. No entanto, apesar de todo o interesse na arquitetura moderna brasileira, um tom distintamente

⁹⁹ Imagem disponível em: WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945**. Estados Unidos: Duke University Press, 2001, p.8.

condescendente permeou muitos dos ensaios, particularmente na introdução ao referido “Relatório”, redigida pelos editores da revista:

Nosso problema é a falta de testemunhas oculares autorizadas, pois o Brasil é uma província “boom” do movimento moderno, e cujos mestres mal visitaram desde que Le Corbusier emprestou sua autoridade e apoio aos esforços pioneiros de Costa e Warchavchik nos anos trinta; e, desde os relatórios definitivos de Goodwin e Kidder Smith em **Brazil Builds**, *tivemos que confiar em fotografias e histórias de jornal* [grifo nosso] infladas que parecem não ter relação uma com a outra, nem com a situação que Philip Goodwin deixou.¹⁰⁰

A citação demonstra, porém, o peso que desempenhou **Brazil Builds**, e as imagens fotográficas, para o que se denomina de arquitetura moderna brasileira.

A exposição **Brazil Builds: Architecture New and Old 1652 – 1942**, organizada e montada pelo MoMA em 1943, ajudou a introduzir, defender e disseminar a arquitetura moderna brasileira tanto no exterior quanto em âmbito nacional. Nesse sentido, o livro homônimo desempenhou fundamental papel, ajudando a levar os textos e as imagens para um público muito mais amplo, e em diversas partes do mundo. Alfred H. Barr, então diretor do museu, fez referência ao livro como a verdadeira obra que se produzia naquele momento, já que era a exposição que funcionava como “uma espécie de pôster magnífico para o livro”,¹⁰¹ demonstrando, também, os limites percebidos na efemeridade de exposições e nas dúvidas sobre sua eficácia em divulgar a imagem pretendida do país.¹⁰²

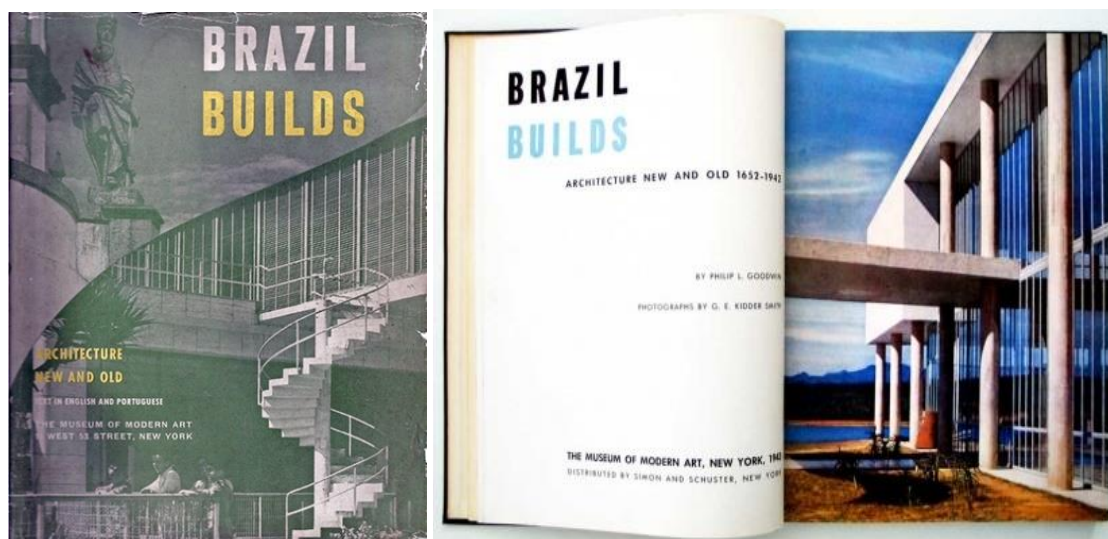


Figura 11 – Capa e contracapa de *Brazil Builds*. Fonte: *Brazil Builds*, MoMA, 1943

¹⁰⁰ The Architectural Review, v. 16, n. 694 (“Report on Brazil”) de outubro de 1954.

¹⁰¹ Carta de Alfred Barr Jr. endereçada à Philip Goodwin *apud*: DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil**. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001. p.124.

¹⁰² Ver também: REAL, Patricio del. **Modernismo+ Arquitetura= Democracia**: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa. Usjt arq.urb, número 29, set-dez de 2020.

No prefácio de **Brazil Builds**, o curador Philip Goodwin apresenta uma clara sobreposição entre política e cultura de arquitetura moderna na tentativa de criar um hemisfério ocidental unificado e defensável, comentando que a vontade de “travar relações com o Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado,”¹⁰³ um dos motivos para a realização da mostra. O caráter político do Brasil como progressista foi firmemente instalado desde o começo ao lado do modernismo brasileiro, que pode, portanto, ser compreendido como um código estético capaz de aproximar o Brasil dos Estados Unidos sob a bandeira da democracia.¹⁰⁴

A exposição esteve aberta ao público no MoMA por 45 dias durante o início do ano de 1943, portanto durante o inverno novaiorquino e no auge do esforço de guerra, o que pressupõe que não tenha necessariamente atraído grandes multidões.¹⁰⁵ O livro que acompanhou a exposição (não como subproduto dela, mas como produto paralelo, ou até mesmo principal, segundo a concepção de Barr) e se tornou, então, paradigmático. Compreender **Brazil Builds** como um livro, e não como mero catálogo, traz, conforme observa Eduardo Augusto Costa,

a reflexão para dentro de uma tradição historiográfica que coloca este objeto no centro das argumentações teóricas, no centro do pensamento, podendo assim levantar questões fundamentais para a compreensão desta obra na formação da determinação de uma historiografia da arquitetura brasileira e, também, de uma visualidade desta arquitetura – ambas vinculadas com uma proposta de cultura. Isto se dá, pois um livro, pelas características que o torna apreensível como tal, carrega em si elementos que o insere dentro de uma linha de construção narrativa, de um circuito de poder, de uma intencionalidade cultural.¹⁰⁶

Tanto é assim que, em sua já comentada reportagem na **Folha da Manhã** sobre a arquitetura moderna brasileira, Mário de Andrade fez referência à “coleção de fotografias (...) que o Museu de Arte Moderna de Nova York acaba de *publicar* (...) [grifo nosso].”

Dentre os recursos destinados a promover a integração entre as Américas, a imagem técnica, tão premente na exposição e no livro, foi fundamental, denotando o importante papel da cultura visual como forma de persuasão e de elaboração de conceitos e emoções. Não se tratava apenas de fazer conhecer as obras, mas de ajudar o público a

¹⁰³ GOODWIN, Philip. **Brazil Builds** – Architecture New and Old 1652 – 1942. New York: Museum of Modern Art, MoMa, 1943, p.9.

¹⁰⁴ Ver: REAL, Patricio del. **Building a Continent**: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. *op. cit.*, p.98.

¹⁰⁵ Ver: CARRANZA, Luiz E. LARA, Fernando Luiz. **Modern Architecture in Latin America**: Art, Technology and Utopia. Austin: University of Texas Press, p.116.

¹⁰⁶ COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.101.

internalizá-las, mudando gostos e concepções sobre essa parcela da produção arquitetônica nacional.



Figura 12 - Imagem da Exposição Brazil Builds. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, New York



Figura 13 - Imagem da Exposição Brazil Builds. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, New York

A exposição no MoMA expôs painéis fotográficos com pequenos textos explicativos sobre as obras, além de três maquetes: do Ministério de Educação e Saúde (1937), do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York (1939) e da Residência Arnstein (1938). A mostra também apresentou material audiovisual, utilizando técnicas pioneiras para a época, e diversas plantas tropicais, como é possível observar pelas fotos da montagem da exposição, muitas delas levadas para Nova York pelo próprio Goodwin. Esses exemplos da fauna brasileira ajudavam a criar um “cenário” tropical para o visitante, imaginário já esperado pela maior parte do público estrangeiro.¹⁰⁷

De acordo com informativo do MoMA de 1943, 245 fotografias constaram no livro no qual a produção arquitetônica brasileira foi apresentada. A exposição teria mostrado cerca de 300 fotografias, representando apenas uma parcela das mais de 650 fotografias em preto e branco, além dos 250 *Kodachromes*,¹⁰⁸ tecnologia que permitia alta qualidade de reprodução de cor recém colocada à disposição comercial, satisfazendo a curiosidade dos observadores de **Brazil Builds**. O fato da maior parte das representações fotográficas serem em preto e branco pode ofuscar o papel importante que a cor desempenhou dentro da exposição, também ajudando a criar a visualidade do país moderno nos trópicos. A imagem escolhida por Goodwin para compor a capa dura do livro já remete ao nacionalismo verde amarelo e sua página de rosto é ilustrada por uma foto colorida do Cassino da Pampulha.

A comitiva responsável pela produção e seleção de imagens foi integrada pelo fotógrafo (e arquiteto de formação) George Everard Kidder Smith, responsável pela maior parte das imagens produzidas para a exposição, que também contou com outras 200 fotografias de arquivo do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).¹⁰⁹ Cerca de um quinto da documentação fotográfica disponível para a construção narrativa de Goodwin foi

¹⁰⁷ Ver: REAL, Patricio del. The Berlage Theory Master Class: Inventing Latin American Architecture at MoMA. **Youtube**, 07/05/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePdEHurVdhk>>.

¹⁰⁸ Tecnologia de filme diapositivo criada em 1935 pela Kodak. *Kodachrome* era reputado como um dos melhores filmes disponíveis. Ver: DECKKER, Zilah. **Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil**. London and New York: Spon Press – Taylor & Francis Group, 2001. p.128.

¹⁰⁹ A importância do registro fotográfico para o SPHAN já aparecia no anteprojeto de Mário de Andrade, para quem havia necessidade de “fotografia, ou várias fotografias” a serem incorporadas aos processos de tombamento. Ver: ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: Fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo IEB/USP, 1993. *apud*: COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.156.

previamente entregue pelo SPHAN, e mais especificamente por Lucio Costa, para a comitiva do MoMA.¹¹⁰ Nas palavras de Goodwin:

Muitas das fotografias aqui publicadas são devidas a G. E. Kidder Smith. Outras foram tiradas pelos seguintes fotógrafos: no Rio, Marcel Gautherot e Eric Hess, Carlos, Photo Rembrandt e Photo Stille; em Recife, Benicio Whatley Dias; nos Estados Unidos, a Biblioteca Pública de Nova York, Burton Holmes (por intermédio de Ewing Galloway), Samuel Gottscho (por intermédio de Town & Country). The Architectural Record, amavelmente, emprestou-nos planos e gravuras; The Architectural Forum, planos; e Acrópole, uma fotografia.¹¹¹

Este dado revela a importância assumida pela fotografia pelo **Brazil Builds**, mas também pelo SPHAN, já que este órgão se utilizava da forma fotográfica de documentação dos bens patrimoniais como importante meio de divulgação do seu trabalho. A esse respeito, Lucio Costa afirmou:

“Foram vários os fotógrafos que serviram ao SPHAN: O notável lituano Vosylius, Pinheiro, Benício [Whatley] Dias, Marcel Gautherot, o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição adentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hess, disposto a voar fosse para onde fosse.”¹¹²

Arquitetos modernistas e intelectuais progressistas reuniam-se na esfera do SPHAN, onde estavam sob a liderança de personalidades como Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, que havia sido convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para dirigir o recém-fundado órgão. De 1937 até 1969, quando morreu, Rodrigo Melo Franco de Andrade manteve seu cargo de diretor do Patrimônio, de modo que contribuiu para a construção e gestão de noções de “tradição” e de “civilização”, enfatizando particularmente a relação de novas produções com o passado. Costa foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN de 1937 até se aposentar, em 1972. Estes intelectuais foram, portanto, responsáveis não apenas pela criação de monumentos contemporâneos, mas também pela seleção do que deveria entrar

¹¹⁰ “Costa não estava mais envolvido com o Edifício do Ministério da Educação, mas, como Diretor de Pesquisa do SPHAN, forneceu fotografias e desenhos de numerosos edifícios coloniais – muitos descobertos recentemente – os quais Goodwin e Kidder Smith não estavam autorizados a visitar” *apud*: COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.149.

¹¹¹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.8.

¹¹² COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997, p.441 *apud*: COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.149.

para a memória nacional, reconhecendo, inclusive, obras arquitetônicas modernas como patrimônio histórico.¹¹³

A associação entre a arquitetura tradicional (colonial e barroca) e a produção moderna foi fundamentada pela noção de universalidade da arte e da cultura brasileiras, e partilhada pelos intelectuais funcionários do SPHAN, que se empenharam em construir, conforme observa Eduardo Costa:

uma estrutura referencial, um ‘mito de origem’, para a nação em busca de um modernismo genuíno brasileiro, embasado no que se propunha como parâmetro tradicional da cultura. E todos comprometidos, em maior ou menor grau, com o estabelecimento de um referencial nacional para a arquitetura e sua projeção moderna e internacional (...).¹¹⁴

A linha evolutiva que reconhecia, na arquitetura tradicional, as bases para a produção moderna estava relacionada a uma ideia de pertencimento à civilização ocidental¹¹⁵ e desempenhou importante papel no processo de criação de um “patrimônio nacional” no Brasil.¹¹⁶ Enquanto diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade institucionalizou o vínculo entre passado e presente, assim como a vertente modernista carioca (de Lucio Costa), uma vez que o vínculo buscado com países modernizados realizava-se, por esta ótica, pela adoção da arquitetura moderna corbusiana como base para as construções daquele momento.

Assim, funcionários do SPHAN não só organizaram o patrimônio, como também ajudaram a construir uma narrativa em “pedra e cal”¹¹⁷ para o Brasil. Este discurso foi disseminado e incorporado pelos responsáveis do MoMA, que vieram ao Brasil, portanto, já com um projeto, surgido do diálogo com os “artífices da nação”, conforme os denomina

¹¹³ Exemplos: a igreja da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer, foi tombada em 1947, apenas quatro anos após sua construção; o prédio do MES, em 1948. Em 1959, o Catetinho, primeira residência presidencial em Brasília, foi tombado, com apenas três anos de existência.

¹¹⁴ COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.60.

¹¹⁵ Giedion oferece uma perspectiva de busca do contexto e espírito de uma época (*zeitgeist*) e de afirmação do movimento moderno como o mais novo degrau, em uma escada evolutiva, de um desenvolvimento artístico e cultural. Ver: GIEDION, Sigfried. *op. cit.*

¹¹⁶ Ver: CHUVA, Márcia. “Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado.” **Topoi**, Rio de Janeiro, v.4, n.7, dez. 2003, pp.313-333. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2003000200313&lng=pt&nrm=iso>.

¹¹⁷ Trata-se do patrimônio material, a “pedra e cal”, como ficou conhecido um campo de políticas no âmbito do patrimônio. Vale observar também que, para Lucio Costa, a arquitetura daria materialidade à nação, e o SPHAN daria concretude à nação, desvendando o que muitas vezes estava escondido, mas, também, construindo efetivamente essa materialidade.

Márcia Chuva. Vale ressaltar que a imagem de Capanema, junto com Rodrigo Mello Franco de Andrade, acompanhou a dos arquitetos modernos ao final do livro de Goodwin.

Durante os dois meses em que estiveram no Brasil para pesquisar obras e planejar a exposição, Goodwin e Kidder Smith receberam suporte dessas figuras do modernismo brasileiro, que forneceram imagens e material das construções brasileiras e influenciaram a visão de continuidade entre diferentes tempos históricos e suas produções. Prova disso reside no próprio subtítulo da exposição do MoMA: **Architecture New and Old 1652 – 1942**.¹¹⁸ A ênfase da mostra e do livro nas produções antiga e nova permite compreender a estrutura formada por meio da “trama discursiva projetada pelo modernismo oficial e qual a sua relação com o pensamento que se encontra na argumentação – sob textos e fotografias – da exposição do MoMA.”¹¹⁹



Figura 14 - Imagem da Exposição Brazil Builds. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, New York

¹¹⁸ Interessante observar que Liernur coloca essa relação com a tradição, que tendemos a compreender como uma especificidade do modernismo latino-americano (diferente das vanguardas europeias), como algo que já estava presente nos primórdios do modernismo, com a percepção de personalidades como Le Corbusier, Pagano, Adolf Loos. Ver: LIERNUR, Jorge Francisco. *The South American Way. O milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial –1939 –1943*. In: GUERRA, Abílio (org.). **Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira**. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.196.

¹¹⁹ COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.76.

A imagem do projeto expográfico revela essa relação. Na parede do corredor inicial do espaço museológico, que leva ao mapa do Brasil situando obras de interesse (praticamente todas ao longo da costa), percebe-se fotografias da arquitetura colonial brasileira, ressaltando o barroco mineiro. A valorização do passado colonial, de matriz portuguesa, representava as origens da nação, mas a partir desse contexto, configurava um universo tipicamente brasileiro. A narrativa do SPHAN é identificada na centralidade que é conferida à tradição como condutora do moderno na formação da identidade nacional. Essa visão hegemônica se fez notar e perpetuar por meio de imagens fotográficas.

Além de Kidder Smith, o MoMA patrocinou a produção fotográfica de Alan Fisher, integrante da divisão de Saúde Pública e Higiene do OCIAA, que se concentrou nas condições médicas e instalações militares na região amazônica,¹²⁰ e de Genevieve Naylor, funcionária do Departamento de Estado norte-americano, mais especificamente do OCIAA, responsável por produzir uma narrativa complementar às imagens arquitetônicas de Kidder Smith para **Brazil Builds**. Naylor foi a primeira mulher a expor no MoMA com a exposição paralela (ao **Brazil Builds**) **Faces and Places in Brazil** (“Rostos e Lugares no Brasil”). Ambas as exposições foram inauguradas simultaneamente no MoMA e depois viajaram pelos Estados Unidos, dentro do marco da aproximação entre este país e o Brasil. Conforme anunciou a imprensa estadunidense na época:

O Museu de Arte Moderna suplementando a sua grande exposição sobre arquitetura brasileira, “Brazil Builds”, instalou num estreito corredor da galeria do térreo uma mostra de cinquenta fotografias de Genevieve Naylor, intitulada “Faces and Places in Brazil”. Um excelente pano de fundo para a exposição principal. O trabalho de câmera é claro, simples e direto e revela que no Brasil existem jogos e bondes superlotados, belas garotas e teatro de marionetes, festivais e lanches gratuitos nas escolas, e o transporte fluvial tem um importante papel na vida do interior do país. Além disso, apresenta um número de fotografias de fachadas de edifícios que nos faz lembrar a tradição hispânica. Miss Naylor trabalhou na América do Sul, sob os auspícios do Coordinator of Inter-American Affairs, do outono de 1940 até o último agosto. Sua exposição continuará conjuntamente com a “Brazil builds” até 28 de fevereiro. Ambas circularão posteriormente por outras cidades do país.¹²¹

Ao chegar ao Brasil, Naylor havia recebido instruções claras do DIP para valorizar, em suas fotografias, temas como a arquitetura moderna (principalmente prédios governamentais); casas dos bairros nobres; domingos de sol nas praias de Copacabana e Ipanema; as corridas de cavalo no Jockey Club; os veleiros e iates na baía de Guanabara;

¹²⁰ Obs.: Suas imagens estão arquivadas no National Archives, USA, e possivelmente também na Fiocruz.

¹²¹ Edward Alden Jewell, New York, NY Times, 27 Jan. 1943. In: MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). Rev. Bras. Hist. [online]. 2005, vol.25, n.49 [cited 2018-11-29], pp.43-75.

o comércio exclusivo da rua do Ouvidor e as obras de caridade da Primeira-Dama, D. Darcy Vargas.¹²² A estada de Naylor no país resultou numa coleção de mais de mil fotografias, das quais cerca de 50 foram expostas no MoMA. Mas a maneira de Naylor de representar os rostos e lugares do Brasil não foi monumental, e valorizou a multiplicidade e riqueza cultural do país, evocando o fotojornalismo. Suas imagens revelam um Brasil que mistura a cultura urbana internacionalizada com outra, atávica, do sertão. Durante sua viagem pelo país, Naylor uniu pessoas as suas paisagens e aos seus contextos socioambientais, criando uma síntese inusitada desde o ponto de vista da encomenda que lhe foi feita.



Figuras 15 e 16 – Fiéis na Igreja Bom Jesus do Matozinho / Dançarinos de Frevo na rua. Fonte: Faces and Places in Brazil¹²³

¹²² DIP, Divisão de Turismo. "Assuntos que devem ser fotografados no Rio de Janeiro", c.1941, cortesia de Peter Reznikoff, cit. LEVINE, R. M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor**. 1940-1942. Durham and London: Duke University Press, 1998.

¹²³ Imagem disponível em: ARBUCKLE, Alex Q. 1940-1943: Genevieve Naylor in Brazil. Beautiful images by a government photographer gone rogue. **Mashable**. Disponível em: <<https://mashable.com/feature/genevieve-naylor-brazil>>. Acesso em 19/09/2018



Figuras 17 e 18 - Untitled / Men and boys at the church of Bom Jesus de Matosinho stand in front of an anti-leprosy campaign poster. Fonte: *Faces and Places in Brazil*¹²⁴

As imagens de Naylor não revelam os aspectos monumentais originalmente encomendados pelo OCIAA e DIP, como as de Kidder Smith para **Brazil Builds**, que retratou obras arquitetônicas tidas como “exemplares”. Suas fotografias podem não mostrar o que de mais moderno havia, mas apontam para o crescimento urbano e para a potencialidade dos recursos naturais, em contraste com a estrutura agrária ultrapassada e obsoleta, aliada à falta de infraestrutura para o desenvolvimento industrial. Essas eram potencialidades interessantes aos EUA. Conforme aponta Ana Maria Mauad, o interesse em divulgar essas imagens parece residir na ideia de que se os EUA tinham conseguido sobreviver à Grande Depressão e se modernizar, o Brasil também seria capaz de trilhar caminho semelhante, se modernizar e ingressar no mundo liberal democrático ao lado de outros países da região, sob a liderança dos EUA.

A noção de modernização em curso era um aspecto, portanto, interessante de ser divulgado. No âmbito da arquitetura, Goodwin escreve, no prefácio de **Brazil Builds**, que a arquitetura colonial já havia sido “fartamente fotografada”, mas que a moderna praticamente ainda não tinha registro.¹²⁵ Daí a necessidade de documentá-la e revelá-la ao público. Essa representação arquitetônica em questão oferecia um importante novo cliente para as obras: o Estado. Com o modernismo representando a força inovadora na

¹²⁴ Imagem disponível em: ARBUCKLE, Alex Q. 1940-1943: Genevieve Naylor in Brazil. *Op. cit.*

¹²⁵ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.7. Deve-se notar que, no próprio catálogo, há um erro de tradução nesse trecho, pois no inglês lê-se “the colonial had been widely photographed — the modern almost not at all”, enquanto no português, “O colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás”.

arquitetura e no planejamento, desenvolvimentistas encontraram uma afinidade entre o design moderno e seus próprios projetos de modernização; o modernismo foi o estilo que melhor simbolizou o espírito inovador de seus programas.¹²⁶ Assim, o Estado brasileiro serviu como mola propulsora para a arquitetura moderna.

O papel desempenhado pelo Estado tinha sido pequeno no contexto da arquitetura moderna na Europa ou nos Estados Unidos e tanto a exposição do MoMA quanto seu livro homônimo não focaram no autoritarismo que vigia no Estado Novo de Vargas.¹²⁷ Dois importantes momentos da história recente brasileira foram suavizados: a revolução de 1930 apareceu como o “advento do governo Vargas” e o Estado Novo como uma “reorganização do governo”. O texto do livro faz referência ao DIP ao comentar a forte presença do Estado no âmbito da cultura brasileira, mas o uso do acrônimo apenas, sem as palavras por extenso e sem contextualização, deixou leitores estrangeiros sem compreender do que de fato se tratava. Essa omissão era facilitada pela intervenção do Estado no campo da produção cultural durante esse período autoritário não ter tratado somente de cercear a liberdade e a expressão artísticas; o Estado Novo propôs uma agenda construtiva de promoção de determinadas tendências e/ou linguagens artísticas, que era interessante para compor a narrativa da construção de um país moderno.

É curioso que tenha sido justamente durante esse período associado aos modelos totalitários europeus que se disseminou a influência norte-americana no Brasil e que foram erguidas obras que eram a representação formal e espacial de um sistema de valores democrático. Conforme ressalta Carlos Eduardo Comas, “em termos estritos, a arquitetura moderna brasileira não é a arquitetura de uma democracia no modelo americano. Na melhor das hipóteses, emerge de uma democracia autoritária.”¹²⁸ Durante o Estado Novo, o governo tinha o apoio paradoxal de intelectuais progressistas, inclusive daqueles que seguiam correntes políticas da esquerda, já que era permitida certa “livre expressão”, ainda que sutilmente vigiada, e a coexistência de tendências dissimiles, tanto as acadêmicas como as da vanguarda. Nelson Rockefeller chegou a descrever o governo Vargas como uma “ditadura esclarecida”:

¹²⁶ Ver: HOLSTON, James. *op. cit.*, p.94.

¹²⁷ A natureza do Estado Novo era autoritária, modernizante e pragmática. Ver: SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *op. cit.*, p. 561.

¹²⁸ COMAS, Carlos Eduardo. *Brazil Builds e a Bossa Barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira*. Docomomo Brasil, 2016, p.12. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/carlos_eduardo_comas.pdf>.

*Dotado de saber, de conhecimentos é como um dicionário de português do Brasil explica a palavra. Já em um dicionário estadunidense, a definição é mais abrangente: “proporcionar a capacidade intelectual e espiritual de discernir a verdadeira natureza das coisas”. E acrescenta, usando as palavras de Thomas Jefferson, “esclarecendo-se o povo, a tirania desaparece”. Aqui, parecia que o mecanismo se dava às avessas.*¹²⁹

Foi assim que Goodwin celebrou o caráter (apenas) progressivo do governo Vargas em encorajar a arquitetura moderna,¹³⁰ mostrando como ela poderia servir de modelo para outras nações, inclusive em termos de reconstrução no pós-guerra: “as capitais do mundo que precisarem de reconstrução após a guerra não encontrarão melhores modelos de edifícios modernos do que os da capital do Brasil.”¹³¹ Ressaltar a produção arquitetônica de países “novos” também era de interesse devido à estagnação de construções na Europa, que ainda se encontrava em guerra. O cenário conflitivo no ‘velho continente’ dava margem ao reforço do imaginário da América como campo fértil para a expansão da arquitetura moderna, em situação de liberdade mais estável.

Brazil Builds apresentava ao público a arquitetura moderna brasileira como a vanguarda do modernismo internacional. Para Goodwin,

Outras capitais do mundo estão muito atrás do Rio de Janeiro em projeto arquitetônico. Enquanto o clássico federal em Washington, a arqueologia da Royal Academy em Londres, o clássico nazista em Munique e o neo-imperial em Moscou ainda triunfam, o Brasil teve a coragem de romper com o conservadorismo seguro e fácil. Sua destemida saída da escravidão do tradicionalismo colocou uma carga profunda na rotina antiquada do pensamento governamental e libertou o espírito do design criativo.¹³²

O reconhecimento essencialmente equiparava a produção arquitetônica moderna a governos “esclarecidos”. A narrativa sendo criada era relacionada a uma história pacífica e o reconhecimento de Goodwin à moderna produção brasileira ajudou (propositadamente ou não) a ocultar o fato de que os Estados Unidos haviam incluído a ditadura de Getúlio Vargas na lista das Nações Unidas contra o fascismo. Se Goodwin incluiu, no seu livro, fotografias

¹²⁹ TOTA, Antônio Pedro. “Um Plano Marshall para os pobres ou os caminhos da modernização brasileira.” **Revista USP**. São Paulo, n. 115, outubro/novembro/dezembro 2017, p.74.

¹³⁰ Outro paradoxo que merece menção é que apesar dos EUA pregarem “um mundo livre”, o período era marcado por segregações raciais em seu próprio território, fato tampouco explorado nessas iniciativas. Ver: REAL, Patricio del. The Berlage Theory Master Class: Inventing Latin American Architecture at MoMA. **Youtube**, 07/05/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePdEHurVdhk>>.

¹³¹ GOODWIN, Philip: Press Release do MoMA: “Brazilian government leads western hemisphere in encouraging modern architecture exhibit of brazilian architecture opens at Museum of Modern Art”, January 12, 1943. Exh. 213. CUR MoMA Archives, NY *apud*: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p.197.

¹³² GOODWIN, Philip: Press Release do MoMA: “Brazilian government leads western hemisphere in encouraging modern architecture exhibit of brazilian architecture opens at Museum of Modern Art”, January 12, 1943. Exh. 213. CUR MoMA Archives, NY *apud*: REAL, Patricio del. **Modernismo+Arquitetura= Democracia**. *op. cit.*

de Gustavo Capanema e de Rodrigo Mello Franco de Andrade, enquanto progressistas, ele omitiu a do ministro da Propaganda e simpatizante do fascismo, Lourival Fontes.

Sem focar no autoritarismo, **Brazil Builds** evidenciou a justaposição entre vanguarda e intelectuais progressistas ligados ao Estado.¹³³ Assim, a publicação do MoMA foi fruto

(...) de interesses tangentes, mas não unitários dos governos dos Estados Unidos e do Brasil em ver e ser visto. Se para o Estado Norte-Americano a publicação deveria mapear as potencialidades do Brasil não só quanto à cultura arquitetônica, mas também e principalmente no campo da economia, para o governo brasileiro ela seria elemento de propaganda de suas realizações e do desenvolvimento do país.¹³⁴

Para o MoMA, era suficiente focar no “boom” construtivo e na qualidade das obras como um símbolo de liberdade criativa, que se transformaria em libertação também política.

Brazil Builds se consolidou como o primeiro levantamento sistemático da produção moderna no Brasil, apesar das muitas páginas dedicadas à produção colonial e, portanto, do peso também conferido à tradição. Mesmo que descontínuo, um passado digno de orgulho era conferido ao país e, ao observador, apresentava-se um presente instaurador de um novo rumo para a nação, apoiado e fomentado pelo poder público. Assim, o “Brasil construtor” retratado “se separa da imagem de informalidade ou espontaneidade *natural* associados aos estereótipos dos latino-americanos e, em particular, das comunidades das áreas tropicais.”¹³⁵ Pelo contrário, era formada uma imagem de uma sociedade dinâmica e organizada, alicerçada na memória nacional para pensar seu futuro, moderno e promissor.

Com relação à produção arquitetônica recente, **Brazil Builds** apresentou ao público 49 construções diferentes – entre edifícios públicos, residenciais e religiosos –, erguidas entre 1937 e 1942. Somente obras que faziam parte do repertório comumente referido como modernista, com a exceção de algumas obras neocoloniais, que apareceram apenas como exemplos do que não deveria ser a arquitetura brasileira, foram incluídos. Deve-se observar, porém, que neste momento, grande parte dos edifícios ainda se encontrava em construção e que essa nova arquitetura ainda estava em fase de desenvolvimento.

¹³³ O patronato governamental tem merecido destaque, mas deve-se também lembrar que as casas de Lucio Costa para os Hungria Machado e os Saavedra, por exemplo, assim como em cidades como São Paulo, também foi importante o empreendimento privado e o apoio de parcela da burguesia. Ver: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p. 194.

¹³⁴ NERY, Juliana Cardoso. *op. cit.*, p.155.

¹³⁵ LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p. 184.

Goodwin não deixou, porém, de exaltar as inovações brasileiras pertinentes a um país tropical: a necessidade de evitar o calor e reflexos luminosos, resolvidas pelo uso de *brise soleil*,¹³⁶ venezianas e treliças de madeira, e o “uso imaginoso de azulejos”. Ressaltou ainda que a grande contribuição para a nova arquitetura estava nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais.¹³⁷

A não inclusão (por desconhecimento e/ou ideologia) de obras importantes, como as de Gregori Warchavchik, – apesar de muitos afirmarem que o modernismo começou com ele, em São Paulo – é sintomática. A historiografia, em geral, não confere tanto destaque ao arquiteto e a linha de desenvolvimento da arquitetura moderna é focada em outros personagens, como Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Ainda que Giedion tenha reconhecido Warchavchik como referência pioneira do modernismo arquitetônico no Brasil, como em Goodwin, a ênfase não lhe é conferida.

O caráter ideológico de enquadramento historiográfico revela como, em 1943, foi construída esta narrativa, ou imagem, específica da arquitetura brasileira com intuítos bem definidos. Conforme já visto,

Alguns autores sustentam que tal interpretação se deu porque, de fato, quem teria elaborado os clichês e selecionado as obras do catálogo teria sido Lúcio Costa (...). Enfim, comprovando-se ou não tal afirmação, o livro englobou apenas aquilo que fazia parte do repertório modernista (...).¹³⁸

Esse fato acabou por lançar outras vertentes arquitetônicas – mas, também, outros arquitetos modernistas – a um papel coadjuvante na formação das cidades brasileiras. Ainda que a historiografia tenha consagrado a ideia de que o processo de “americanização” do Brasil se formou na década de 1930 com a Política de Boa Vizinhaça e com a política do OCIAA, no âmbito da arquitetura foi somente com **Brazil Builds**, portanto já na década de 1940, que a imagem dos Estados Unidos como o “*locus*

¹³⁶ O *brise-soleil* (ou “quebra-sol”) é um dispositivo arquitetônico utilizado para impedir a incidência direta de raios de sol nos interiores de um edifício, evitando a manifestação de luz e calor excessivos. Foi um dos principais elementos compositivos utilizados pela arquitetura moderna, inicialmente proposto por Le Corbusier, mas utilizado amplamente no Brasil.

¹³⁷ GOODWIN, Philip. *op cit.*, p. 84.

¹³⁸ ATIQUÊ, Fernando. **Arquitetando a Boa Vizinhaça**: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano (1876-1945). Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p.13.

da técnica, da vida moderna e do enriquecimento que se fixou no imaginário de muitos países latinos,”¹³⁹ dentre eles o Brasil.

O grande nome que surge de **Brazil Builds** é o de Oscar Niemeyer. Ele foi o arquiteto com maior número de obras reproduzidas na publicação: MES; Pavilhão brasileiro; Obra do Berço; residências Cavalcanti, Johnson e Niemeyer (da Gávea); Hotel de Ouro Preto; Cassino, Casa do Baile e Yacht Club da Pampulha.¹⁴⁰ Na época, Niemeyer já estava fazendo incursões relevantes no, e com, o exterior. Em 1937 ele iniciou, em conjunto com outros arquitetos (já citados) – e sob orientação de Le Corbusier –, trabalhos para o projeto do MES, que só seria concluído em 1943. Em 1939, quando o MES estava ainda começando e quando o único exemplo em grande escala do modernismo brasileiro em arquitetura era a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), de autoria dos irmãos Roberto, Oscar Niemeyer e Lucio Costa viajaram para Manhattan para realizar o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, obra que recebeu destaque por parte da crítica, apesar de que “sua popularidade (...), e principalmente a de sua singularidade, será uma construção historiográfica *a posteriori*, e se produzirá apenas a partir de sua inclusão no operativo de consagração organizado pelo MoMA em 1943.”¹⁴¹

A permanência de quase um ano de Costa e Niemeyer nos EUA para o projeto serviu de forte influência no conjunto da obra, que será considerada modernista em âmbito nacional. De volta ao Brasil, Niemeyer passou a desempenhar papel proeminente na equipe que terminou o MES e, a partir daí, a desenvolver uma linguagem própria no conjunto da Pampulha (1942-43). Este tipo de proposta, conforme apontou o próprio Costa, surgia em resposta a duas questões que preocupavam às elites brasileiras desde a década de 1920: a afirmação da identidade nacional e a integração da cultura nacional à modernidade internacional.¹⁴²

¹³⁹ ATIQUE, Fernando. *op. cit.*, p.18.

¹⁴⁰ SCHLEE, Andrey Rosenthal, BREIER, Ana Cláudia Böer, PEREIRA, Máira Teixeira. “Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura.” **DOCOMOMO**, 2016. Disponível em: < <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/108.pdf> > p.5

¹⁴¹ LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p.197.

¹⁴² Ver: COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer” (1987) *apud*: GUERRA, Abilio (org.). **Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira**. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp. 66-67.



Figura 19 - Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York. Fonte: Brazil Builds, p. 195

A imagem do pavilhão revela a mescla de elementos da arquitetura moderna internacional e de especificidades brasileiras. O edifício de planta retangular e elevado sobre pilotis se coaduna com a sutileza do “espírito de brasilidade”, associado à abertura da planta térrea, que conta com elementos como o espelho d’água, os painéis de treliça e o próprio paisagismo. A sinuosidade da rampa também ajuda a quebrar a predominância dos ângulos retos e confere uma característica local (brasileira) ao modernismo. Esses elementos levavam à aproximação entre as duas culturas e serviram como uma das peças de promoção cultural e de estreitamento de relações diplomáticas da Política de Boa Vizinhança.¹⁴³

¹⁴³ Vale notar que, por ocasião da Feira Mundial, Carmen Miranda se apresentou no palco do pavilhão brasileiro em Nova York.

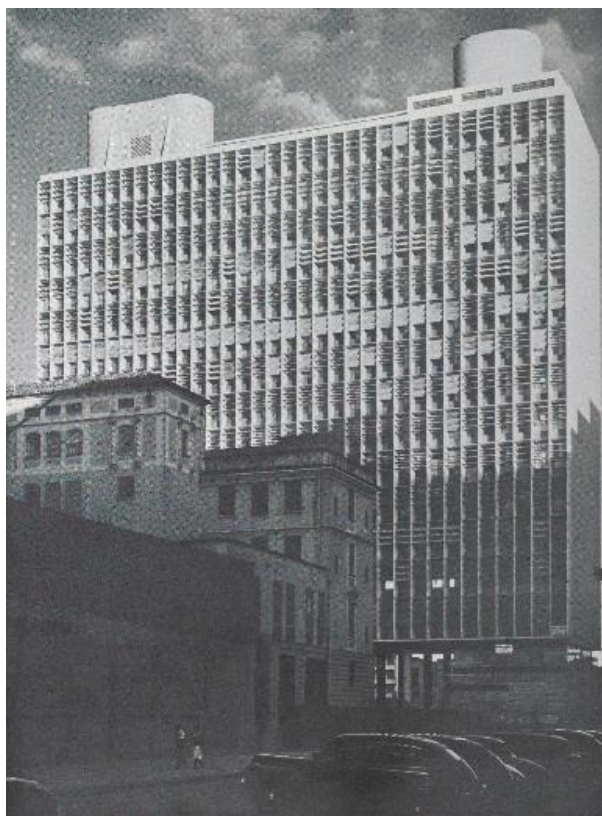


Figura 20 - “Ministério de Educação e Saúde Pública”. Fonte: Brazil Builds, p.107.

Igualmente, o MES também faz uso da fusão entre elementos internacionais e nacionais em sua composição. A “caixa retangular” está erguida sobre pilotis e ornamentos na estrutura são ausentes, conferindo-lhe aparência nitidamente moderna, mas o uso de *brise-soleils* e a forma orgânica no topo do edifício, por exemplo, conferem especificidades à obra.

Tanto o Pavilhão de Nova York quanto o MES funcionaram como fundamento da mostra de arquitetura brasileira planejada pelo MoMA. O museu tinha interesse em explorar a superação da estética racional e funcionalista desde a exposição **The International Style: Architecture since 1922** (1932), que demonstrou a homogeneidade da arquitetura moderna em países com características culturais distintas, anunciando a “chegada das grandes construções envidraçadas que começavam a ser construídas nas grandes cidades norte-americanas”¹⁴⁴. Desde então, havia interesse em explorar novas possibilidades e

¹⁴⁴ Aliás, como decorrência dessa exposição, vieram as seguintes: Brazil Builds: architecture new and old (1943) e Latin American Architecture Since 1945 (1955). Ver: LINO, Sulamita Fonseca. A arquitetura moderna latino-americana nas publicações do MoMA: uma modernidade inventada? **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 153.03, Vitruvius, fev. 2013. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4662>>.

especificidades de diferentes culturas dentro do arcabouço maior do modernismo sendo promovido.

1.3 Arquitetura moderna brasileira – “o sabor local”

Conforme Jorge Francisco Liernur chama atenção, o surgimento de especificidades geográficas na produção moderna é, por si só, contraditório, já que a noção de modernidade implicava, pelo menos originalmente e segundo a leitura corbusiana, na ideia de universalidade.¹⁴⁵ Por isso, para ele, trata-se de um oxímoro: se uma arquitetura é moderna, ela não pode ser regional ou local, pois quanto mais específica nesse sentido for a obra (ao introduzir elementos do passado, da cultura e de tradições), menos moderna ela de fato será.¹⁴⁶ Essa ideia é interessante e deve ser considerada, ao menos em parte, na análise da produção arquitetônica moderna brasileira, mas, como em outras circunstâncias e em outros locais, não se trata somente da mera transposição de modelos vindos de fora que deram origem à veia modernizadora, mas das reflexões sobre como tornar a experiência internacional compatível com as especificidades locais.

No Brasil, a tentativa de construção de “brasilidade” já estava em curso antes das décadas de 1930 e 1940. A historiografia tradicional apresenta a produção moderna arquitetônica local como efetivamente ‘brasileira’, e não só produzida no Brasil. Desde o final da década de 1920, a antropofagia brasileira vinculava a apropriação da cultura (moderna) estrangeira à ideia do canibalismo, ou seja, devorando as inspirações vindas de fora para depois regurgitar algo específico. No caso da arquitetura, tratou-se de uma adaptação internacionalista, com forte influência de Le Corbusier, principalmente enquanto consultor para a construção do MES, comumente considerado como o primeiro edifício moderno brasileiro pela historiografia. Mas até mesmo nesse caso icônico, a equipe brasileira já colocou importantes adaptações que viriam a marcar a produção local.

Oficialmente, o modernismo arquitetônico brasileiro, cultivado no Rio de Janeiro por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e associados, e então “descoberto” e levado para os Estados Unidos por Philip Goodwin e Kidder Smith por meio de **Brazil Builds**, foi

¹⁴⁵ Esse foi um dos fatores que provocou a ruptura entre Le Corbusier e Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

¹⁴⁶ Ver: CARRANZA, Luiz, LARA, Fernando Luiz. *op cit.*, p. xiii.

celebrado justamente porque ele foi compreendido – e divulgado – como uma alternativa interessante ao racionalismo e funcionalismo excessivos numa época em que a produção arquitetônica europeia tinha sido parada devido à guerra, assim como por sua habilidade em se desenvolver e se recriar. Até mesmo Siegfried Giedion, em **Espaço, Tempo, Arquitetura** (1941), criticava o excesso de funcionalismo da produção de sua época e escrevia sobre a necessidade de recuperar aspectos mais expressivos na arquitetura, demonstrando interesse por obras de linhas mais sinuosas, expressões estilísticas nas quais houve interesse ao longo da história, como na arquitetura barroca, por exemplo.



Figuras 21 e 22 - Nossa Senhora do Carmo (1766) & Nossa Senhora do Rosario dos Pretos (1785), Ouro Preto - Minas Gerais. Arquitetos Manuel Francisco Lisboa & Jose Pereira Arouca. Fonte: Brazil Builds, p.50 & p.55, respectivamente.

A curva da arquitetura moderna brasileira aparece, também, como tributária do barroco, estilo caracterizado por suas superfícies rebuscadas e por suas protuberâncias. Se as obras de Niemeyer são caracterizadas pela lisura e leveza das superfícies e pelas curvas suaves, o estilo arquitetônico do período colonial também possui aspectos relacionados à cenografia e à monumentalidade, comparáveis com as obras do arquiteto moderno. O Barroco é o estilo da grandiloquência e, nesse sentido, pode ser relacionado a sua obra e ao conjunto da produção caracterizada como arquitetura moderna brasileira.

Brazil Builds revelou ao seu público a presença do passado e da tradição, característica que traz a marca do SPAHN, mas que funcionalistas internacionais haviam evitado até então. Desde esse ponto de vista, Goodwin e Kidder Smith foram inovadores,

pois pela primeira vez a produção do passado e a atual foram incorporadas em uma exposição de arquitetura. “**Brazil Builds** ajudou a naturalizar a relação entre colonial e moderno na arquitetura, entre tradição e progresso, entre antigo e novo.”¹⁴⁷



Figura 23 - Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p.115.



Figura 24 - Torre d'água em Olinda, Pernambuco. Fonte: Brazil Builds, p.158.¹⁴⁸

¹⁴⁷ REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar.** *op. cit.*, p.173.

¹⁴⁸ Obs.: Essa foto também esteve na **The Architectural Review**, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.

Imagens como as reproduzidas da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e da Torre d'Água, em Olinda, seriam recorrentes no período, mostrando seus principais objetos justapostos a construções mais antigas. Ambos os edifícios aparecem como marca no espaço urbano, chamando atenção as suas dimensões e grades modernas, formadas pelos *brise-soleils*. Os edifícios simples, construídos em concreto, são enfatizados por Kidder Smith por suas qualidades gráficas, ressaltadas devido aos tons de cinza da imagem fotográfica em preto e branco, contrastando com edifícios antigos circundantes.

No caso da fotografia da Torre d'Água, a feição geométrica do volume alto – a escala é sugerida devido à presença das árvores e dos postes de luz na rua –, elevado em pilotis, deixando o térreo livre, contrasta com as sinuosidades das construções antigas localizadas ao redor: à direita, a Igreja da Sé e, à esquerda, um casarão, emoldurado por uma árvore. O contraste, contudo, é bem-vindo, pois confere maior interesse à paisagem. Apesar da proximidade das construções, a torre não busca, segundo Lauro Cavalcanti, nenhuma “similaridade estrutural, nem relação dialética entre futuro e passado. É um “monólito, anunciando novos tempos.”¹⁴⁹No entanto, conforme atenta Richard Williams, não é exatamente isso que a imagem comunica: a torre é emoldurada pelos arredores. Se ela se eleva acima das demais construções, ela também não os domina; a igreja e a torre têm mais ou menos o mesmo destaque na composição. Há ainda uma comparação formal entre as verticais da torre da igreja, enfatizadas pela torre d'água, enquanto a linha branca do terceiro andar é continuada pela projeção da cornija do casarão.¹⁵⁰

Na fotografia da ABI, ela é retratada junto da Biblioteca Nacional. Ainda que, neste caso, o edifício moderno ocupe a maior parte do enquadramento da fotografia, o interesse da composição da imagem parte justamente da justaposição de estilos arquitetônicos. Os dois edifícios aparecem implantados um ao lado do outro, numa convivência harmônica entre o moderno e o antigo. Enquadrar os edifícios modernos junto aos antigos nas representações fotográficas era maneira sutil de reforçar a trama historiográfica privilegiada de que o moderno era tributário do passado.

Esse era justamente o tipo de traço que **Brazil Builds** consagrava como sendo o mais característico da produção nacional. Nele residia a capacidade de chamar atenção. Foi por meio desse tipo de fotografia que a arquitetura brasileira se fez notar, principalmente no meio

¹⁴⁹ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno**: Guia de Arquitetura, 1928–1960. Rio de Janeiro, 2001, p. 199.

¹⁵⁰ WILLIAMS, Richard. *op cit.*, p.52.

internacional. Conforme atentado por Marcio Cotrim, Barbara Cortizo Aguiar e Fernando Lara, a justaposição evidenciada nas imagens revela uma série de argumentos sobre a arquitetura moderna brasileira que podem ser resumidos como a matriz corbusiana (o prisma vertical), a pretensão da adaptação das edificações ao clima local (utilizando o cobogó e a cortina de vidro), a coexistência de o passado e o presente (sobreposição fotográfica de edifícios de diferentes períodos). “É assim que a narrativa da arquitetura moderna brasileira na comunicação com o passado colonial do país foi criada e repetida por décadas.”¹⁵¹

Um ano depois de **Brazil Builds, The Architectural Review** afirmou:

A ligação entre o novo e o antigo no Brasil (...) está no clima e na paisagem, e essa harmonia mútua é governada por uma regra, desde que o que é novo seja bom, ele irá se encaixar perfeitamente com o antigo. Não que, no Brasil, prédios antigos e modernos fiquem lado a lado, mas ambos foram construídos em harmonia com o cenário e, portanto, formam uma entidade. Esse é o *genius loci*, o espírito de contribuição da nação brasileira.¹⁵²

Segundo Jorge Liernur, esse fato deve-se não apenas pela qualidade da obra e da ideia de renovação após o excesso da *linha dura* do funcionalismo, mas também porque era surpreendente que essa produção surgisse de um país periférico e mestiço.¹⁵³ **Brazil Builds** consagrou, assim, uma nova possibilidade de narrativa historiográfica da arte e da arquitetura brasileiras, relacionada não mais ao folclore e ao rural, mas à modernidade, ainda que adaptada às condições e ao gosto local. Conforme Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, “fizemos da mestiçagem uma espécie de representação nacional,”¹⁵⁴ unindo o primitivo e o moderno, o rural e o urbano, o internacional e o exótico, em uma única produção.

Brazil Builds enfatizou as construções de concreto armado, ressaltando a capacidade do país de produzir cimento, vigas estruturais e barras de reforço, bem como sua recém-adquirida capacidade de produzir aço estrutural, devido à construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), com a ajuda do governo estadunidense. O uso do concreto armado possibilitava a característica expressiva da jovem arquitetura moderna nacional, como atestava, por exemplo, o recém erguido conjunto da Pampulha. Fácil de moldar, o concreto armado atendia ao desenho do arquiteto, esculpindo as formas

¹⁵¹ COTRIM, Marcio; AGUIAR, Barbara Cortizo; LARA, Fernando. Architecture and the public sector: image as narrative in brazilian architecture. **Bitácora Arquitectura**, n. 38, mar. 2018, p. 94.

¹⁵² The Architectural Review, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.

¹⁵³ Ver: LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p.197.

¹⁵⁴ Obs.: Conforme explicam Schwarcz e Starling, o momento era adequado para esse raciocínio, como exemplifica **Casa-grande & senzala**, de Gilberto Freyre (1933), oferecendo uma nova interpretação para a sociedade multirracial brasileira e conferindo caráter positivo ao mestiço — atribuindo a ele não o atraso do país, mas sua vantagem de futuro. Ver: SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. *op cit.*, p.571.

projetadas e conferindo plasticidade e expressividade às obras. A técnica viabilizava, assim, diversas possibilidades formais exploradas pelos arquitetos modernos, muito pelo próprio Niemeyer, possibilitando uma arquitetura de formas livres, rompendo com os princípios da ortogonalidade e da racionalidade construtiva defendidos nos parâmetros mais rigorosos internacionais.

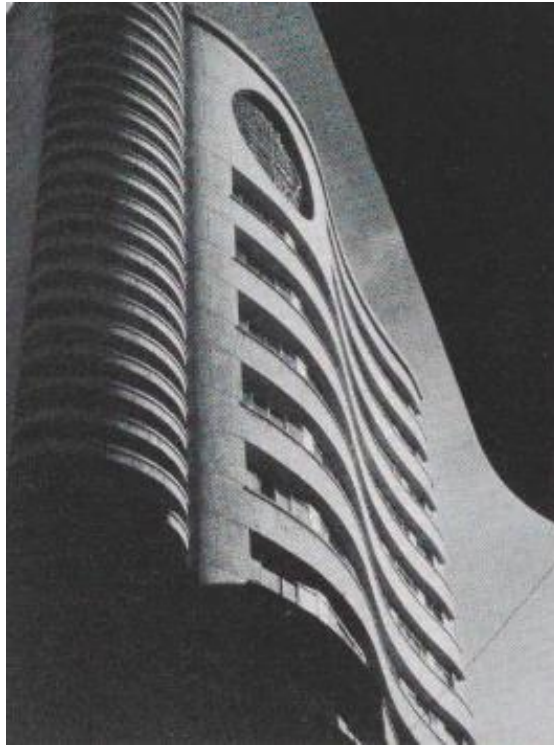


Figura 25 - Um edifício de escritórios em São Paulo, projeto de Ramos de Azevedo. Fonte: Brazil Builds, p.89

No caso da imagem do edifício projetado pelo escritório Ramos de Azevedo, em São Paulo, a própria fotografia valoriza as sinuosidades da arquitetura por meio de recortes, ângulos inusitados e contrastes de luz e sombra. A perspectiva do edifício, visto de baixo, acentua as curvas no espaço e agiganta a obra, valorizando a tendência de verticalização das cidades. O plano chapado formado pelo recorte de outro edifício, na sombra, enquadra a imagem e valoriza a forma em “S” do edifício contra o céu.

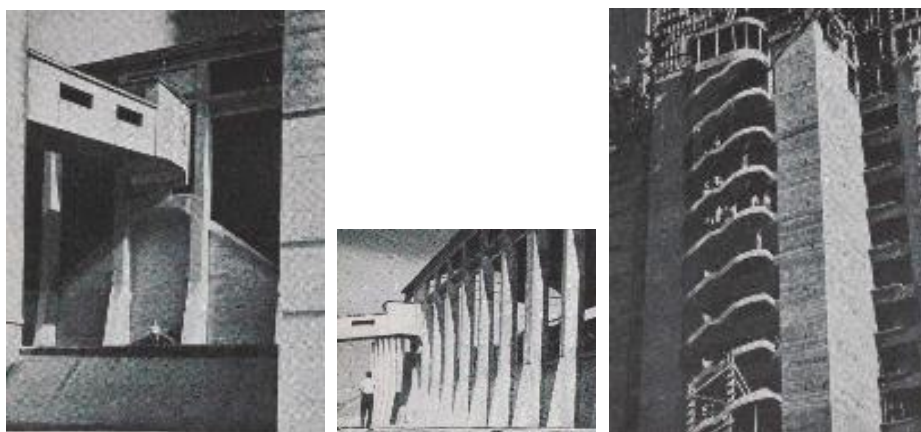


Figura 26 - Companhia Nacional de Cimento Portland, de Niterói. Fonte: Brazil Builds, p.104

A técnica construtiva é valorizada por Goodwin, para quem, “quase tudo pode ser feito com cimento armado,”¹⁵⁵ e diversas imagens de edifícios, inclusive em fase de construção, revelam a engenharia e a modernidade das obras, que transformavam a paisagem urbana. O concreto armado foi a técnica mais utilizada na verticalização das cidades brasileiras, possibilitando a construção de edifícios de andares múltiplos.

Esse repertório tecnológico já havia sido apropriado e reinterpretado por Le Corbusier, potencializando utilizações diversas por meio dos seus “cinco pontos” para uma arquitetura moderna.: A incorporação desses ensinamentos também aparece em elementos constitutivos do MES, como na utilização do *brise-soleil*, *pan de verre* [pano de vidro], teto-jardim, pilotis e planta livre. Apesar da influência corbusiana, a obra carioca apresenta elementos plásticos geralmente incomuns na arquitetura moderna de outros países, e recupera elementos “nacionais”, como os painéis de azulejos pintados por Cândido Portinari.¹⁵⁶ O conjunto do MES acaba sendo compreendido como uma espécie de estilo internacional adaptado, com “sabor local”.

O uso do concreto armado permitiu os contornos sinuosos típicos da arquitetura moderna brasileira, principalmente da escola carioca. Com essas curvas, foi criada uma espécie de tropicalização dos conceitos modernistas na arquitetura nacional. O caixote de concreto sobre pilotis do modernismo internacional não possuía especificidades de local, podendo pertencer a qualquer país. Buscando marcar presença, o modernismo brasileiro adaptou o que já era produzido na Europa e nos Estados Unidos. Surgiu, assim, uma maior

¹⁵⁵ GOODWIN, Philip. *op cit.*, p. 89.

¹⁵⁶ Portinari também colaborou, além do MES, no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939), na capela de São Francisco de Assis em Pampulha (1940) e no Banco Boa Vista no Rio de Janeiro (1948).

reiteração de uma identidade nacional relacionada à inventividade, à beleza e ao progresso. Essa arquitetura moderna nacional constituiu uma maneira de afirmar o papel pretendido pelo Brasil no mundo, de se inserir de maneira mais proeminente no cenário internacional como ator relevante e merecedor, portanto, de atenção.

Já estava em curso a simplificação da associação da arquitetura moderna brasileira às chamadas formas livres. Niemeyer, que começou a se desprender das linhas rígidas do funcionalismo por volta da época da construção do MES, explorava uma estética mais solta, possibilitada pelo uso do concreto armado:

Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões de determinadas técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação às coisas novas e belas, capazes de surpreender e emocionar pelo que representam de novo, criador; liberdade que possibilite – quando desejável - as atmosferas de êxtase, de sonho e poesia.¹⁵⁷

Lucio Costa também reforçou essa associação da produção moderna a Niemeyer:

... esta arquitetura que ocorreu desde a época do Ministério se deveu fundamentalmente a Oscar Niemeyer. Sem o Oscar não teria havido esta arquitetura que surpreendeu os países europeus, a América do Norte, Japão, depois de um período de matança, de guerra, de destruição sistemática, bombardeios, bomba atômica. Enquanto isso construiu-se aqui o Ministério da Educação, e o Oscar, convidado pelo Juscelino, fez a Pampulha. Ele surgiu como arquiteto durante a construção do Ministério, onde sua contribuição foi fundamental, e na oportunidade oferecida em Minas, de fazer a Pampulha, ele se revelou uma personalidade fora de série. O movimento da arquitetura dita brasileira contemporânea, no fundo, é Oscar Niemeyer. O resto era arquitetos que acompanhavam mais ou menos o que ele fazia: o Reidy, esse, aquele outro, todos mais ou menos dentro do esquema, naquela tendência de querer renovar um pouco a arquitetura mais racionalista que havia anteriormente com esse novo elemento que dava uma certa graça, como nenhum dos grandes arquitetos anteriores havia contribuído, com elegância, um certo charme. (...) Por isso quando o Oscar escreve, fala “nós isso, nós aquilo”, e está falando é dele, a “arquitetura brasileira” é a arquitetura dele, do que ele fez, do que faz, porque é um fato, uma realidade, ele está dizendo a verdade de uma forma como se fosse modesta: “nós, a arquitetura brasileira.”¹⁵⁸

Lucio Costa não menciona, nesse trecho, a importância de outros arquitetos pioneiros no modernismo, como Warchavchik, ou mesmo Reidy (citado) e tantos outros, na formação de um ideário moderno autêntico no Brasil, exprimindo uma posição nitidamente partidária, mas que desempenhou seu papel na formação da imagem que se tem – e da narrativa

¹⁵⁷ NIEMEYER, Oscar. “Forma e Função na Arquitetura”. Módulo: revista de arquitetura e artes plásticas, no.21. Rio de Janeiro, dez. de 1960, p.3 *apud*: ESPADA, Heloisa. *op cit.*, p.60.

¹⁵⁸ COSTA, Lucio. 1979, p.16. *apud*: NERY, Juliana Cardoso. *op. cit.*, pp.6-7.

consolidada – acerca da arquitetura moderna nacional, muito relacionada à produção desse arquiteto.

A ideia do termo “Escola Carioca” foi esboçada pela primeira vez em 1943. Mário de Andrade, em comentário publicado na **Folha da Manhã** em 23 de março de 1944, comentou a exposição realizada pelo MoMA no ano anterior e instigou debate sobre o local de origem da arquitetura moderna no Brasil, enaltecendo a arquitetura então produzida no Rio de Janeiro e atribuindo a essa tradição a formação de uma verdadeira “escola”:

A primeira manifestação da arquitetura moderna no Brasil, como a das outras artes, também se deu em São Paulo. Foi uma casa do arquiteto Warchavchik, muito comentada pelas nossas revistas de então. Mas o moderno de arquitetura teve de ceder aqui. A primeira escola, o que se pode chamar legitimamente de ‘escola’ de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lúcio Costa a sua frente, e ainda inigualado até hoje.¹⁵⁹

Esse fato contribuiu para que, durante muito tempo, a produção arquitetônica do Rio de Janeiro fosse percebida, seletivamente, como o “todo” da produção nacional, numa espécie de qualidade metonímica.¹⁶⁰ **Brazil Builds** repetiu essa fórmula; a construção historiográfica estava nitidamente inserida dentro do sistema de exposições do MoMA. Se **Brazil Builds** respondia a um contexto de guerra, seu legado, conforme aponta del Real, era o mundo pós-guerra, imaginado e projetado para a construção de um futuro agradável e moderno. A arquitetura da escola carioca oferecia “um novo padrão cultural para o desenvolvimento do modernismo”.¹⁶¹

¹⁵⁹ ANDRADE, Mario de. “Brazil Builds”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 de março de 1944 *apud* XAVIER, Alberto (org). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p.179.

¹⁶⁰ Patricio del Real discorre sobre a capacidade da parte representar o todo, referindo-se à capacidade da arquitetura brasileira representar a arquitetura latino-americana: “A metonímia tinha um uso político. O Brasil teve que operar como marcador regional; tinha que ser América Latina se fosse para construir o Panamericanismo”. Aqui, o princípio está sendo aplicado para referenciar a ideia da escola carioca representar a arquitetura moderna brasileira como um todo. Ver: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p.141.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.194.

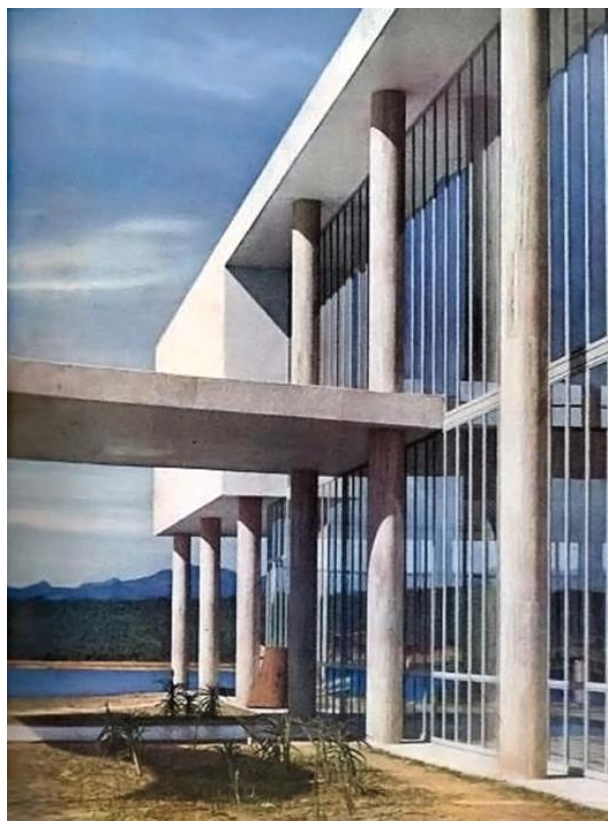


Figura 27 - Cassino da Pampulha, fotógrafo Kidder Smith. Fonte: Brazil Builds, p. 03 (contracapa).

A fotografia colorida da contracapa de **Brazil Builds** destaca a geometria do edifício da Pampulha, mas também destaca as montanhas da paisagem mineira ao fundo. Esse dado confere força ao discurso do modernismo brasileiro, da especificidade do modernismo nacional (do “sabor local”) em uma adaptação das ideias internacionalistas de Le Corbusier, por exemplo.

A moderna arquitetura construída era, em boa parte, fruto do patrocínio estatal, o que ajudou a elevá-la a uma posição oficial. Com a aprovação e o patrocínio dos governantes, Oscar Niemeyer, por exemplo, consagrou seu nome por meio da construção de grandes obras públicas: o Conjunto Pampulha (1942), em Belo Horizonte; Conjunto do Parque Ibirapuera (1954), de na cidade São Paulo, e os edifícios de Brasília, (1960). A sequência de projetos realizados evidencia “a força com que a arquitetura moderna encampada pela vertente carioca foi acolhida pelo poder estatal, num caminho de mão dupla de construção de legitimidade do grupo liderado por Lucio Costa.”¹⁶²

¹⁶² ROSATTI, C. G. **Entre curvas e retas:** arquitetura moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 1950 e 1960. In: 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013, Águas de Lindóia. Anais do 37º Encontro Anual da Anpocs. São Paulo: ANPOCS, 2013. v. 1. p13.

Nesses projetos, os governantes se utilizaram da linguagem moderna fornecida tanto pelos arquitetos quanto pelos fotógrafos que retratavam suas obras de modo a reiterar e difundir um projeto modernizante para o país. Assim, seria construída uma imagem de modernidade para o Brasil. A historiografia da arquitetura reiterou a eleição da figura de Oscar Niemeyer como “gênio da arquitetura nacional”, que declarava que tomava inspiração, para suas formas orgânicas, na paisagem natural do Rio de Janeiro e nas formas sensuais do corpo feminino:

Não é o angulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e
sensual. A curva que encontro nas
montanhas do meu país, no curso sinuoso
dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo
da mulher amada.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein.¹⁶³

Modernismo tropicalizado

Analisando respectivamente, David Underwood afirmou, em **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**, que a atmosfera sociocultural e natural do Rio de Janeiro foi a principal fonte de inspiração para o arquiteto carioca. Desde seu ponto de vista, o corpo da obra de Niemeyer é uma exaltação do tropical e do sensual. “A arquitetura de Niemeyer é antes de tudo uma vigorosa celebração do tropical e do erótico, das paisagens mágicas e do sensual modo de vida do Rio de Janeiro em que nasceu”,¹⁶⁴ escreveu.

Niemeyer não foi, porém, o primeiro arquiteto moderno a ter se atraído pela natureza tropical. Le Corbusier, por exemplo, desde a sua primeira visita ao Brasil em 1929, já dizia ter sido seduzido pela forma e pela presença dos morros circundantes da Baía de Guanabara e pelo Pão de Açúcar, que, desde seu cume, proporcionava vistas espetaculares da paisagem carioca. Poucos anos mais tarde, em 1936, Le Corbusier e Niemeyer encontraram-se para desenvolver o projeto para o MES ao lado da equipe brasileira eleita. As ideias gerais do projeto pertenciam ao arquiteto franco-suíço, materializadas em diferentes croquis e em

¹⁶³ NIEMEYER, Oscar. **Poema da Curva**. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>>.

¹⁶⁴ UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.18.

algumas perspectivas sugestivas, que emolduram a paisagem da Baía de Guanabara e, posteriormente, Niemeyer ajudou a reinterpretar esse material. Foram propostas algumas mudanças, como aumentar a altura dos pilares no piso térreo, eliminar a parede de vidro que as protegia e criar uma praça coberta que facilitava o fluxo de pedestres por baixo do edifício, incentivado pela presença dos jardins de Burle Marx, das palmeiras imperiais e dos murais de azulejos de Portinari, que conferem sensibilidade à obra e reitera sua criatividade nacional.



Figura 28 - Ministério de Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p.110

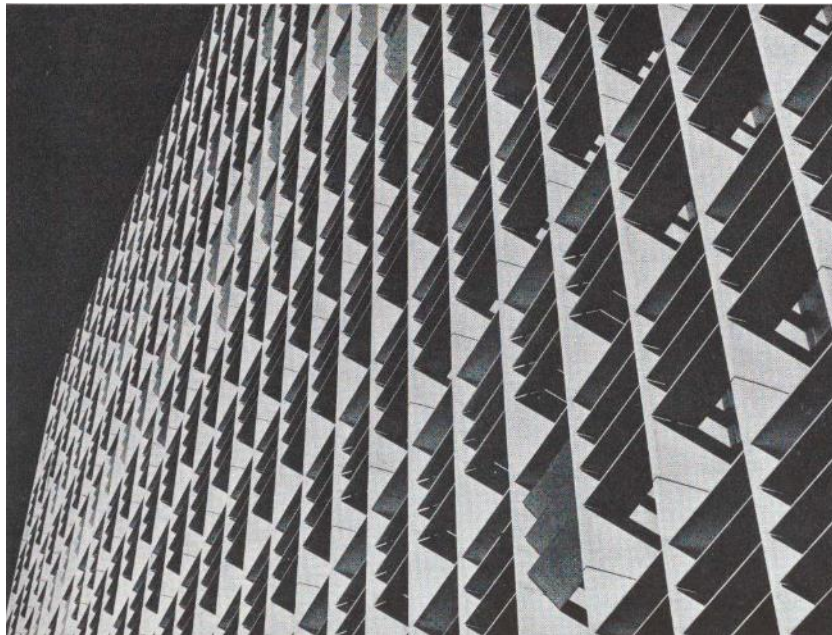


Figura 29 - Fachada noroeste do Ministério de Educação. Fonte: Brazil Builds, p.84

A fotografia da fachada noroeste do MES focaliza a grade formada pelos *brise-soleils*, cuja composição resulta numa interpretação geométrica do edifício, aludindo à tecnologia necessária para sua construção e para a paisagem urbana moderna na qual se insere. Essa modernidade, aliada ao gosto internacional pelo funcionalismo e racionalismo, contudo, é adaptada ao clima e à luminosidade típicos do Brasil, e retratada de maneira minimalista. O enfoque – como é recorrente, aliás, no gênero de fotografia de arquitetura – não proporciona uma visão do edifício em sua integralidade, conferindo, antes, destaque para detalhes, o que valoriza aspectos como formas, linhas e ângulos. É ressaltada a geometria, que aparece pura; na imagem quase não se vê um prédio, mas uma forma abstrata. O foco da imagem fotográfica em uma parte do edifício resalta uma sequência espacial aparentemente ininterrupta de janelas emolduradas por *brises*, passando a impressão de algo grandioso e sem fim. Os mecanismos de controle de luz e calor foram amplamente estudados e utilizados na construção da arquitetura brasileira, que adquiriu características próprias e específicas que aparecem relacionadas à tradição e ao lugar.

Kidder Smith utilizou o recurso do sombreamento da fachada do MES em algumas imagens. A narrativa revelada pela fotografia colabora com o discurso apresentado pelos arquitetos deste projeto e reiterado por **Brazil Builds** no que diz respeito à questão do controle climático e ao uso do *brise-soleil*. Segundo Goodwin: “A parede de duplas janelas sobrepostas, no lado sul, não necessitam de proteção contra o sol.”¹⁶⁵ A leitura desta e outras imagens fotográficas apresentadas, como a que revela a fachada envidraçada sob sombra, ajudam a construir a narrativa desejada.¹⁶⁶ Em 1954, a **The Architectural Review** publicou: “o (...) *brise-soleil*, mas preferimos o quebra-sol em português, uma palavra mais bonita e mais quente, com um som mais tropical.”¹⁶⁷

¹⁶⁵ GOODWIN, Philip. *op cit.*, p.109.

¹⁶⁶ Ver: COSTA, Eduardo Augusto. *op cit.*, p.189.

¹⁶⁷ The Architectural Review, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.



Figura 30 - “Ministério de Educação e Saúde Pública”. Fonte: Brazil Builds, p.109.

O MES e seu jardim modernista, que embora tenha design abstrato incorpora espécies tropicais, combinava o que supostamente seriam as formas universais da arquitetura moderna – conforme atenta Aleca Le Blanc em seu artigo com título sugestivo “Pilotis e Palmeiras” – para representar o Brasil como simultaneamente moderno e tropical. Palmeiras fazem parte do imaginário geral sobre os trópicos, ainda que, inicialmente, tenham simbolizado as origens da civilização na Ásia ou no deserto do Oriente Médio. Conforme atenta Nancy Stepan, contudo, as palmeiras foram reivindicadas no século XIX por Alexander von Humboldt “como a mais nobre das plantas tropicais, cuja mera presença foi responsável por grande parte do impacto estético que paisagens tropicais tinham na imaginação humana”¹⁶⁸ Palmeiras passaram, assim, a ser valorizadas como um símbolo dos trópicos e sua imagem passou a sinalizar menos uma espécie botânica e mais uma imersão imaginária em locais de clima quente.

Curiosamente, as imagens do MES que aparecem em **Brazil Builds** não focalizam particularmente nos jardins e nem nas palmeiras. A publicação tampouco aborda o jardim de Burle Marx, que se encontra no topo do edifício, alinhado à observação da paisagem

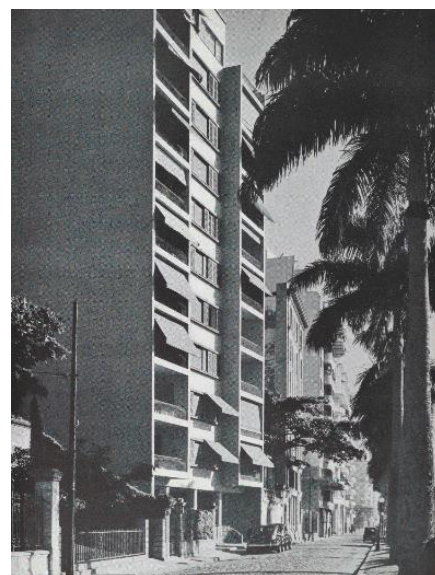
¹⁶⁸ STEPAN, Nancy Leys. *op. cit.*, p.19.

nacional com o traço moderno. Nesse exemplo, as plantas são encaixadas em um espaço desenhado, que remete ao fluxo livre, mas que é estilizado e rigorosamente controlado. **Brazil Builds** confere maior ênfase aos azulejos de Portinari, também relacionado de certa maneira a um modernismo tropicalizado, talvez até mesmo devido à familiaridade que o MoMA já havia adquirido com a obra do artista devido à montagem da exposição alguns anos antes.



Figura 31 - “Ministério de Educação e Saúde Pública”. Fonte: Brazil Builds, p.108.

Jardins e obras de paisagismo não foram particularmente valorizados na parte de **Brazil Builds** dedicada à produção moderna. A fauna tropical aparece em algumas instâncias, principalmente em obras situadas na cidade do Rio de Janeiro, capital do país na época e símbolo do moderno espaço urbano e tropical.



Figuras 32 e 33 – Casa de apartamentos & Casa de apartamentos, Praia do Flamengo, Rio de Janeiro.
Fonte: Brazil Builds, p.105 e p.143, respectivamente



Figura 34 – Terraços ajardinados nos dois andares superiores da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.). Fonte: Brazil Builds, p.112.



Figura 35 – Escola Industrial, Rio de Janeiro, Carlos Henrique de Oliveira Porto, arquiteto. Fonte: Brazil Builds, p.143.

Em fotografia retratando a Escola Industrial no Rio de Janeiro, uma das poucas coloridas do livro, as palmeiras aparecem longilíneas atrás da construção moderna. Isso torna, nas palavras de Goodwin,

de fácil compreensão o significado de um edifício branco num ambiente tropical. As longas horizontais dos corredores abertos destacam-se das sombras escuras do fundo e do gramado verde. A ausência de complicações em outros prédios ou na paisagem contribui muito para o bom efeito do conjunto.”¹⁶⁹

A utilização de uma imagem colorida beneficia a criação de atmosfera de um ambiente tropical, com a arquitetura moderna contrastando, mas ao mesmo tempo integrando, a natureza circundante. A modernidade e tropicalidade são retratadas não como conceitos contrários, mas como capazes de serem unidos para criar uma expressão particular local e brasileira.

Assim, a arquitetura moderna tornou-se um dos símbolos mais convincentes e amplamente divulgados de um movimento que era, simultaneamente, internacionalista, baseado em preceitos modernos, e nacionalista, valorizando também os aspectos que conferiam especificidade à realidade local. O modernismo tropicalizado passava a ser utilizado para anunciar a modernização do país.

Segundo Giedion, em seu prefácio à **Modern Architecture in Brazil**, “a maravilha da arquitetura brasileira está se espalhando como uma planta tropical.” Giedion vai além, afirmando que “no Brasil, a arquitetura contemporânea está enraizada no solo tropical brasileiro. Ela brotou no momento em que grandes projetos arquitetônicos estavam sendo realizados.”¹⁷⁰ As afirmações coadunam com a presente em **Brazil Builds**, mais de uma década antes, e perpetuam a mesma imagem de uma arquitetura que brota do chão, como se fosse, ela mesma, uma planta, criando uma nova paisagem. A ideia está relacionada à tradicional noção de identidade nacional pautada na fertilidade do solo, mas dessa vez não é a agricultura que emerge, mas, sim, a arquitetura, erguida de maneira “fértil”, com aparente facilidade e rapidez.¹⁷¹

O termo ‘modernismo tropical’ acabou se consolidando e é atualmente recorrente na literatura sobre arquitetura brasileira do período: William Curtis o utilizou para

¹⁶⁹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.143.

¹⁷⁰ MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibri, 1956, p.IX.

¹⁷¹ Noção similar foi explorada em minha dissertação de mestrado. Ver: CURY, Laura de Souza. *op. cit.*, p.104.

descrever a visão de Le Corbusier sobre arquitetura moderna brasileira, colocando-o entre aspas para sinalizar que se tratava de um conceito construído;¹⁷² Aleca Le Blanc o utilizou em seu já comentado artigo “Pilotis e Palmeiras”; e o termo também foi empregado como título de um capítulo sobre Roberto Burle Marx (que adquiriu, do modernismo, uma estética anti-mimética, combinada com a busca por formas autenticamente brasileiras) no livro de Nancy Stepan, **Picturing Tropical Nature**.

A valorização do tropical para a formação de uma linguagem internacionalista, moderna, mas com “sabor local” marca o início de um discurso comumente repetido por comentadores da arquitetura moderna brasileira, e principalmente da obra de Niemeyer: fazer união do internacional com o nacional, do modernismo tropicalizado (e das próprias justificativas de Niemeyer) o fio condutor da análise da produção do período.

O Brasil sempre foi visto e compreendido como exótico por estrangeiros, e a arquitetura de Niemeyer dialogou com a visão exotizante do observador/turista. A partir principalmente dos anos de 1950, sua obra tornou-se cada vez menos relacionada à função e cada vez mais ornamental e escultural. Esse “sabor local” da especificidade brasileira também ajudou a conferir a ideia de espetaculosidade a essa produção, convidando, inclusive, à representação fotográfica.

1.4 Monumentalidade da arquitetura moderna brasileira

Brazil Builds apresentou ao público uma visão clara a respeito de uma questão central da arquitetura do pós-guerra: a monumentalidade. De acordo com Lauro Cavalcanti, esta foi uma das principais preocupações da equipe responsável pelo projeto do MES, que acabou por se configurar como modelo a ser seguido, formando, assim, uma das principais características da moderna produção arquitetônica brasileira.¹⁷³

A busca pela monumentalidade é recorrente, até mesmo em alguns projetos de moradias populares, por exemplo, tipologia em que não se esperaria observar uma escala monumental. Esse dado é uma característica dessa parcela da produção nacional, já que, no exterior, a questão do monumento costumava ser malvista por arquitetos modernos, voltados

¹⁷² Ver: CURTIS, William J R. **Moderno**. Arquitetura desde 1900, Phaidon, Londres, 1996, p. 386 *apud*: WILLIAMS, Daryle. *op. cit.*, pp 207-210.

¹⁷³ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno**. *op. cit.*, p. 56.

principalmente para a solução formal de problemas construtivos com uma produção que tendia à certa uniformização e à seriação, em parte devido à necessidade de abrigar uma grande quantidade de desabrigados após a Guerra e, em parte, porque desconfiavam da produção arquitetônica grandiosa, típica dos regimes totalitários na Europa.¹⁷⁴

No início da década de 1940, contudo, intelectuais europeus refugiados em Nova York foram convidados a escrever textos na nova revista **American Abstract Artists**. Na ocasião (1943), o historiador Siegfried Giedion, o arquiteto e o urbanista Josep Lluís Sert e o pintor Fernand Léger – que gravitavam na esfera de Le Corbusier, que desde 1920 já argumentava por uma arquitetura moderna de qualidades plásticas, ainda que aliada a questões utilitárias e econômicas típicas do mundo industrializado – escreveram juntos “Nove pontos para uma nova monumentalidade”, artigo que colocava em xeque a prioridade funcionalista da arquitetura moderna e propunha a formulação de uma “nova monumentalidade”. Na época, artigo não saiu (seria publicado somente em 1956, no livro **Arquitetura e Comunidade**), mas Giedion e Sert publicaram textos individuais no livro **New architecture and city planning: a symposium** (1944), de Paul Zucker.

As ideias contidas em “Nove pontos sobre monumentalidade” procuram desvincular a monumentalidade da produção autoritária europeia e constituem argumento de que a vida comunitária deve ser organizada em torno de centros cívicos e de monumentos, capazes de simbolizar a história, a cultura, as ideias e os desejos de determinada coletividade. Para Zucker,

Monumentos são marcos humanos que os homens criaram como símbolos de seus ideais, objetivos e atos. Sua finalidade é sobreviver ao período que lhes deu origem e constituir um legado às gerações futuras. Enquanto tais, formam um elo entre passado e futuro.

Monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem. Devem satisfazer a eterna demanda do povo pela tradução de sua força coletiva em símbolos. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e pensamento dessa força coletiva – o povo.¹⁷⁵

De acordo com os três autores, a construção dessa nova monumentalidade dependia dos esforços multifacetados de arquitetos, urbanistas, paisagistas e artistas plásticos para uma integração da arquitetura com outras manifestações artísticas,

¹⁷⁴ Ver: GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. **A monumentalidade em Lúcio Costa**: projeto de arquitetura e cidade moderna. Tese de Doutorado FAU-USP. São Paulo, 2006, p.8.

¹⁷⁵ ZUCKER, Paul (Org.). **New architecture and city planning: a symposium**. New York, Philosophical Library, 1944, pp.552-553.

formando uma “síntese das artes”.¹⁷⁶ A criação dessa narrativa de um modernismo arquitetônico sintético, de valor plástico, foi refinada devido a influências e forças estrangeiras, como no pavilhão brasileiro em Nova York (1939) e por meio da configuração de **Brazil Builds**, e se tornou capaz de mostrar o país enquanto um espaço nacional homogêneo e com uma certa coesão social, econômica e cultural.

O ano de 1943, quando foi publicado o artigo sobre a nova monumentalidade, é o mesmo ano de lançamento de **Brazil Builds**, em que Goodwin identificou o MES como “o prédio governamental mais bonito do hemisfério ocidental”.¹⁷⁷ A discussão sobre essa nova monumentalidade não era estranha a figuras como Lucio Costa, por exemplo, que mantinha vínculos com os dirigentes dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM), como os próprios Giedion e Sert. Léger também tinham vínculos com o Brasil por intermédio de sua discípula, Tarsila do Amaral. Cabe ainda notar que no final dos anos de 1930, Giedion lecionava em Harvard e, portanto, estava na Costa Leste dos Estados Unidos quando Costa e Niemeyer também estavam, devido à construção do Pavilhão do Brasil para a Feira de Nova York.¹⁷⁸ Havia, portanto, uma rede de sociabilidade que permitia e favorecia o intercâmbio de ideias comuns.

Essas ideias eram, em grande parte, transmitidas por – e transformadas em – imagens. A arquitetura moderna e a fotografia constituíram parte importante de um quebra-cabeça que produziu a monumentalidade da arquitetura moderna e, também por consequência, do Brasil como um país hiperbólico, constituído de paisagens natural e, principalmente, construídas.

Imagens de monumentalidade

A fotografia da contracapa de **Brazil Builds**, de Kidder Smith, retrata o então recém-inaugurado Cassino da Pampulha, demonstrando não só o prestígio do qual gozava Niemeyer já naquele momento, mas também a qualidade fotogênica de sua obra. Essa arquitetura monumental que era pensada também para ser fotografada posteriormente era

¹⁷⁶ Essa integração foi um tema debatido em diversas esferas, como nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Na França, o assunto foi proposto por Le Corbusier e artistas próximos a ele, como Fernand Léger. Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p. 177.

¹⁷⁷ Ver: CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. *op. cit.*, p. 170.

¹⁷⁸ Ver: LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p. 200.

algo que Goodwin enaltecia. Conforme atenta Jorge Francisco Liernur, “a operação de Goodwin (...) valorizava uma arquitetura produzida por uma elite de bases sociais similares à sua¹⁷⁹ e orientada a projetos de qualidade monumental, como os que sempre o haviam interessado.”¹⁸⁰

A revista inglesa **The Architectural Review**, em sua edição de julho de 1954,¹⁸¹ publicou reportagem sobre como a arquitetura moderna brasileira estava sendo compreendida no exterior. Peter Craymer, arquiteto britânico que chegou a trabalhar no Brasil e que foi um dos autores da reportagem, relacionou o poder das fotografias e da mídia impressa em divulgar imagens da arquitetura brasileira. Já Max Bill, arquiteto suíço, perguntou: “será que tudo tem que ser tão fotogênico e espetacular assim? Não acredito nisso.”¹⁸² Para ele, o arquiteto moderno não poderia ter “nenhum pensamento de como ele pode causar uma sensação entre seus colegas ou no público, ou de quão interessante uma publicação sobre sua criação será. Não: seu motivo orientador será, com toda a modéstia, o serviço à humanidade.”¹⁸³

Os termos utilizados por Bill – “fotogênico”, “espetacular” – evidenciam a significativa relação entre a arquitetura moderna brasileira e imagens.¹⁸⁴ Parcela significativa da obra que hoje associamos tão facilmente com o movimento moderno na arquitetura deve essa identificação à imagem fotográfica e, simultaneamente, a própria arquitetura tomou proveito dessa relação, sendo que muitas obras foram construídas com o intuito de serem (também), elas mesmas, fotografadas. Assim, elas potencializavam a imagem e se tornavam espetáculo – algo feito para ser observado e admirado.¹⁸⁵

Aline Saarinen, em crítica publicada em novembro de 1955 no **New York Times**, escreveu que a arquitetura da América Latina – e o Brasil ocupou lugar de prestígio nessa categoria – era “a mais fotogênica do mundo.” Essa afirmação revela que a relação entre o observador e a imagem veiculada, fosse ela a imagem arquitetônica, fotográfica ou mental, era uma de sedução. Essa fotogenia sedutora ajudava a construir uma identidade moderna

¹⁷⁹ “Philip Lippincot Goodwin pertencia a uma família patricia norte-americana. Colecionador de arte e parte dessa elite, Goodwin foi membro do diretório do MoMA (...).” *apud*: LIERNUR, Jorge Francisco. *op.cit.*, p. 185.

¹⁸⁰ LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p.186.

¹⁸¹ The Architectural Review, vol. 116, no. 691, july 1954, p.235.

¹⁸² BILL, Max. The Architectural Review, vol. 116, no. 691, july 1954, p.239.

¹⁸³ *Id. Ibid.*, p.239.

¹⁸⁴ Ver: CURY, Laura de Souza. *op cit.*

¹⁸⁵ Williams se refere ao espetáculo na arquitetura como o exagero das formas modernistas para se tornarem espetaculares. Suas formas não conotam mais função - suas formas apenas conotam forma. Ver: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.204.

para o Brasil, perante si mesmo e perante o mundo.

Em 1948, a revista inglesa **The Architectural Review** publicou “In Search of a new Monumentality” convidando, para um debate, personalidades como o próprio Siegfried Giedion, além de Walter Gropius, Henry Russel Hitchcock e Lucio Costa. Este último, quando questionado a respeito da possibilidade de haver uma expressão contemporânea e democrática de monumentalidade, respondeu que isso seria obtido somente se os arquitetos reconhecessem os “fundamentos plásticos comuns a todas as artes.”¹⁸⁶

1.5 Repercussões de Brazil Builds

Goodwin conclui sua introdução à segunda parte de **Brazil Builds**, referente à produção arquitetônica moderna, afirmando que “o Brasil se lançou numa aventureira, mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar.”¹⁸⁷ Ainda em janeiro de 1943, o **The New York Times** declarou: “Os nova-iorquinos, que se orgulham de seus arranha-céus, terão a oportunidade de conhecer algumas das admiráveis realizações de outra grande nação do Hemisfério Ocidental, com a abertura, hoje, da exposição ‘Brazil Builds’ no MoMA”¹⁸⁸.

A presença de **Brazil Builds** logo se fez sentir também em outros âmbitos. Com o fim da exposição no MoMA em Nova York, ela visitou 48 cidades dos Estados Unidos até 1946, além de México e Canadá. O livro homônimo chegou a variados centros europeus; em Portugal, por exemplo, onde transformou-se em livro de referência para o ideário moderno, e chegou até mesmo a países como a África do Sul. No Brasil, uma versão em português da exposição foi montada ainda em 1943, tendo circulado por várias partes do país até 1946, ano da última das quatro edições do livro.

¹⁸⁶ Ver: PICCAROLO, Gaia. **Architecture as Civil Commitment: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil**. New York: Routledge, 2020.

¹⁸⁷ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.103.

¹⁸⁸ *Apud*: HORMAIN, D.R.R.L. **O Relacionamento Brasil –EUA e a Arquitetura Moderna: Experiências compartilhadas, 1939 -1959**. 2012. 271f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.75.

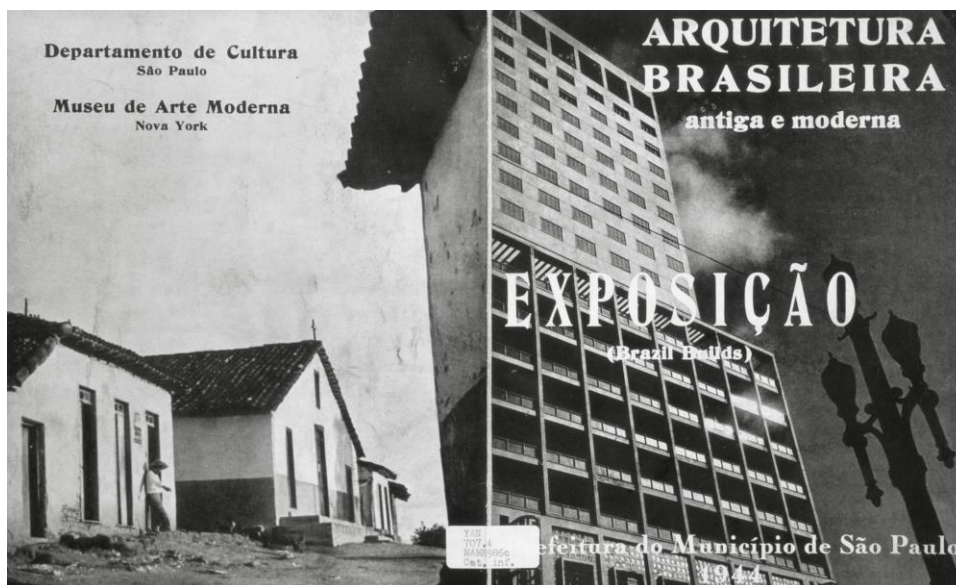


Figura 36 - Capa do Catálogo da exposição *Brazil Builds*, quando realizada em São Paulo pelo Departamento de Cultura. Fotografias de B. J. Duarte. Fonte: *Arquitetura brasileira antiga e moderna*¹⁸⁹

Na ocasião, o MoMA foi elogiado por revelar o “Brasil Arquitetônico” para o próprio Brasil, já que

Dessa peregrinação surgiu esse admirável livro e esta exposição móvel; com o fim de apresentar um fato novo nos centros culturais, é que foi preciso o estrangeiro inteligente, para revelar ao mundo o nosso potencial de tradição do passado e as revelações do presente, no campo das construções arquitetônicas. E então, dentro do Brasil, também começaram a ver melhor as suas próprias realizações.¹⁹⁰

Mário de Andrade, como vimos, também se pronunciou com relação aos efeitos causados pela edição: “Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuírmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo.”¹⁹¹ Lauro Cavalcanti sintetiza bem a repercussão da exposição: “A opinião pública leiga, mesmo que ainda se chocasse com a fragilidade e a estética despojada do estilo moderno, começa a desconfiar que, com tamanho êxito nos EUA, talvez ele tivesse algum valor.”¹⁹²

¹⁸⁹ *Arquitetura Brasileira: antiga e moderna – Exposição (Brazil Builds)*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1944. In: COSTA, Eduardo Augusto. *op. cit.*, p.155.

¹⁹⁰ CARDIM FILHO, C., 1945. “A exposição “Brasil Builds” em Jundiaí.” *Acrópole*. São Paulo: Max Gruenwald & Cia. Nov. 1945 Ano 8, no92.

¹⁹¹ Andrade, M. de, 2003. *Brazil Builds*. In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo. Cosac & Naify.

¹⁹² CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. *op. cit.*, p. 170.

O sucesso no exterior fez com que mais e mais revistas especializadas de arquitetura começassem a dedicar páginas à moderna produção brasileira. Somente no ano de lançamento do livro foram publicados 15 artigos focados na arquitetura brasileira e três números especiais.¹⁹³ Pesquisa realizada por Fernando Lara revelou que mais de cem artigos sobre arquitetura brasileira foram publicados fora do Brasil entre 1947 e 1949¹⁹⁴ e Braga Costa complementa quantificando que, até 1960, as revistas estrangeiras publicaram 224 artigos sobre arquitetura brasileira, e neste conjunto, um total de 19 números especiais sobre o Brasil em todo o mundo.¹⁹⁵ Dentre eles, podemos destacar: **The Studio**, em 1943; **The Architectural Review**, em 1944 e 1953; **L'Architecture D'Aujourd'hui**, em 1947 e em 1952; **The Architectural Forum**, em 1947; **Casabella-Continuité** 200, em 1954.¹⁹⁶



Figura 37 - Capas das revistas especializadas em arquitetura sobre o Brasil: L'Architecture d'Aujourd'hui 13/14 de setembro de 1947 e 42/43 de agosto de 1952, Architectural Forum nº 11 de novembro de 1947, Casabella 200 de fevereiro de 1954 e Architectural Review 567 de março de 1944, 679 de julho de 1953, 605 de maio de 1953, 677 de maio de 1953¹⁹⁷

¹⁹³ Ver: COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver**: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação de Mestrado, FAUUSP. São Paulo, 2010, p.96.

¹⁹⁴ Este interesse internacional a respeito do Brasil continuou na década de 1950 e só diminuiu na década de 1960, após a construção de Brasília. Lara aponta que entre 1962 e 1964, o Índice Avery a bancos de dados sobre periódicos de arquitetura cita apenas vinte e um artigos sobre arquitetura brasileira, um declínio acentuado aos mais de 100 artigos publicado no final da década de 1940. Ver: LARA, Fernando Luiz. "Espelho de Fora: Arquitetura Brasileira Vista do Exterior", **Arquitextos 004**, 2000; e **The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil**. University Press of Florida, Gainesville, 2008, p.5)

¹⁹⁵ Ver: COSTA, Juliana Braga. *op. cit.*, p.96.

¹⁹⁶ Ver: LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p. 197 & COMAS, Carlos Eduardo. "Brazil Builds e a Bossa Barroca". *op. cit.*

¹⁹⁷ Imagem disponível em: **ENANPARQ**. Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e prospectivas. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e



Figuras 38 e 39- The Brazilian Style. Fonte: The Architectural Review, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.

Na **Architectural Review** lê-se: “O que estamos descobrindo agora e já devíamos ter sabido antes (...) é que o Brasil tem uma arquitetura antiga digna de sua história e uma arquitetura moderna, que ainda não tem dez anos, é a melhor arquitetura, não há dúvida, no mundo moderno.”¹⁹⁸ O crítico e historiador da arte britânico Sacheverell Sitwell termina seu artigo para a revista fazendo uma alusão de que “pareceria que no Brasil a arquitetura, a Bela Adormecida, estava se agitando após um século ou mais de morte em todo o mundo, seu sono de cem anos. Como foi durante a Guerra Mundial. Mas aqui estão os prédios dela, e eles devem nos inspirar quando a guerra for vencida.”¹⁹⁹

Esse tipo de repercussão ajudou a mobilizar a imagem moderna e amigável pretendida inicialmente pelo OCIAA e ajudou a forjar uma nova ideia de Brasil, relacionada a noções de progresso e de modernidade. A abrangência dessas imagens acelerou o triunfo do modernismo sobre os estilos concorrentes neocoloniais e acadêmicos que, na época, também tentavam se apresentar como opção possível para a arquitetura futura do país.

O sucesso de **Brazil Builds** no exterior proporcionou força emblemática à produção arquitetônica nacional e contribui para a formação de uma hegemonia, que se consolidou por volta dos anos de 1950, quando a arquitetura moderna brasileira se firmou enquanto símbolo do nacionalismo que se intensifica no pós Segunda Guerra, já num clima de Guerra Fria. Nesse contexto de bipolaridade, a produção arquitetônica brasileira e a imagem produzida de país eram interessantes a ambos os lados. Conforme observou Eduardo Comas,

Urbanismo. Rio de Janeiro 29 de novembro a 3 de dezembro de 2010. Disponível em <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf>>.

¹⁹⁸ The Architectural Review, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.

¹⁹⁹ *Id.*, *ibid.*

à direita, o nacionalismo interessa porque viabiliza a homogeneização cultural que o processo de industrialização demanda, seja em termos de força de trabalho ou de mercado consumidor. À esquerda, o nacionalismo interessa enquanto reação à integração do país no bloco ocidental.²⁰⁰

A repercussão da imagem relacionada ao nacional-desenvolvimentismo fixada e popularizada a partir de **Brazil Builds** passou a ser fundamental para a formação do domínio arquitetônico e “o estabelecimento de um espaço de divulgação e de uma crítica especializada, nos quais se disputa a definição da arquitetura moderna legítima”.²⁰¹ Assim se criou – e ganhou – a hegemonia dessa linguagem a partir da década de 1940, reiterada por Lucio Costa, perpetuando determinada ideia (ou devemos dizer imagem?) sobre a formação da arquitetura moderna brasileira.

O traço valorizado em 1943 fez com que Niemeyer fosse adotado como o grande expoente da arquitetura moderna brasileira. Publicações especializadas posteriores repetiram muitos dos mesmos discursos, promovendo algumas obras, de determinados arquitetos “geniais”. **Brazil Builds** teve, na obra de Niemeyer, a sua grande chave explicativa; nela residiu a maior capacidade de se chamar atenção no cenário internacional. Ainda que a centralidade de Niemeyer na construção da narrativa já estivesse evidente desde o início, conforme atesta memorando do MoMA de dezembro de 1942, segundo o qual a autoria do MES e do Pavilhão de 1939 é atribuída apenas a este arquiteto, sem qualquer menção ao nome de Lucio Costa,²⁰² as imagens fotográficas de sua obra que circularam na exposição e, principalmente, no livro, criaram uma referência e, também, uma imagem geral do que era a arquitetura moderna brasileira. Essa identificação que tendemos a ter da totalidade da produção moderna com a obra de Niemeyer (na espécie de relação metonímica) é uma construção que aconteceu nessa época e que possui relação com a vertente monumental a que o MoMA deu visibilidade, principalmente por meio da imagem fotográfica.

A divulgação do movimento moderno se fez, conforme observa Heliana Angotti-Salgueiro,

Não somente através da exportação de fórmulas arquiteturais, mas também fotográficas, e como essa mesma fotografia editada nos livros e revistas de circulação internacional assumiu um papel essencial para o conhecimento e

²⁰⁰ COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura Latino-Americana no MoMA. **ARQ.URB**, v. 2017, p.13.

²⁰¹ ROSATTI, Camila Gui. *op. cit.*, p.15.

²⁰² Memo: Brazil Builds - outline. Miss Carson to Miss Newmeyer, December, 1942. Exh. 213 CUR, MoMA Archives, NY. *apud*: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p.186.

difusão deste novo centro do modernismo extra-europeu, que é o Brasil dos anos 1940 a 1960.²⁰³

A sedutora obra de arquitetos-artistas revela, em parte, a relação dos profissionais modernistas com a historiografia; “uma história contada a partir das lentes dos fotógrafos”.²⁰⁴

Em meados do século XX, os desejos de visibilidade e de prestígio crescem e a arquitetura constitui importante forma, literal e metafórica, de torná-los visíveis. Nesse momento a arquitetura tornou-se um elemento emblemático da modernidade nacional. Muitas construções no Brasil, depois da década de 1940, foram influenciadas pelo movimento moderno, e pela imagem que as fotografias de **Brazil Builds** construíram.

Brazil Builds constituiu-se num marco do início de uma nova fase para a história da arquitetura brasileira, abrindo o caminho para novos trabalhos, tanto em termos de produção arquitetônica, quanto fotográfica e historiográfica. A partir desse momento, o imaginário da arquitetura moderna brasileira foi difundido com maior veemência dentro dos âmbitos nacional e internacional e é possível perceber o início da consagração daquilo que temos como “óbvio” na arquitetura moderna nacional, indicando as cidades e suas arquiteturas tidas como as mais paradigmáticas.

Ainda que seu processo de formação da arquitetura moderna brasileira tenha tido início na década de 1930 (e de em 1939, com a construção do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, ter ganhado mais visibilidade), foi em 1943 que se concluiu o ciclo de construção do caso brasileiro como *topos* essencial do imaginário da arquitetura do século XX. **Brazil Builds** é comumente compreendido como o episódio mais representativo de prestígio e de difusão da arquitetura brasileira. Os projetos amplamente divulgados foram vitais na disseminação da produção arquitetônica no Brasil para o resto do mundo. A lista de Brasília como Patrimônio Mundial da Unesco em 1987 é uma confirmação importante disso. Para Richard Williams, “em termos de impacto, **Brazil Builds** foi um evento crítico da mesma ordem que a realização de Brasília”.²⁰⁵

²⁰³ ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Brasília. **URBANA: Revista Eletrônica Do Centro Interdisciplinar De Estudos Sobre a Cidade**, 10(3), 2019, pp. 475-497. <https://doi.org/10.20396/urbana.v10i3.8654755>.

²⁰⁴ BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Maíra Teixeira. “Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura.” **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 129.07, Vitruvius, fev. 2011 Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>>.

²⁰⁵ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.51.

Capítulo 2. Cidades e arquiteturas expostas: circulação e projeção de ideias e formas consagradas



*As exposições nacionais e a organização de delegações brasileiras em exposições internacionais foram (...) conjugadas como momentos preciosos em que a elite brasileira trabalhou para inventar um Brasil civilizado aos olhos brasileiros e internacionais. Os padrões da civilização sempre foram europeus, mas a própria civilização foi exibida como um projeto nacional.*²⁰⁶

Até a década de 1930, a arte e a arquitetura brasileiras tinham pouca projeção internacional. Diante do desinteresse, preconceito e romantização equivocados de estrangeiros em períodos anteriores, foi o primeiro governo Vargas que buscou melhorar o perfil do país nos círculos internacionais. Conforme observa Daryle Williams, “cada vez mais, as relações culturais se juntavam à propaganda comercial como um veículo para melhorar a posição do Brasil na comunidade internacional.”²⁰⁷

A arquitetura moderna brasileira ganhou projeção especial durante o Estado Novo, a partir do MES, e principalmente com a inauguração de **Brazil Builds**, inclusive com a repercussão do livro, que revelava, ao país e ao mundo, uma nova postura nacional. Por muito tempo, com base na concepção de que “os ventos da cultura não sopram senão (...) de norte para sul”²⁰⁸, o Brasil foi visto majoritariamente como um agente passivo, simplesmente aceitando políticas culturais europeias e estadunidenses. O país, porém, também possuía uma diplomacia ativa, que integrou a dimensão cultural. **Brazil Builds** mostrou que ventos também podiam soprar do sul para o norte. A narrativa estabelecida pelo MoMA argumentava que arquitetos dos EUA – e de outros países – deveriam atentar à produção em curso no Brasil. “Podemos aprender muito com os arquitetos corajosos do Brasil”, escreveu a diretora do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, Elizabeth Mock.²⁰⁹

O Brasil reagiu à Política da Boa Vizinhança e ao “imperialismo sedutor”, conforme colocou Tota, e sua diplomacia cultural definiu e enfatizou aspectos tidos como interessantes para divulgar a cultura nacional. Nesse sentido, o futebol, o samba, a bossa nova e a arquitetura moderna serviram como instrumento de autoafirmação nacional e produto de exportação, ajudando a colocar o Brasil no mapa. Eram criadas e

²⁰⁶ WILLIAMS, Daryle. *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.199

²⁰⁸ DUMONT, Juliette & FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 34, nº 67, 2014, pp. 203-221. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/rbh/v34n67/a10v34n67>>.

²⁰⁹ Elizabeth B. Mock, "Building for Tomorrow," *Travel* 81 (June 1943), pp. 26-30 *apud*: REAL, Patricio del. **Modernismo+ Arquitetura= Democracia**. *op. cit.*

reiteradas imagens de país diferentes das representações mais recorrentes, que serviam para associar o país a noções de juventude, ousadia e modernidade.

Assim, a arquitetura moderna brasileira ganhou prestígio e conquistou espaço mundo a fora. Ela era capaz de representar o que de melhor o Brasil tinha para oferecer, inclusive em termos de promessa para um futuro próximo: um país cosmopolita e moderno, com beleza e vitalidade. A arquitetura moderna forneceu à população brasileira o sentimento de “acelerar o tempo”²¹⁰ ao criar novas estruturas capazes de – pelo menos, aparentemente – combater o subdesenvolvimento e criar uma renovada imagem de país.

Para o público estrangeiro, o modernismo surgia como porta-voz da identidade nacional brasileira, já que expressões culturais da modernidade eram, ao mesmo tempo, acessíveis ao público internacional, mas também com algumas qualidades típicas das sensibilidades locais. O modernismo brasileiro proporcionava uma linguagem relacionada tanto à projeção para um futuro (ao menos supostamente) melhor, quanto à alteridade, com um quê de exotismo, tornando a produção instigante ao público externo. Assim como no pavilhão brasileiro construído para a Feira Internacional de Nova York de 1939 e, principalmente, em **Brazil Builds**, outras exposições ajudavam a vender visões de um novo Brasil para o público, potencializando a capacidade de imaginar uma comunidade nacional moderna, confiante e com vocação cultural específica. Nas exposições estrangeiras, delegados brasileiros e seus anfitriões se entusiasmavam com a produção arquitetônica em curso no país.

Outro exemplo pioneiro de diplomacia cultural, que inseria o Brasil no contexto da modernidade internacional, foi a **Exhibition of Modern Brazilian Paintings**, na Royal Academy de Londres, a primeira exposição de arte brasileira a ocorrer no Reino Unido, ocorrida em 1944. A exposição ajudou a reconstruir pontes diplomáticas com a Inglaterra após a política externa pendular de Vargas. Assim, a mostra constitui um importante feito diplomático de *soft power*, já que, até a entrada do Brasil na Segunda Guerra, as relações entre a Grã-Bretanha e o Brasil tinham sido de desconfiança. Churchill inicialmente até havia se oposto à entrada do país na Guerra devido a receios de que Vargas acabasse caindo para o lado nazifascista.²¹¹

²¹⁰ Ver: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

²¹¹ Os EUA precisaram convencer o primeiro-ministro britânico de que o Brasil seria “um amigo de confiança”. Ver: BARREIRO, Everton. **Brazil's Soft Power**.

Com a exposição, artistas modernistas e diplomatas brasileiros uniram forças para mostrar a produção artística nacional em terra estrangeira e estabelecer pontes de acordo num momento em que os museus de arte moderna no Brasil ainda nem tinham sido criados (o que ocorreu apenas no final dos anos de 1940), de maneira que a iniciativa ocorreu antes da institucionalização da arte moderna no país.²¹² A exposição apontava para o apoio simbólico – e mesmo financeiro, pois ela arrecadou recursos para a força aérea britânica – conferido ao esforço de guerra a favor da democracia liberal. Segundo Oswaldo Aranha: “é justo que os artistas se juntem, com suas obras de beleza, o esforço de todo bem homens contra o mal, nesta guerra em que tudo está em jogo, incluindo a liberdade de criação artística.”²¹³

A exposição reuniu 168 pinturas de artistas como Candido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Burle Marx. Para eles, tratava-se de uma oportunidade não só de simbolicamente apoiar os Aliados no esforço de guerra, mas também de efetivamente mostrar suas obras no exterior. O público britânico provavelmente esperava algo diferente do que de fato viu na Royal Academy; a expectativa deveria estar mais relacionada ao universo exótico do tropical, como a representação de Carmem Miranda levava a crer. Ao público, porém, foi apresentado algo diferente, como o realismo social de Portinari, por exemplo. No prefácio do catálogo, Sacheverell Sitwell escreveu: “Seria tragicamente decepcionante se a arte dos trópicos sul-americanos não fosse diferente da arte de Tchecoslováquia ou Noruega. Tanto quanto se as primeiras cargas de laranjas e bananas fossem, no final, peras e maçãs.”²¹⁴ Para o **The Times**, “o que impressiona o visitante mais fortemente sobre a coleção como um todo é a escassez comparativa da cor brilhante que poderia ter sido esperada em pintores criados em um país tropical.”²¹⁵ Nisso, a exposição de Londres diferiu da de **Brazil Builds**, um ano antes, que ainda que tenha evidenciado muitas fotos em preto e branco, também mostrou imagens coloridas, e fez uso

Modernity, Identity and Diplomacy. Disponível em: <<https://www.evertonbarreiro.com/projects/brazils-soft-power>> & GELBER, David. **The Brazilian paintings that made a splash in wartime Britain**. APOLLO, The International Art Magazine. Disponível em: <<https://www.apollo-magazine.com/the-brazilian-paintings-that-made-a-splash-in-wartime-britain/>>.

²¹² AESBURY, Michel, **The Art of Diplomacy**, 22/01/2018. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2ASGjwaB3A>>.

²¹³ LOCHERY, Neill. Diário Carioca. 12 Novembro, 1943. *apud*: **The Art of Diplomacy. Brazilian Modernism Painted for War**. Embassy of Brazil in London, April - June 2018. Disponível em: <<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/12347/1/TheArtofDiplomacyCatalogue.pdf>>.

²¹⁴ PETITGAS, Catherine. **The Art of Diplomacy**, 22/01/2018. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2ASGjwaB3A>>.

²¹⁵ The Times, 23/11/1944. *Apud*: FUNAG. Diplomacia Pública em Tempos de Guerra: Uma Ofensiva Modernista. Disponível em: <<https://www.funag.gov.br/ipri/images/pdf/Slides/11-29-2018-Slide.pdf>>.

da cor no próprio projeto expográfico. Mesmo assim, algumas das pinturas mostradas em 1944, de autores como Portinari ou Di Cavalcanti, revelam pessoas negras. A ausência de cores vibrantes pode não ter sido esperada, mas sem dúvida houve algum grau de exotismo para os olhos estrangeiros.

Muitos dos modernistas brasileiros eram pintores, mas também trabalhavam em diferentes áreas, como Roberto Burle Marx, mais conhecido por seu paisagismo. Cândido Portinari também foi muito associado à ascensão do estilo brasileiro na arquitetura moderna. As pinturas da mostra foram acompanhadas por outras 162 imagens arquitetônicas oriundas de **Brazil Builds**. Assim, as imagens arquitetônicas, que já tinham ganhado notoriedade com a exposição do MoMA, ajudaram a conferir maior credibilidade às pinturas modernas brasileiras. Em seu prefácio, Sitwell elogiou os “arquitetos modernos [que] já são mestres de seu ambiente. Eles encontraram a fórmula”, embora lamentando que “tal fase tem ainda não foi alcançada na pintura brasileira.”²¹⁶



Figura 40 – Landscape (1943), Roberto Burle Marx. Fonte: Brighton and Hove Museums and Art Galleries²¹⁷

²¹⁶ SITWELL, Sacheverell. **Exhibition of Modern Brazilian Paintings**, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London, 1944, p.6-7. Disponível em: <<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/12347/1/TheArtofDiplomacyCatalogue.pdf>>.

²¹⁷ Imagem disponível em: GELBER, David. *Op cit.*



Figura 41 - A Duquesa de Kent visita a Exposição de Pinturas de Artistas Brasileiros na Burlington House, 1944, Royal Academy of Arts. Fonte: Royal Academy²¹⁸

Fotografias do acervo da Royal Academy revelam a Duquesa de Kent visitando a exposição. Na segunda imagem, o diretor do departamento de artes plásticas da instituição aponta para imagens fotográficas da arquitetura moderna brasileira, que era mais aceita pelo público. Estrangeiros apreciavam as formas curvilíneas e tropicalizadas da arquitetura moderna brasileira e a maneira como o país se utilizava desse estilo para projetar uma imagem de modernidade nos trópicos.

A exposição de 1944 em Londres constitui um exemplo significativo de um compromisso de apresentar arte no cenário global e da visão brasileira sobre o valor internacional da cultura para sua inserção no mundo moderno. Circuitos de arte e cultura internacionais são relevantes, pois são onde a arquitetura consagrada circulou e se fez conhecer e notar. As exposições – muitas vezes constituídas por imagens fotográficas – eram meios de anúncio de um discurso que esteve intimamente ligado ao projeto moderno, e a arte e a arquitetura brasileiras eram apresentadas ao público como um emblema nacional e internacional do país, participando ativamente da produção do imaginário de um Brasil moderno.

²¹⁸ BARREIRO, Everton. *op. cit.*

2.1 Exposições do MoMA

Em meados do século XX, com o incentivo do governo dos Estados Unidos, o MoMA e seu Departamento de Arquitetura e Design usaram a arquitetura moderna como símbolo de liberdade e democracia. A produção na América Latina desempenhou um papel importante nessa visão de mundo. A partir da mostra de arquitetura brasileira, **Brazil Builds**, o museu implementou uma forte agenda curatorial para lançar as bases dessas imagens – visuais, mas também mentais. Exposições são ferramentas de formação canônica, e o MoMA as utilizou de maneira efetiva para estabelecer uma narrativa dominante sobre o modernismo internacional e o latino-americano em particular.

Exposições de arquitetura, geralmente repletas de imagens fotográficas, que facilitavam a visualização e compreensão das obras, principalmente para não especialistas, ajudavam a construir esse imaginário almejado. Conforme aponta Beatriz Colomina, a arquitetura, “inacessível para a grande maioria das pessoas, volta ao público como imagem para ser consumida através das exposições que são acessíveis a um público amplo e extensamente divulgadas e propagandeadas, como no caso do MoMA.”²¹⁹ As imagens expostas seduziam o público e serviam, também, como instrumento de divulgação e projeção do modernismo arquitetônico, assim como meio de propaganda de uma produção cultural moderna e arrojada para um público mais amplo. Não que as exposições fossem meras ferramentas de manipulação, mas deve-se reconhecer o poder delas também nesse sentido.

O MoMA ainda inovou ao inaugurar, junto com suas exposições, publicações análogas, que reiteravam e perpetuavam as imagens pretendidas pela curadoria – e por vezes também pelo Estado – de forma mais duradoura frente à efemeridade de exposições. Essas publicações desempenharam importante papel ao garantir a permanência das exposições e dos discursos construídos nelas na memória, contribuindo para a formação de uma linha historiográfica, de um discurso hegemônico. As imagens da moderna produção brasileira ajudaram a moldar a recepção e a concepção da cultura brasileira no mundo ocidental.

²¹⁹ COLOMINA, Beatriz et al. (comit.). “Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones”. **Actas del congreso internacional**, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona T6) Ediciones 2014.

Brazil Builds inaugurou uma série de exposições internacionais do MoMA que abordaram a arquitetura moderna brasileira. Em 1947, apenas quatro anos depois, foi organizada a **Two Cities: planning in north and South America**, que explorou o exemplo da “Cidade dos Motores”, no Rio de Janeiro, e um esquema de reconstrução do lado sul de Chicago, traçando certo paralelo entre as duas cidades, ainda que a cidade dos motores tivesse sido erguida numa espécie de “página em branco” conforme atenta Luiz Recamán,²²⁰ onde não havia maior vivência urbana anterior – antecipando, nesse sentido, Brasília –, e o lado sul de Chicago, onde a especulação não planejada tinha levado à “deterioração caótica”.²²¹ Em ambos os casos, porém, o planejamento urbano era apresentado como necessidade e solução. Segundo o texto do catálogo, “ambos os planos, para países diferentes, pessoas diferentes e problemas diferentes, atendem às necessidades básicas do homem. A abordagem humana é a única universal.”²²² No caso específico do Brasil, o texto salienta:

As lideranças brasileiras, cientes das grandes potencialidades de seu país e desejando sua participação no prestígio mundial, planejam novas indústrias e cidades. A conquista da prosperidade econômica e da autossuficiência cultural em uma civilização tecnológica depende do desenvolvimento de centros industriais eficientes. A realização desse ideal será muito determinada pela maneira como essas novas cidades são projetadas e construídas.²²³

No Brasil, a 25 quilômetros do Rio de Janeiro, a Cidade dos Motores, primeira dessas comunidades, estava sendo construída. Projetada em torno da Fábrica Nacional dos Motores, a cidade era proposta para uma população de 25.000 habitantes, representando “um evento emocionante no planejamento da cidade.” A cidade dos Motores “pretendia ser uma autarquia autossuficiente em termos de habitação, educação, lazer e alimentação [remetendo à futura Brasília] – seguindo o modelo das cidades industriais norte americanas.”²²⁴

Na edição de fevereiro de 1947 da revista **Progressive Architecture**, Le Corbusier referenciou o projeto da Cidade dos Motores:

²²⁰ Ver: BARROS, Luiz Antônio Recamán. **Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno**. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – USP, São Paulo, 2002.

²²¹ MoMA. **Two cities: planning in North and South America**. New York: 1947, p.1. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3218_300014424.pdf?_ga=2.154239999.670996416.1610307027-1748556588.1608553023>.

²²² *Id. Ibid.*

²²³ *Id. Ibid.*

²²⁴ BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil** - Arquitetura Moderna, Lei do inquilinato e Difusão da Casa Própria. 2 ed., 2017, p. 140.

É uma obra bem feita; paisagem, clima, geografia, topografia, ciência do engenheiro e do arquiteto combinadas resultam aqui em um todo harmonioso e preciso, inspirando confiança. A maestria se irradia desses planos (...). Anos de pesquisa foram devotados a ela (...). Se estudarmos em detalhes os planos e seções, se praticamente caminharmos por esta cidade, e se tentarmos viver ali como seus habitantes farão em breve, notaremos que o coração de um homem tem ouvido os corações de outros homens para trazê-los a sensibilidade de arquitetura.

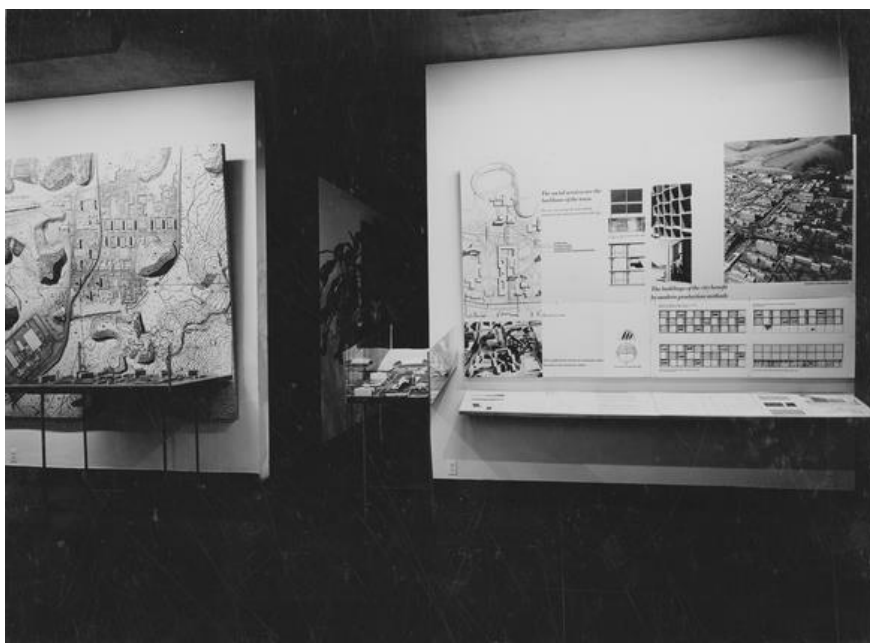


Figura 42 – Vista de instalação da exposição **Two Cities: planning in north and South America**. June 24, 1947–September 21, 1947. Fotografia de Soichi Sunami. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN352.3.

Ainda que planos urbanísticos tenham sido o foco principal da mostra, com desenhos e plantas, a imagem da vista interna de instalação da exposição revela o uso de imagens fotográficas, capazes de melhor exemplificar e dar vida às ideias expostas.

Dois anos depois, em 1949, foi inaugurada a **From Le Corbusier to Niemeyer: 1929 – 49**, baseada no livro de Henry-Russel Hitchcock, **Pintura em direção à arquitetura**, na qual foram expostos modelos e desenhos de duas casas projetadas com 20 anos de diferença entre si. O *press release* do MoMA para a exposição exaltou qualidades plásticas das obras, identificando o estilo arquitetônico como uma vertente do modernismo artístico:

Um dos clássicos da construção moderna, a casa Savoye de Le Corbusier, iniciada em 1929 em Poissy-sur-Seine, França, e concluída em 1931, representou o conceito do arquiteto do prisma retangular, elevado acima do solo, em sua forma mais pura. O projeto de Oscar Niemeyer para a casa Burton Tremaine, de 1948-49, e pensada para uma locação na Califórnia, é uma releitura brilhante desse conceito. Os demais exemplares escolhidos para a exposição demonstrarão a influência do movimento abstrato da pintura e da escultura nas formas dessas casas. (...) O formalismo extremo foi (...) modificado pelas formas livres que podem ser vistas no relevo de 1938-39 de

Jean Arp. Essas formas, originalmente concebidas por Arp em 1934-35, encontraram seu caminho para a expressão arquitetônica através das plantas imaginativas do jardim de Roberto Burle Marx, o paisagista brasileiro que, por sua vez, colaborou com Oscar Niemeyer na casa Tremaine. A própria casa Tremaine representa a síntese arquitetônica atual dessas duas importantes tendências estilísticas do século XX: a geometria formal de Le Corbusier e as formas antropomórficas de forma livre de Arp.²²⁵

As formas plásticas, fluidas e irregulares da arquitetura de Niemeyer e do paisagismo de Burle Marx dialogavam com a pintura de Arp e as aproximavam do universo das artes plásticas, como propunha a síntese das artes. A vista de cima, ou perspectiva aérea, permitia melhor visualização do todo e aproximava o espaço tridimensional da paisagem à bidimensionalidade da pintura.²²⁶ Ela revelava, conforme certa vez observou Le Corbusier, os “princípios de organização que antes permaneciam ocultos, assim como o microscópio havia feito.”²²⁷ Ainda que a exposição do MoMA não pareça ter feito referência específica à fotografia, ela também aproxima a tridimensionalidade do espaço físico da bidimensionalidade da pintura moderna, já que fotografias aéreas criam paisagens achatadas, transformando volumes em manchas abstratas. A visão aérea também propunha aproximação entre o modernismo e o nacionalismo, nesse caso orgânico e tropical.



Figura 43 – Vista de instalação da exposição **From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-49**, MoMA, 1949. Fotografia de Soichi Sunami. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN400.3.

²²⁵ MoMA, Press release, 1949. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325641.pdf?_ga=2.181646820.25715836.1596980726-769782982.1596029371>.

²²⁶ A esse respeito, ver: GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

²²⁷ JENKS, Charles. **Le Corbusier and the Tragic View of Architecture**. Harmondsworth, 1987, p.125.

Mais dois anos depois, na exposição **Built in the USA: Postwar Architecture** (1953), o curador Henry-Russell Hitchcock afirmou que a arquitetura moderna já não era mais monolítica. Ainda que a exposição não tenha tratado da produção arquitetônica brasileira, a afirmação de Hitchcock revela a abertura do modernismo a novas formas e propostas. Pensada principalmente para o público estadunidense, essa exposição circulou também pelo exterior, tendo sido enviada, pelo Programa Internacional do museu, para uma turnê latino-americana. Sua primeira estreia internacional foi na II Bienal de São Paulo, ainda em 1953, mas a exposição também foi enviada ao Rio de Janeiro para a inauguração da nova Embaixada dos Estados Unidos, evidenciando a relevância do intercâmbio cultural sendo firmado pelos dois países.

Latin American Architecture Since 1945

Em 1955, foi inaugurada uma das principais dessas exposições do MoMA: a **Latin American Architecture Since 1945**, sob direção de Porter McCray, primeiro diretor do programa internacional do MoMA, organização de Arthur Drexler, do Departamento de Arquitetura e Design e curadoria de Henry-Russell Hitchcock. Rosalie Thorne McKenna foi responsável pelas fotografias da mostra.

McKenna, porém, não foi a fotógrafa originalmente eleita para a mostra. Kidder Smith era tido como a escolha lógica a ser usada para o que era tido como o segundo levantamento de arquitetura da América Latina, já que ele havia sido o fotógrafo de **Brazil Builds**. Como Kidder Smith não tinha disponibilidade de agenda para realizar o trabalho, as fotografias ficaram a cargo de McKenna. A intenção de escolha original de fotógrafo, contudo, reitera a conexão entre os programas das duas exposições, assim como o fato de que a mostra até então tinha como título previsto **Latin America Builds**, conforme as correspondências internas do Museu.

Ao reunir obras tidas como dignas de nota realizadas em diferentes países da região, a exposição reiterava o alcance internacional do modernismo enquanto estilo e mesmo filosofia, ao mesmo tempo que indicava qualidades e especificidades regionais dessa produção. A exposição e a publicação que a acompanhou criaram e fomentaram um discurso específico sobre a arquitetura latino-americana produzida entre 1945 e 1955 sob a

ótica de dois conceitos chave e unificadores: modernismo e América Latina.²²⁸ O objetivo da exposição era apresentar o público estadunidense ao trabalho dos principais arquitetos da região e, também, demonstrar a modernidade das cidades locais, “que nós ainda apenas antecipamos”, conforme escreveu Arthur Drexler no prefácio do livro/catálogo da exposição.²²⁹

Pela importância do evento e pela sua ampla circulação e resposta da mídia, a mostra é comparável a **Brazil Builds**. Similarmente à exposição de 1943, a de 1955 também se consagrou na historiografia como espécie de dogma, mas dessa vez lançando luz sob a produção da região (ou parte dela), e não só sobre o Brasil, ainda que tenha servido como espécie de complemento à primeira. Em meados do século XX, o Brasil já ocupava lugar de destaque na categoria “latino-americana”. Conforme afirma del Real, a história da modernidade arquitetônica na América Latina começa no Brasil. O maior país da região ganhou prestígio sem precedentes no mundo da arquitetura moderna nas décadas de 1940 e 1950.

Para produzir a exposição, o curador Henry-Russell Hitchcock e a fotógrafa Rosalie Thorne McKenna viajaram por seis semanas e visitaram 11 países da região: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico, Panamá, Uruguai e Venezuela. O itinerário foi focado nas capitais desses países, mas incluiu também Cali, na Colômbia, e São Paulo, no Brasil. A maior parte do tempo da viagem foi dedicada a visitar o Brasil, um total de 11 dias. No Rio de Janeiro, tiveram Henrique Mindlin como guia, e se encontraram com arquitetos como Niemeyer, Costa e Reidy. Em São Paulo, se encontraram com Osvaldo Bratke e Rino Levi.

Para a exposição, foram selecionadas fotografias de 47 obras, de 56 arquitetos, pela sua “qualidade e excelência arquitetônica”, ainda que não tenha sido a intenção de Hitchcock “incluir todos os edifícios de alta qualidade”. McKenna contribuiu com o maior número de fotografias, mas, como em **Brazil Builds**, diversos outros fotógrafos contribuíram com mais da metade das imagens do acervo fotográfico da mostra, entre os

²²⁸ Ver: REAL, Patricio del. **Building a continent**: MoMA's *Latin American Architecture Since 1945* Exhibition. *op. cit.*

²²⁹ DREXLER, Arthur *apud*: HITCHCOCK, Henry Russel. *op. cit.*.

quais se encontram nomes como Marcel Gautherot, Peter Scheier, Kidder Smith, Ezra Stoller e Walter Reuter.²³⁰

A exposição inaugurou em 23 de novembro de 1955, consistindo de “painéis de fotos em grande escala e planos complementados por slides coloridos tridimensionais em visualizadores individuais.”²³¹



Figura 44 – Vista de instalação da exposição Latin American Architecture Since 1945. Fotografia de Ben Schnall. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN590.5.

²³⁰ Ver: **ENANPARQ**. Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro 29 de novembro a 3 de dezembro de 2010. Disponível em <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf>>

²³¹ Museum of Modern Art. 1954–55. Twenty-Fifth Anniversary Year Final Report. New York: Museum of Modern Art, p.12. *apud*: REAL, Patricio del. “Building a continent: MoMA’s *Latin American Architecture Since 1945* Exhibition”. *op. cit.*, p.97.



Figura 45 - Vista da instalação da exposição Latin American Architecture Since 1945. Fotografia de Ben Schnall. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN590.1.



Figura 46 - Vista da instalação da exposição Latin American Architecture Since 1945. Fotografia de Ben Schnall. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN590.6.

As imagens de instalação de **Latin American Architecture Since 1945** mostram o protagonismo desempenhado pela fotografia na exposição. Grandes painéis com fotografias que ocupam praticamente a altura do pé direito estão dispostas pelo espaço. Outras imagens menores, mesmo assim de tamanho significativo, estão presas nas paredes. Nas fotografias tiradas do espaço expositivo do museu, não se observam plantas arquitetônicas ou maquetes, o que revela a preponderância da imagem fotográfica para retratar a arquitetura moderna latinoamericana.

As fotografias de arquitetura ampliadas, ocupando todo o espaço vertical das salas do museu, emulam a escala arquitetônica e urbana. Era quase como se visitantes estivessem inseridos dentro das obras retratadas. Ainda que algumas das fotos da mostra já pudessem ser conhecidas do público por terem constado em publicações impressas, a experiência da exposição trazia esse elemento novo, da utilização da técnica de ampliação fotográfica para definir o espaço na galeria. Esse tamanho inesperado e monumental, simulando a escala real, deve ter chamado a atenção do público. As edificações, reproduzidas por meio da fotografia ampliada, retomavam forma similar à original, ainda que restritas pela bidimensionalidade e pelo monocromatismo do preto e branco.



Figura 47 - "Esquerda: Carlos Raul Villanueva Direita: Max Borges Jr. Fotografia publicitária divulgada em conexão com a exposição Latin American Architecture Since 1945. Fotografia de Barry Kramer. Fonte: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN590.11.

Já as imagens coloridas da exposição, que não foram incluídas no livro, pretendiam demonstrar a importância da cor na arquitetura latino-americana. Conforme

observou Aline Saarinen, na já comentada crítica publicada no **New York Times**, em novembro de 1955, a relação da fotografia – e /de seu observador – com esta arquitetura colorida e fotogênica era uma de sedução. Saarinen desenvolve, a partir de Hitchcock, a ideia de que a arquitetura moderna na região tivesse uma aparência moderna e quase mágica. Segundo ela,

Enfim, há na América Latina a empolgação dos países despertados repentinamente, através das artérias das companhias aéreas, para a comunicação com o resto do mundo e rapidamente empurrada para a era moderna.²³²

O trecho demonstra, porém, também uma atitude eurocêntrica e racista ao considerar que os latino-americanos estavam sendo “ilustrados” ao visitarem a “civilização”. Saarinen revela que não vê o modernismo brasileiro como realmente original, mas como um “aprendizado” do país em relação às arquiteturas centrais e, para ela, verdadeiramente modernas.

Na exposição de Hitchcock, a organização adotada das obras foi pautada em programas arquitetônicos, muitos dos quais relacionados às novas demandas provocadas pela modernização em curso na região, e não na separação por país. Traços homogêneos, de uma modernidade comum, por trás das especificidades nacionais, foram acentuados. Mesmo assim, o protagonismo de obras brasileiras chama atenção: quase 30% das obras analisadas na exposição e publicação eram brasileiras. Dentre as 88 obras retratadas na exposição, 22 eram de arquitetos brasileiros.²³³ Oscar Niemeyer foi, novamente, distinguido com o maior número de construções expostas: o Banco Boa Vista, o MES, a Casa de Canoas, o Centro Técnico de São José dos Campos e a Igreja da Pampulha.²³⁴ Também foi incluída a Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, de 1943, antes portanto do marco temporal inicial da exposição, 1945.

²³² SAARINEN, Aline B. 1955. Museum of Modern Art sets forth impressive Latin-American Show. **New York Times** (November 27), p. 156.

²³³ Ver: LEVI, Laura. “O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações.” **ArchDaily**, 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/918870/o-moma-e-a-america-latina-construindo-olhares-tecendo-relacoes>>. Acesso em 27/12/2020.

²³⁴ SCHLEE, Andrey Rosenthal. BREIER, Ana Claudia Böer. PEREIRA, Máira Teixeira. **Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura.** Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>>.

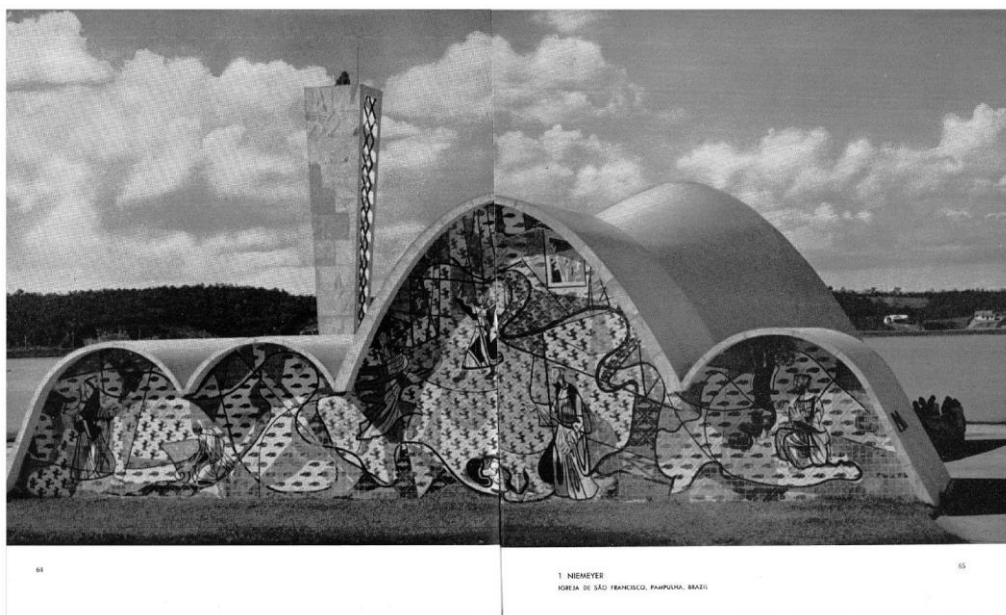


Figura 48 - Página dupla com a Igreja de São Francisco (Pampulha, Belo Horizonte). Fotografia de Marcel Gautherot, Fonte: *Latin America Architecture Since 1945*

A igreja da Pampulha já era, em 1955, um ícone da arquitetura brasileira graças a sua forma escultórica curvilínea, ao uso de azulejos azuis e brancos como revestimento externo assinado por Portinari, assim como pelos seus murais internos pintados, criando a síntese das artes. Assim, ao inclui-la em sua seleção de obras, **Latin American Architecture Since 1945** referência e retoma **Brazil Builds** como ponto de partida para o que era apresentado como um novo capítulo da produção (e historiografia) da arquitetura moderna da região.

Segundo del Real, o protagonismo da produção brasileira na exposição se deveu à “ambiguidade do modernismo brasileiro [que] ia além da sua capacidade de representar a América Latina. A Escola Modernista carioca (...) postulou uma condição nacional – brasilidade – através da habilidade de representar o ethos geral da América Latina”²³⁵. É possível também cogitar que a fotogenia das obras tenha contribuído para esse protagonismo.

Assim como **Brazil Builds**, **Latin American Architecture Since 1945** também contou com uma publicação homônima, organizada por Hitchcock. Atualmente, o livro é reconhecido como peça-chave na construção historiográfica da arquitetura moderna latino-americana. Nele, Hitchcock, reconhece que **Brazil Builds** havia ensejado a “criação de um

²³⁵ REAL, Patricio del. “Building a continent: MoMA's *Latin American Architecture Since 1945* Exhibition”. *op. cit.*, p.13, *apud*: LEVI, Laura. O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações. **ArchDaily**, 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/918870/o-moma-e-a-america-latina-construindo-olhares-tecendo-relacoes>>.

idioma nacional para uma linguagem universal da arquitetura moderna”²³⁶ e as características da arquitetura latino-americana identificadas e ressaltadas por Hitchcock, em 1955, possuem bases no que Goodwin já havia consagrado em 1943, apresentando o “caso brasileiro como *topos* fundamental do imaginário da arquitetura do século 20.”²³⁷

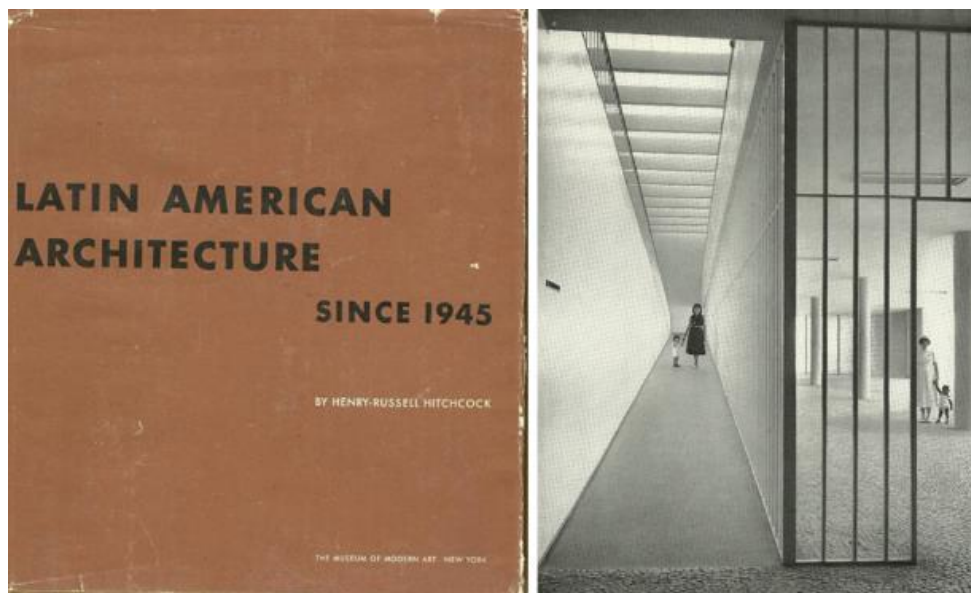


Figura 49 – Capa. Fonte: Latin American Architecture since 1945, MoMA, 1955.

Como Goodwin antes dele, uma das características enfatizadas por Hitchcock foi a fusão de elementos da linguagem “universal” da arquitetura moderna com as “tradições locais”, exemplificadas pela referência a Portugal na utilização de azulejos azuis e brancos na Igreja da Pampulha, por exemplo. Hitchcock também conferiu algum destaque aos dispositivos de controle de luz e calor, típicos do clima tropical. Estes elementos, que “fornecem fachadas e efeitos plásticos muito característicos,”²³⁸ se contrapõem aos pressupostos defendidos por teóricos do estilo internacional e universal e compõem parte fundamental da imagem da arquitetura moderna latino-americana. Hitchcock destacou sua recorrência em diversos edifícios, incluindo alguns brasileiros, como os cobogós do Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, os *brises-soleils* nas habitações do Centro Técnico de Aeronáutica de São José dos Campos, de Oscar Niemeyer, e na “feliz combinação das grelhas cerâmicas dos blocos residenciais do Parque Guinle”²³⁹, de Lucio Costa.

²³⁶ HITCHCOCK, Henry Russel. *op. cit.*, p.12.

²³⁷ LIERNUR, Jorge Francisco. *op. cit.*, p. 195.

²³⁸ HITCHCOCK, Henry Russel *op. cit.*, p.60.

²³⁹ Ibidem, p.154.



Figura 50 - Escola primária e ginásio do conjunto residencial do Pedregulho. Fonte: Latin American Architecture Since 1945²⁴⁰

Para Hitchcock, “a nova arquitetura [da América Latina] pertence especificamente à era do avião”²⁴¹. Para ele, não é o *brise-soleil*, mas o avião que inaugura a modernidade para a região, já que é ele que possibilitou melhor comunicação entre os diferentes países, entre si e com o restante do mundo, facilitando o trânsito de materiais, pessoas, estilos e ideias.²⁴² O avião não é apenas uma metáfora para o desenvolvimento tecnológico, mas também para a unidade territorial, não só pela possibilidade de viajar pelo território, mas pela vista aérea que unifica e possibilita a visão macro. A vista de cima proporcionada pelo avião é consonante com a unidade de estilo (latino-americano) pregada por Hitchcock, que implica na desconsideração do meio histórico em que a arquitetura moderna se desenvolveu na região. A metáfora do avião será reiterada e engrandecida com Brasília, apenas cinco anos depois.

²⁴⁰ Imagem disponível em: LEVI, Laura. *op. cit.*

²⁴¹ HITCHCOCK, Henry Russel. *op. cit.*, p. 11

²⁴² É curioso que diversas publicações tenham percebido o modernismo brasileiro modificando pressupostos universalistas e tecnicistas do modernismo internacional, mas nas análises as virtudes do modernismo latino-americanos e brasileiro apareçam como a capacidade de absorver os ensinamentos desse mesmo modernismo internacional. Essa ideia é importante para entender a recepção dessa arquitetura pelas exposições, livros e revistas internacionais.



Figura 51 - Fachadas Urbanas. Fonte: Latin American Architecture Since 1945, pp. 191-197.²⁴³

Na parte do livro intitulada “Fachadas Urbanas” foram apresentadas fotografias de edifícios em várias cidades da região, destacando a quantidade, a qualidade e homogeneidade da produção regional, que, apesar de possuir especificidades, era informada pelo “estilo internacional”. O principal recurso explorado nessa seção é a similaridade formal entre os edifícios. Porém, retomando del Real, “simplesmente criticar Hitchcock por uma redução estética é perder a ideologia por trás da estética, do valor da unidade e da criação de um

²⁴³ Imagem disponível em: SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos. **Em busca da América Latina e suas arquiteturas**: contextos, proposições e tensões nas exposições do MoMA | 1955 e 2015. 2019. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p.81.

continente homogêneo.”²⁴⁴ Nessa homogeneidade, o modernismo latino-americano aparece como espécie de extensão do norte-americano ou europeu.

A questão ideológica por trás de **Latin American Architecture Since 1945** é latente. Se o contexto da Segunda Guerra aparecia claramente em **Brazil Builds**, em **Latin American Architecture Since 1945**, a Guerra Fria não ganhou destaque análogo. Hitchcock apresentou a região ao público de maneira aparentemente apolítica. A relação entre arquitetura e ditadura na região, por exemplo, foi abordada muito sutilmente. A exposição dizia respeito à nova produção de edifícios de qualidade e inventividade devido à prosperidade econômica recém adquirida da América Latina, impulsionada pela extração de commodities, como o café brasileiro. Esse padrão, simbolizado pela arquitetura moderna, implicava modernização e desenvolvimento socioeconômico.

Segundo analogia utilizada por del Real, a exposição de 1955 era como um instantâneo, ou *still* de fotografia, de uma “decolagem” (para continuar utilizando a metáfora do avião proposta por Hitchcock): “se a arquitetura da região exibia maturidade estética, abandonando a tutela cultural europeia, era lógico que a região logo abandonaria a imaturidade política”²⁴⁵ (das ditaduras) e seguiria para modelos políticos mais “esclarecidos”. Não parecia haver necessidade de abordar explicitamente o tema das ditaduras porque a região estava sob influência, ainda que sutil, dos EUA. Assim, a exposição parecia indicar que as ditaduras da América Latina tinham seus dias contados.

Um ano antes da inauguração de **Latin American Architecture Since 1945** (em 1954, portanto), ocorreu o golpe de Estado, apoiado pela CIA, que derrubou Jacobo Árbenz na Guatemala, a primeira de uma série de intervenções veladas que definiriam as relações Estados Unidos-América Latina no período. As tensões políticas geravam descontentamento com a interferência estadunidense na região e, portanto, também por um sentimento anti-imperialista crescente. Com a diminuição do poder de influência dos países do Eixo na América Latina e o fim da Política de Boa Vizinhança em 1945, assim como com a extinção do OCIAA em 1946, a relação dos Estados Unidos com os países latinos já não estava mais tão aquecida, colocando em xeque o alinhamento político automático. Por isso, a exposição do MoMA teve, também, como objetivo retomar laços

²⁴⁴ REAL, Patricio del. “**Building a continent**: MoMA’s *Latin American Architecture Since 1945* Exhibition”. *op. cit.*, pp.95-110.

²⁴⁵ REAL, Patricio del. **Building a Continent**: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. *op. cit.*, p.355.

culturais com a região, reafirmando sua importância e demonstrando as vantagens do alinhamento ideológico aos Estados Unidos.²⁴⁶

Muito disso foi realizado por meio do uso de imagens, instigando imaginários. Como escreveu Rowan Moore, a América Latina era “um lugar onde sonhos modernistas se realizavam.” Isso era porque, em parte, os projetos foram concebidos e executados em uma escala que os arquitetos de outros continentes, de modo geral, desconheciam:

Brasília, mais obviamente (...). A arquitetura podia ser ousada e inédita, aliás era incentivada a sê-lo. O concreto armado parecia encontrar seu lar espiritual, graças à coalizão de sol forte, baixos custos de mão de obra e governos e culturas ansiosos para se definirem com a modernidade.²⁴⁷

Mas talvez a maior força da América Latina – e do Brasil – fosse, ainda citando Moore, a maneira como sua arquitetura tornava “ideologias visíveis e físicas”: “Os arquitetos parecem importantes, no centro das coisas.”²⁴⁸

2.2. Outras exposições, intercâmbios e suas repercussões na mídia especializada

Era cada vez mais frequente a vinda de arquitetos estrangeiros ao país e a ida de arquitetos brasileiros para o exterior, evidenciando suas obras para novos públicos. A arquitetura moderna brasileira havia se tornado, conforme comentado, um objeto chave da diplomacia cultural brasileira, e a imagem fotográfica teve papel fundamental ao construir um cenário propício para revelar o país. Foi principalmente por meio dela que o público tomou conhecimento das obras selecionadas.

A partir da I Bienal de São Paulo, em 1951, a arquitetura passou a ocupar um espaço mais relevante nas exposições de arte nacionais. Segundo artigo da revista **Acrópole** de 1951, o industrial norte-americano e então presidente do MoMA, Nelson Rockefeller, e Francisco Matarazzo Sobrinho, industrial, mecenas e presidente da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, haviam assinado “um importante acordo para

²⁴⁶ A esse respeito, ver também: SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos. *op cit.*, p.93.

²⁴⁷ MOORE, Rowan. ‘Latin America was a place where Modernist dreams came true’. **The Architectural Review**, 22/05/2015. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/essays/exhibitions/latin-america-was-a-place-where-modernist-dreams-came-true>>.

²⁴⁸ *Id.*, *Ibid.*

a realização de um programa de intercâmbio cultural e artístico e de mútua colaboração.”²⁴⁹



Figura 52 – Francisco Matarazzo Sobrinho (à esq.) e Nelson Rockefeller (à dir.). Fonte: Acrópole, n.158, jun.1951, p.45

Por intermédio de Rockefeller, Ciccillo, como Matarazzo era apelidado, obteve um acordo de cooperação com o MoMA, assumindo a liderança do projeto de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), cujo estatuto, estabelecido em 1948, foi pautado no funcionamento do museu estadunidense. Nos termos do acordo,

o Museu de Arte Moderna [MoMA] designará o Museu de Arte Moderna [MAM] como agente distribuidor de suas publicações e reproduções no Brasil. O Museu de Arte Moderna [MoMA] também colocará à venda ou locação no Brasil exposições preparadas por seu Departamento de Exposições Circulantes, incluindo exposições de arquitetura, pintura, escultura e fotografia, bem como materiais de ensino. (...). Em troca, o Museu de Arte Moderna [MAM] colocará suas exposições e publicações à disposição do Museu de Arte Moderna de Nova York.²⁵⁰

O acordo foi o primeiro do tipo a ser celebrado pelo MoMA fora dos Estados Unidos. Rockefeller descreveu sua importância citando o texto do contrato:

Em um mundo que está cada vez mais ciente da extensão que o bem-estar material das pessoas depende da cooperação na esfera da economia e da

²⁴⁹ Acrópole, n.158, jun.1951, p.45.

²⁵⁰ Acordo recíproco assinado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, e pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1471/releases/MOMA_1950_0080_1950-11-10_501110-69.pdf.

política, é muito importante que esses esforços sejam acompanhados por um intercâmbio no campo dos empreendimentos culturais.²⁵¹

Rockefeller também fez uma doação de 14 obras de artistas como Léger, Chagall, Masson, Ernst, Grosz e Calder ao futuro MAM, que foi inaugurado em março de 1949, com a exposição **Do Figurativismo ao Abstracionismo**. A intenção da doação era, além de mostrar o melhor da arte moderna e representar a multiplicidade e abrangência do “pioneirismo cultural americano,”²⁵² demonstrar o comprometimento dos Estados Unidos em promover, por meio da diplomacia cultural, uma maior aproximação com o Brasil. Ao desembarcar no Rio de Janeiro em 15 de novembro de 1946 (não por acaso, no dia da Proclamação da República) Rockefeller declarou, em uma entrevista para a Rádio Roquete Pinto: “Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país.”²⁵³

Após sua vinda ao Brasil em 1946, Rockefeller se tornou correspondente de importantes nomes do universo das artes nacionais, trocando cartas frequentes com Ciccillo e Yolanda Penteado, e “cordialidades” com Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. Ciccillo foi um dos mais importantes interlocutores do magnata estadunidense nos próximos anos, considerando a aproximação crescente entre o MoMA e o MAM devido aos preparativos para a I Bienal de São Paulo. O maior apoio conferido ao museu de Ciccillo não foi à toa, já que este possuía temperamento mais moderno, em comparação com Chateaubriand, cujo museu (MASP) possuía acervo com características mais históricas, e, portanto, mais distante da proposta do MoMA.

Além de apoiar a proposta paulista de Ciccillo, a Fundação Rockefeller também se declarou a favor da criação de museus em outras cidades, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. Em carta a Ciccillo, datada em 21 de abril de 1949, Rockefeller elogiou sua iniciativa:

Não posso dizer-lhe quão entusiasmados estamos a respeito do grande progresso que você e seus associados têm feito com seu Museu em São Paulo, em tão pouco tempo: é realmente admirável. Não há ponte mais forte entre os povos das Américas do que as forças criativas de nosso tempo as quais, mais do que nunca, são de caráter universal.²⁵⁴

²⁵¹ Acordo recíproco assinado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, e pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.

²⁵² TOLEDO, Carolina Rossetti de. **A doação de Nelson Rockefeller de 1946 no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP**. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%208.pdf>>.

²⁵³ Folha da Manhã, São Paulo, 28 nov. 1946, p. 3. *apud*: TOLEDO, Carolina Rossetti de. *op. cit.*

²⁵⁴ Pasta no 1616: Correspondência trocada entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, em sua maior parte relativa a assuntos artísticos, no período de 1948 a 1974 – Centro de Documentação

O progresso museológico em São Paulo de fato era grande. Ciccillo foi o idealizador e principal responsável pela realização da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, então na área do recém-demolido Trianon, na Avenida Paulista, que teve como eventos integrados a Exposição Internacional de Arquitetura e o Festival Internacional de Cinema. A Bienal levou à frente a iniciativa de relacionar a arte moderna do Brasil com a arte internacional, propiciando ao público o contato com diversos movimentos artísticos do século XX, e projetou a cidade de São Paulo como “centro artístico mundial”, conforme texto de Lourival Gomes Machado para o catálogo da I Bienal.²⁵⁵ O jornal inglês **The Times** afirmou: “Veneza e São Paulo são as duas reais manifestações internacionais de arte moderna.”²⁵⁶ São Paulo seguia sua vocação de metrópole cosmopolita e cultural e Ciccillo, de mecenas de arte moderna.

O artigo da **Acrópole** a respeito do “intercâmbio cultural e artístico e de mútua colaboração” entre Ciccillo e Rockefeller prossegue descrevendo o papel sendo desempenhado pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello, integrante da direção artística da exposição, e que estava itinerando por diversos países da Europa para estabelecer contatos diretos com “expoentes máximos da arquitetura moderna nos diferentes países” de maneira a assegurar a representatividade da Bienal:

A manifestação, sem dúvida, vem suscitando inegável interesse internacional, conforme se verifica da imprensa estrangeira que dedica frequentemente colunas às notícias que põem em destaque toda a importância da iniciativa e o interesse com que se apresenta esse gênero de manifestação no novo continente, principalmente na América do Sul, ligada à Europa por laços sólidos de amizade e cultura (...).

(...) a essa manifestação não poderiam mesmo deixar de comparecer os países da Europa e de outros continentes – até mesmo o longínquo Japão – que perceberam, por certo, a importância que terá forçosamente, no momento atual e em futuro próximo, pois que virá a favorecer relações recíprocas e intercâmbios culturais e profissionais que se encontram na base de qualquer relação internacional.²⁵⁷

As Bienais davam continuidade à tendência de expor a arquitetura moderna brasileira. Vale notar que os arquitetos selecionados e/ou premiados das Exposições Internacionais de Arquitetura na I e II Bienal, em 1951 e em 1953 respectivamente, foram

Francisco Matarazzo Sobrinho (organização de Manoel Esteves da Cunha Junior), Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. In: SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 122-146, dezembro/fevereiro 2001-2002.

²⁵⁵ Ver: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 1951, p. 14.

²⁵⁶ CYPRIANO, Fabio. “Ímpeto destruidor”. **Folha de São Paulo**, 22/05/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2005200102.htm>>.

²⁵⁷ Acrópole, n.158, jun.1951, p.46.

essencialmente os mesmos que representariam o Brasil na **Latin American Architecture Since 1945**. O MoMA também participou da II Bienal de São Paulo com uma apresentação baseada na mostra **Built in the USA**, promovida no mesmo ano.

Em 1962, as Bienais foram desvinculadas do MAM, fazendo surgir a Fundação Bienal de São Paulo. No ano seguinte, o acervo do MAM foi transferido, por decisão de Ciccillo, para o novo Museu de Arte Contemporânea, cuja administração foi confiada à Universidade de São Paulo (MAC -USP). Ainda em 1962, Rockefeller convidou Ciccillo, além de Assis Chateaubriand e de Paulo Bittencourt (MAM- RJ) para integrar a comitê honorário interamericano de patrocínios do MoMA.²⁵⁸

No início das Bienais, algumas pessoas, centradas principalmente em torno do jornal paulistano **Hoje**, denunciavam-nas como uma manobra imperialista:

Quando o Sr. Ciccillo Matarazzo assinou no fim do ano passado um acordo com Nelson Rockefeller, estabelecendo a fusão das atividades entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York, não tivemos dúvida de que se tratava para entregar ao magnata da Standard Oil e da IBEC e a seus agentes, uma posição bem cômoda para fazer a penetração imperialista nos meios culturais brasileiros.²⁵⁹

No pós-guerra, a parceria estabelecida entre Rockefeller e Ciccillo representava, para esse grupo, o imperialismo que “corrompia” artistas com prêmios oferecidos por empresas interessadas na expansão ideológica americana.²⁶⁰

O fato é que a Bienal de São Paulo atuava como um ponto de equilíbrio entre a modernização da cidade e os avanços no âmbito da cultura. A Bienal surge, portanto, como um construto das relações entre produtores culturais específicos, instituídos a partir de relações sociais, que visavam a formação de uma nação moderna e o acompanhamento de internacionais.

As seis primeiras edições da Bienal, nos dez primeiros anos de sua existência, desempenharam importante papel na divulgação da arquitetura moderna. O evento também estimulou novos intercâmbios, além dos que já existiam, tendo propiciado e potencializado um novo canal de interlocução com ideias estrangeiras, graças à presença

²⁵⁸ Ver: PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. São Paulo: Editora 34, 2019, p.102.

²⁵⁹ Acervo da Hemeroteca do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo *apud*: SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, p. 122-146, dezembro/fevereiro 2001-2002.

²⁶⁰ Jornal **Voz Operária**, 13/10/1951.

– muitas vezes ao vivo – de importantes artistas e arquitetos da Europa e dos Estados Unidos, como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.



Figura 53 – “Mies Van der Rohe é visto (à direita), quando ouvia as explicações de Lúcio Costa a respeito de uma das unidades de habitação de Brasília.” Fonte: *Módulo*, 1958, Edição 00009.

A revista **Módulo** divulgou, em 1958, visita de Mies Van der Rohe ao Brasil, ainda que não tenha especificado o seu motivo. Em 1957, porém, por ocasião da IV Bienal, tanto o arquiteto alemão naturalizado americano, quanto Marcel Breuer, Kenzo Tange, Phillip Johnson, Francisco Beck, Jacob Mauricio Ruchti e Mario Glicerio Torres foram convidados para compor o júri que selecionaria os melhores projetos apresentados na Exposição Internacional de Arquitetura (EIA). Segundo ata publicada na **Acrópole** de 1957, porém, o nome de Mies Van der Rohe não está relacionado entre aqueles já referidos, responsáveis pelas menções.²⁶¹ A data da imagem da **Módulo** coincide com o período no qual o arquiteto elaborou um projeto para o consulado dos Estados Unidos em São Paulo (1957 – 1962), que não chegou a ser construído. O fato de um arquiteto do porte de Mies Van der Rohe ter sido chamado para elaborar projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, porém, é digno de nota. A imagem da arquitetura moderna indicava que um vocabulário comum (ainda que com possíveis especificidades) poderia ser utilizado em diversas partes do mundo ocidental, criando pontes entre países distintos.

²⁶¹ **Acrópole** no 230, de dezembro de 1957.

Com menor protagonismo, o paisagismo moderno brasileiro também foi motivo de exposições. O diplomata brasileiro Wladimir Murtinho discorreu sobre os preparativos da exposição de paisagismo, em que figurariam obras de Burle Marx, que ocorreria em Zurique em 1957, acompanhada de catálogo com texto crítico encomendado a ninguém menos do que Siegfried Giedion.²⁶² Um ano depois, em 1958, a **Módulo** anunciou que o Consulado do Brasil em Milão faria uma conferência com projeções sobre o tema “Arquitetura Paisagística de Roberto Burle Marx.”²⁶³ Antes disso, exposições do paisagista já tinham ocorrido no âmbito nacional. Conforme pesquisa de Guilherme Mazza Dourado, Pietro Maria e Lina Bo Bardi apoiavam Burle Marx por diversos canais, como organizando exposições no MASP: uma em 1952, na sede inicial da instituição à rua 7 de Abril, e outra em 1979, já no edifício da avenida Paulista.



Figura 54 - Primeira retrospectiva de Burle Marx realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1952. Fotografia de Peter Scheier. Fonte: Centro de Documentação do Masp / Instituto Moreira Salles²⁶⁴

A fotografia da exposição revela pranchas a guache representando, sinteticamente, o plano geral de alguns dos jardins de Burle Marx. Esses desenhos coloridos se tornaram frequentes em publicações e exposições, sendo comumente compreendidos como parte

²⁶² Ver: DOURADO, Guilherme Mazza. “Dois dedos de prosa. A correspondência de Roberto Burle Marx.” **Arquitextos** ano 18, setembro 2017. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/6716>>.

²⁶³ Módulo Ano 1958, Edição 00009.

²⁶⁴ Imagem disponível em: DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*

do processo criativo e projetual do paisagista. Igualmente, a foto revela diversas plantas no espaço museológico, indicando a força conferida à flora brasileira nos projetos.



Figura 55 - Primeira retrospectiva de Burle Marx realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1952. Fonte: Centro de Documentação do Masp

Para compor a exposição, Burle Marx também providenciou ampliações fotográficas, feitas por Marcel Gautherot, apresentando os jardins da Pampulha, de Odette Monteiro, de Walter Moreira Salles, de Argemiro Hungria Machado, do Instituto de Resseguros, do painel do Instituto Oswaldo Cruz etc.²⁶⁵ As fotos foram apresentadas na forma de uma espécie de mosaico, presas a um painel de finas réguas horizontais, como se fossem folhas de veneziana justapostas.

Notícias da exposição chamaram a atenção de Annemarie Henle Pope, historiadora e então diretora do Smithsonian Institute Traveling Exhibition Service, em Washington, que procurou Bardi para levar a mostra aos Estados Unidos. Conforme Pope:

Recentemente, eu vi na *Habitat* n. 8, por meio de ótimas fotografias [de Peter Scheier], a exposição que foi realizada em seu Museu. Se fosse possível trazer esta mostra para nosso país, com desenhos originais, pinturas e obras têxteis, bem como fotografias e maquetes, seria uma excelente oportunidade para apresentar o Sr. Burle Marx ao público em geral daqui.²⁶⁶

²⁶⁵ Ver: DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*, p.01.

²⁶⁶ Carta de Annemarie Henle Pope a Pietro Maria Bardi, 26/1/1953. Acervo do Masp *apud*: DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*

A fala de Pope, ressaltando o fato de ter tomado nota do trabalho de Burle Marx por meio de “ótimas fotografias” estampadas na revista **Habitat**, revela a ampla circulação das revistas especializadas brasileiras na época, assim como o importante papel desempenhado pela fotografia em revelar a produção moderna nacional. A fotografia, conforme também indica a carta da historiadora, não era apenas um documento para ilustrar a mostra; Pope utiliza o adjetivo “ótimas” para descrevê-las, demonstrando como o caráter artístico e moderno das imagens relacionava, satisfatória e complementarmente, à arquitetura e ao paisagismo modernos. Assim, por meio de fotografias estampadas em páginas impressas, a produção de Burle Marx chamou a atenção de instituições estadunidenses, que levaram seu trabalho para uma série de cidades de seu país.

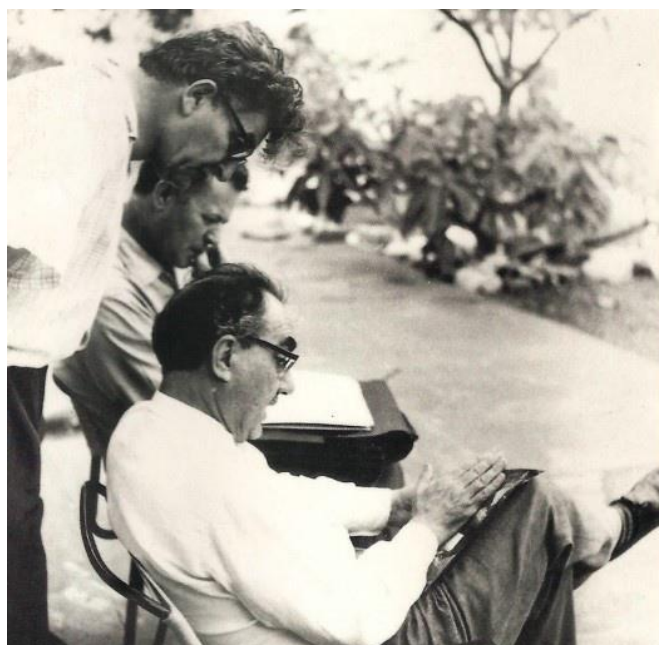


Figura 56 - Roberto Burle Marx (em pé), Pietro Maria Bardi e Marcel Gautherot em reunião de trabalho.
Fonte: Coleção Aldira Burle Marx / CALS 1995, p. 118²⁶⁷

Na foto, os homens provavelmente estavam trabalhando no livro **The Tropical Gardens of Burle Marx**, de 1964. Conforme observa Dourado, “o feito era espantoso na época, sem equivalentes em termos de monografias de artistas e arquitetos brasileiros – cinco edições simultâneas publicadas, respectivamente.”²⁶⁸ A publicação fazia uma

²⁶⁷ Imagem disponível em: DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*

²⁶⁸ DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.* Obs.: as publicações foram em Nova York, pela First U.S. Edition/ Reinhold; em Londres, pela Architectural Press; em Milão, pela Gorlich; em Stuttgart, pela Verlag Gerd Hatje; em Amsterdã e Rio de Janeiro, pela Colibris.

espécie de resumo da produção diversa do artista, ainda que conferindo ênfase ao paisagismo, com ensaios fotográficos de Marcel Gautherot.

Imagens do fotógrafo também compuseram catálogos editados individualmente pela Pan American Union e pelo Smithsonian Institute, que patrocinaram a exposição que abriu em 18 de maio de 1954: **Landscape Architecture in Brazil: Roberto Burle Marx** na sede da Pan American Union, em Washington. Por meio de forma de desenhos coloridos e grandes fotos de Gautherot, a mostra destacou os jardins das residências Odette Monteiro, Walter Moreira Salles, Roberto Marinho, Juscelino Kubitschek, Hungria Machado, Tito Lívio Carnasciali, Paulo Antunes Ribeiro e Olavo Fontoura, o parque do Araxá e as praças em Botafogo e Salgado Filho, os jardins do Cassino da Pampulha, do Instituto de Puericultura, do Instituto de Resseguros do Brasil, do Ministério da Educação e Saúde, do edifício Prudência, o projeto do Parque Ibirapuera.



Figura 57 - Inauguração da mostra *Landscape Architecture in Brazil: Roberto Burle Marx*, Washington, 18/5/1954. Fernando Lobo (delegado brasileiro na OEA), Burle Marx e o casal Mildred e Robert Woods Bliss (presidente honorário da American Federation of Arts).²⁶⁹

A exposição de Burle Marx em Washington foi, em certa medida, uma ação simétrica à presença estadunidense na Bienal de São Paulo e ofereceu ao público estrangeiro uma visão de conjunto da obra do paisagista, além de uma visão do exotismo tropical controlado brasileiro.

²⁶⁹ Imagem disponível em: DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*

2.3 O Ministério de Relações Exteriores divulga Brasília

A arquitetura moderna brasileira vinha se afirmando como reflexo e produto de um Brasil moderno. Essa imagem ganhou novo fôlego e destaque com a construção de Brasília, entre 1956-60. A nova capital do Brasil virou produto de exportação para marcar a presença do país no mundo e foi tema de diversas exposições itinerantes que viajaram pela América do Norte, mas também pela América Latina, Europa e Oriente, muitas das quais promovidas estrategicamente pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (MRE).²⁷⁰ O diplomata Wladimir Murtinho, que esteve à frente de diversas dessas iniciativas, explica que o objetivo das exposições era justificar a construção da nova capital e, principalmente, afirmar a capacidade do Brasil de realizar o empreendimento e difundir a cultura nacional:

(...) o Ministério das Relações Exteriores teve uma influência enorme no lançamento de Brasília, literalmente lançamento. (...) o tema de Brasília, foi algo que teve a maior repercussão, a construção de Brasília, a decisão de fazê-lo, a coragem e o fato de que se tenha feito. Ou seja, havia a mais completa dúvida sobre a capacidade primeiro de fazer, segundo de realizá-lo (...). O Itamaraty julgou que era muito importante usar isto como o tema para a difusão cultural do país. (...) nós fizemos muitas exposições sobre Brasília na qual mostrávamos lá fora que Brasília tinha uma lógica, uma continuidade. (...) eu tenho a impressão, [que] o Itamaraty intuiu isso muito bem. Ou seja, nós fizemos disso a propaganda.²⁷¹

Evidenciar ao mundo que o Brasil era capaz de levar a cabo um empreendimento grandioso e monumental como Brasília era de interesse para o Itamaraty. A nova capital era apresentada como sendo condizente com a história da produção arquitetônica nacional que, desde o projeto do MES, “floresceu sob encomenda do Estado com a responsabilidade de representar a modernidade nacional.”²⁷²

A primeira exposição promovida pelo MRE sobre a nova capital foi **brasilien baut brasilia** (brasil constrói Brasília), participação brasileira na mostra de arquitetura **Interbau** de 1957, em Berlim, cujo tema foi “A cidade do amanhã”. O slogan do pavilhão brasileiro era “O Brasil vos diz: a cidade de amanhã é a cidade de hoje”. A mostra apresentou, pela primeira vez, o plano-piloto e os projetos arquitetônicos da nova capital brasileira ao público europeu. No centro do pavilhão, eram destacados três painéis verticais com fotos

²⁷⁰ Heloisa Espada já percorreu sobre boa parte dessas exposições em sua tese de doutorado, a respeito de Marcel Gautherot, fotógrafo responsável por muitas das imagens divulgadas sobre Brasília. Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*

²⁷¹ MURTINHO, Wladimir *apud* ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. *op.cit.*

²⁷² ESPADA, Heloisa. “brasil constrói Brasília”, por Mary Vieira, 1959. XXX Colóquio CBHA 2010, p. 695.

de maquetes dos palácios do Congresso, do Planalto e da Alvorada, junto com o desenho do plano piloto. O projeto incluía ainda uma bancada apresentando um panorama do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira até Brasília.

A escultora e artista gráfica Mary Vieira foi uma das organizadoras da mostra, além de ter desenhado seu cartaz, um pequeno catálogo e realizado o projeto expositivo do pavilhão brasileiro. No projeto expográfico, painéis em tons de verde, remetendo às florestas (traduzindo visualmente a ideia de que “Brasília seria um foco de civilização no meio da selva”²⁷³) e à bandeira nacional, serviam de suporte para fotos, desenhos e informações sobre a nova capital. A mostra também esteve sob os cuidados do Departamento Cultural do MRE e foi realizada com o patrocínio do Itamaraty, além da República Federal Alemã e da prefeitura de Berlim.

Dois anos depois, Mary Vieira produziu o livro **brasilien baut brasília**, uma espécie de catálogo expandido, contendo descrições detalhadas do projeto expositivo, fotos, depoimentos, recortes de jornais e fotogramas de um filme documentário sobre a mostra de 1957. A ficha técnica do livro revela que a tiragem foi de apenas dez exemplares. Segundo a nota “Mary Vieira no Rio”, publicada no **Jornal do Brasil**, em outubro de 1958, exemplares do livro foram presenteados a Juscelino Kubitschek, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e ao Arquivo Histórico de Brasília.

Em 1959, inaugurou a **Exposição de Arquitetura Contemporânea Brasileira**. A **Módulo** reportou sobre a circulação da exposição, que possuía quatro edições simultâneas em turnê, mantidas pela Divisão Cultural do Itamaraty.

²⁷³ ESPADA, Heloisa. “brasil constrói brasília”. *op. cit.*, p. 695.

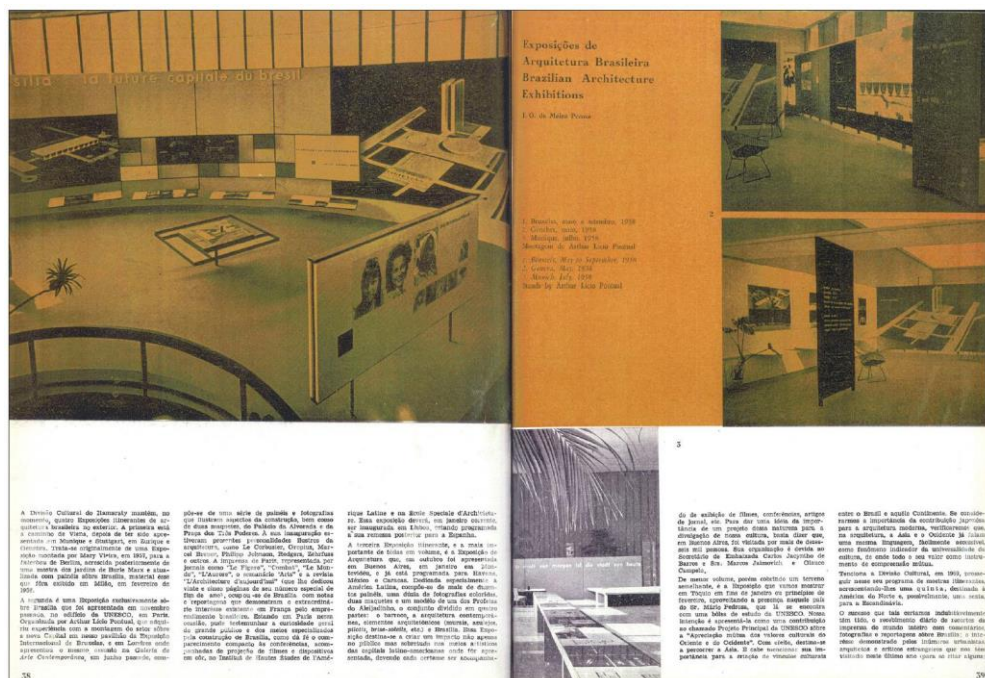


Figura 58 – Exposições de Arquitetura Brasileira. Fonte: Módulo 1959, Edição 00012, pp. 38-39²⁷⁴

Na Europa, a exposição estava, na época, a caminho de Viena, após ter sido apresentada em Munique, Stuttgart, Zurique e Genebra. Tratava-se de uma adaptação da exposição montada em 1957 para a **Interbau** de Berlin, “acrescida de uma mostra de jardins de Burle Marx e atualizada com painéis sobre Brasília, material esse que fora exibido em Milão em 1958.”²⁷⁵

Um ano antes, em 1958, a **Módulo** noticiou uma conferência sobre a mudança da capital como parte das comemorações da “Semana do Urbanismo”. Nesse evento, o Secretário da Embaixada do Brasil em Buenos Aires, Paulo Nogueira Batista, pronunciou, à convite da Sociedade Central de Arquitetos, uma conferência sobre a nova capital, “ilustrada com fotografias de Brasília, fornecidas pela Divisão Cultural das Relações Exteriores.”²⁷⁶

Também em 1958, foi inaugurada a **Exposição Permanente de Brasília**, no edifício do MES, no Rio de Janeiro, com projeto de Arthur Lício Pontual, arquiteto e designer que colaborou com a **Módulo**, tornando-se, depois, funcionário da então recém-criada Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). Foi então que ele

²⁷⁴ Imagem disponível em: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil. *op. cit.*

²⁷⁵ Módulo, 1959, Edição 00012, p.38.

²⁷⁶ Módulo, 1958, Edição 00009.

desenvolveu o projeto e a montagem da exposição sobre Brasília, composta por gráficos, maquetes, desenhos e painéis fotográficos, que eram renovados de acordo com o andamento das obras. Como atenta Ana Luiza Nobre, “era preciso programar os painéis expositivos de modo que fosse possível assegurar a legibilidade dos projetos apresentados e ao mesmo tempo comunicar a força e o potencial de um país capaz de avançar “50 anos em 5”, conforme prometia (...) Kubitschek.”²⁷⁷ Após sua inauguração no MES, a exposição foi remontada, no mesmo ano, em vários países dentro do programa de promoção da arquitetura brasileira levado a cabo pela Divisão Cultural do Itamaraty.

No edifício da Unesco, em Paris, o Itamaraty também organizou uma mostra sobre Brasília, igualmente projetada por Pontual, assim como uma exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, desde o Barroco até Brasília, que viajou por países da América Latina, além de uma mostra menor sobre a nova capital apresentada em países asiáticos.²⁷⁸



Figura 59 - Le Corbusier na exposição de arte brasileira na Unesco, em Paris. Fonte: Módulo 1959, Edição 00012²⁷⁹

Arthur Lício Pontual realizou montagem sobre a nova capital no pavilhão brasileiro da **Exposição Internacional de Bruxelas**, projetado por Sérgio Bernardes em aço e concreto. O tema da exposição era “O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos” – tema representativo do imaginário sendo construído desde os anos de 1930, inserindo o Brasil no rol

²⁷⁷ NOBRE, Ana Luiza. “Um-Rio: questões de projeto. **Simpósio Temático:** Industrialização e planejamento: a produção e a distribuição social da arquitetura contemporânea. Rio de Janeiro, nov-dez 2010.

²⁷⁸ PENNA, José Osvaldo de Meira. Exposições de arquitetura brasileira. Módulo: Revista Brasileira de Arquitetura e Artes Plásticas, Rio de Janeiro, n. 13, p. 38-45. abr. 1959.

²⁷⁹ Imagem disponível em: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil. *op. cit.*

dos países desenvolvidos ocidentais, mas a partir de especificidades locais, relacionadas ao tropical, ainda que “domado”. Seu foco era mostrar as riquezas naturais e econômicas do país.



Figura 60 - Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquitextos 007.07ano 01, dez. 2000



Figura 61 - Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquitextos 007.07ano 01, dez. 2000

É fácil verificar o peso atribuído às representações fotográficas na mostra. Inúmeras imagens relacionadas às riquezas do Brasil aparecem justapostas no espaço expográfico, formando uma espécie de mosaico. Particular destaque é conferido à Brasília, com o painel

em grande escala do Palácio da Alvorada, revelando a maior riqueza simbólica da Era JK e grande representação da moderna produção arquitetônica brasileira. Novamente, a mostra fez uso de ampliações fotográficas, aproximando a representação fotográfica da escala urbana.

Pontual também montou exposição sobre Brasília na Galeria de Arte Contemporânea de Londres, em 1958, exibindo painéis e fotografias revelando aspectos construtivos, assim como maquetes do Palácio da Alvorada e da Praça dos Três Poderes. Em reportagem à **Módulo**, o diplomata José Oswaldo de Meira Penna afirmou, sobre exposição realizada em Paris:

À sua inauguração estiveram presentes personagens ilustres da arquitetura, como Le Corbusier, Gropius, Marcel Breuer, Philipp Johnson, Rogers, Zehrfuss e outros. A imprensa de Paris (...) ocupou-se de Brasília com nota e reportagens que demonstraram o extraordinário interesse existente em França pelo empreendimento brasileiro.²⁸⁰

Essa exposição ainda deveria ir para Portugal (mais tarde, em outubro de 1959, a **Módulo** publicou a notícia da inauguração de uma exposição sobre Brasília no escritório da Panair em Lisboa) e para a Espanha.

Segundo a revista, a mostra em Lisboa, inaugurada por Sarah Kubitschek, provocou interesse do público e da imprensa locais, constituindo a segunda exposição a ser apresentada, na Europa, pela companhia de aviação. “A fim de encarregar-se da exposição, a companhia enviou à Europa o sr. Aloysio Ribeiro de Oliveira que, por solicitação da Novocap, deu início, naquele continente, à venda de terrenos em Brasília.”²⁸¹

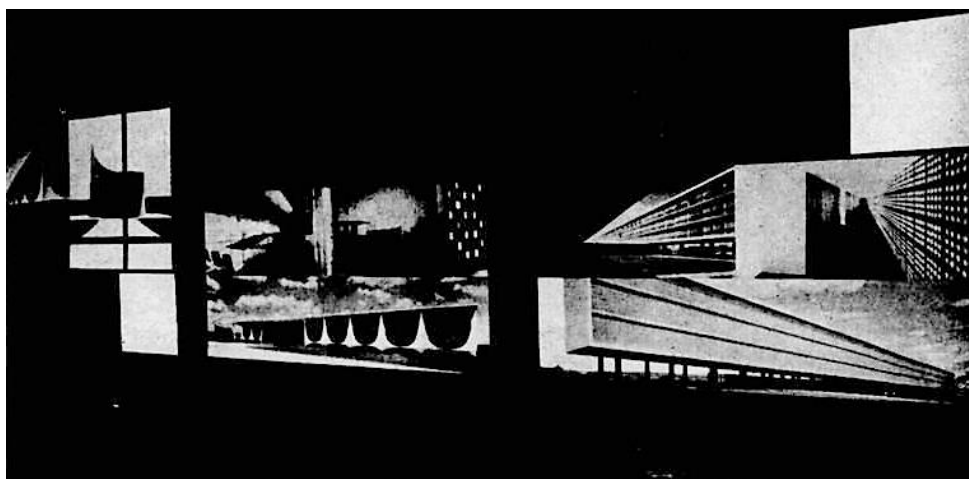


Figura 62 – Exposição em Lisboa. Fonte: *Módulo*, 1959, Edição 00015, p.36.

²⁸⁰ PENNA, José Oswaldo de Meira. *op. cit.*, p.38.

²⁸¹ *Módulo*, 1959, Edição 00015, p.36.

Segundo edição da **Módulo** de 1958, o Departamento cultural do MRE, com a colaboração do Centro de Estudos Brasília, da Novacap, vinha organizando exposições da construção de Brasília em diferentes países:

Na Suíça, na Itália, na Inglaterra e na Bélgica, tais exposições obtiveram êxito, sendo prorrogadas além do prazo previsto; agora, na França e na Argentina, verifica-se a mesma coisa. Para as próximas semanas, novas mostras do andamento da construção de Brasília serão feitas em Nova Iorque, Lima e outras cidades.²⁸²

O mesmo número da revista seguiu relatando uma exposição – **Brasília** –, com fotos e maquetes dos principais edifícios, que se estendeu em Zurique devido “à grande afluência de visitantes. A repercussão alcançada na imprensa, no rádio, na televisão e no cinema (...) deixa crer que raro foi o setor deste país que não tomou conhecimento da obra histórica ora em fase de construção”.²⁸³

A terceira exposição, “e a mais importante de todas em volume” segundo José Oswaldo de Meira Penna em artigo para a **Módulo**,²⁸⁴ circulou pela América Latina: Buenos Aires, Montevideu, cidade do México, Havana e Caracas. Ela era composta de mais de 200 painéis, uma dúzia de fotografias coloridas, duas maquetes, um modelo de um dos profetas de Aleijadinho. O conjunto foi dividido em quatro partes: o barroco, a arquitetura contemporânea, elementos arquitetônicos (murais, azulejos, pilotis, *brise-soleils* etc) e Brasília. Segundo Penna, “essa exposição destina-se a criar um impacto não apenas no público mas sobretudo nos meios artísticos das capitais latino-americanas onde for apresentada.”²⁸⁵ A exposição foi organizada pelo secretário de embaixada Carlos Jacyntho de Barros e Marcos Jaimovich e Glauco Campelo. Conforme prosseguiu Penna, “para dar uma ideia da importância de um projeto dessa natureza para a divulgação de nossa cultura, basta dizer que, em Buenos Aires, foi visitada por mais de dezesseis mil pessoas.”²⁸⁶

²⁸² Módulo, 1958, Edição 00011.

²⁸³ Módulo, 1958\Edição 00011.

²⁸⁴ PENNA, José Oswaldo de Meira. *op. cit.*, p.38.

²⁸⁵ *Id.*, *Ibid.*

²⁸⁶ *Id.*, *Ibid.*

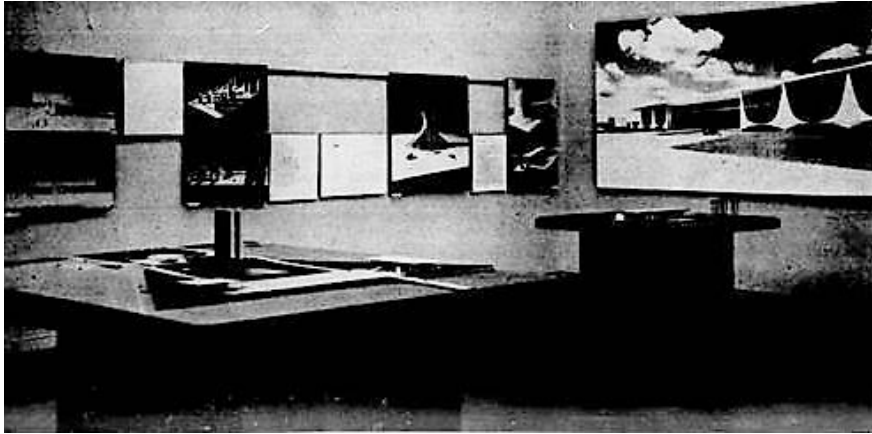


Figura 63 – Buenos Aires, outubro de 1958, montagem de Glauco Campelo e Marcos Jaimovich. Fonte: Módulo, 1959, Edição 00012, p.40.

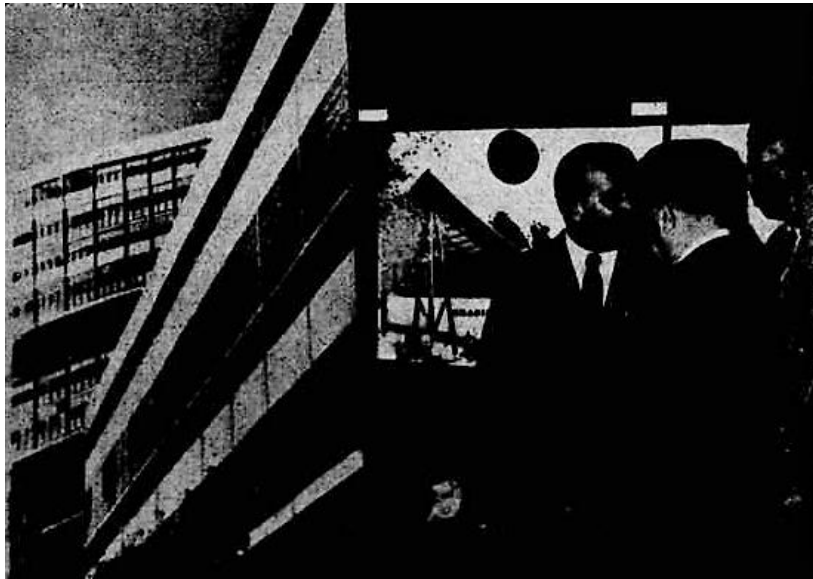
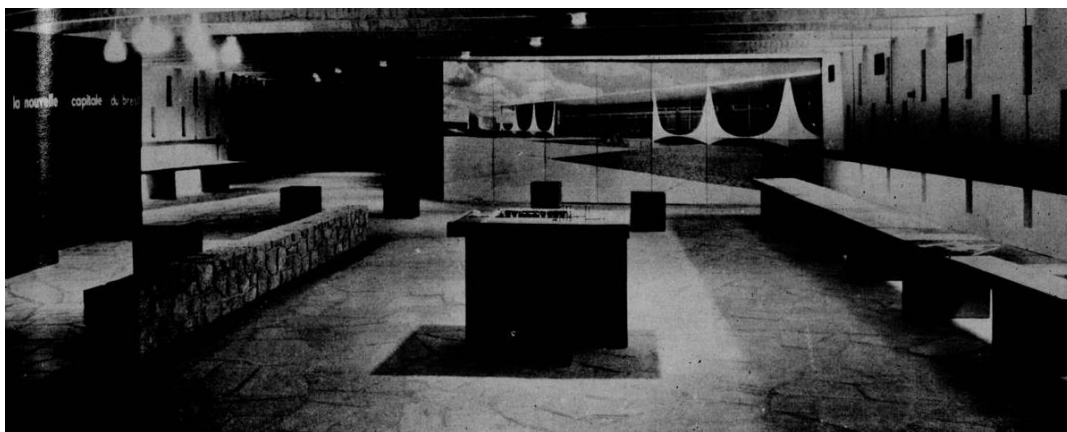


Figura 64 – Inauguração da exposição no México. Da esquerda para a direita o embaixador do Brasil Carlos Martins Thompson Flôres, o Ministro da Educação, o embaixador Carlos Bodet o Presidente da Sociedade dos Arquitetos Gonzalez Aparício, quando examinavam os cartazes e fotomontagens no recinto da exposição. Fonte: Módulo, 1959, Edição 00014, p.46.



Conforme é possível observar pela foto da exposição **Brasília la nouvelle capitale**, as ampliações fotográficas dispostas em painéis continuavam em voga. Esta e diversas outras fotografias revelam a preponderância de ampliações do Palácio do Alvorada, com suas colunas estilizadas características.

A quarta exposição tinha como destino a Ásia, indo primeiramente para Tóquio. Ela seria similar à última, mas de menor volume, e aproveitava a presença do crítico Mário Pedrosa, que se encontrava na cidade com uma bolsa de estudos da Unesco, e visava contribuir com o projeto principal da agência sobre a “apreciação mútua dos valores culturais do Oriente e do Ocidente. (...) Cabe mencionar sua importância “para a criação de vínculos entre o Brasil e aquele continente.”²⁸⁷

Penna prossegue seu artigo afirmando que a Divisão Cultural pretendia dar continuidade a esse programa de mostras itinerantes no ano seguinte (1959), acrescentando uma quinta exposição, destinada à América do Norte e, possivelmente, uma sexta para a Escandinávia. Penna observou:

O sucesso que tais certames indubitavelmente têm tido, o recebimento diário de recortes da imprensa do mundo inteiro com comentários, fotografias e reportagens sobre Brasília; o interesse demonstrado pelos inúmeros urbanistas, arquitetos e críticos estrangeiros que nos têm visitado neste último ano (para só citar alguns: Mies Van Der Rohe, Richard Neutra, Marcel Breuer (...)), demonstram sem dúvida alguma que a arquitetura brasileira em geral, e Brasília muito especialmente, se tornaram o *principal instrumento de divulgação do Brasil no exterior* [grifo nosso].

A reportagem demonstra claramente o status alcançado pela arquitetura moderna brasileira na época:

A arquitetura não é apenas uma arte em que nossa contribuição já é universalmente respeitada; em que nos elevamos ao nível dos países mais avançados; em que fornecemos elementos absolutamente originais e de uma beleza e plasticidade admiráveis. Constitui também uma prova de nossa habilidade técnica, da nossa capacidade de organização, de nossa possibilidade de ação coletiva em grandes empreendimentos de caráter material. E mais ainda, um testemunho de nosso modo de vida como expressão do estabelecimento do homem num ambiente tropical. Nesse sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização dos trópicos.²⁸⁸

²⁸⁷ PENNA, José Osvaldo de Meira. *op. cit.*, p.39.

²⁸⁸ PENNA, José Osvaldo de Meira. *op. cit.*, p.39.

Brasília vinha causando “verdadeira sensação na opinião pública da Europa, dos Estados Unidos e de nossos vizinhos sul-americanos”, de acordo com Penna. Para os vizinhos do sul, a nova capital simbolizava pujança; para os norte-americanos, uma nostalgia associada ao seu próprio passado pioneiro; para os europeus, tratava-se de

uma dupla surpresa: então esse país que, em sua ignorância, até bem pouco tempo consideravam uma vasta floresta virgem, habitada por serpentes venenosas e índios nus – e, diga-se, esse povo que muitos consideravam mergulhado na inércia e displicência dos trópicos – constrói em três anos a sua capital em pleno coração das selvas, elevando obras refinadas de concreto onde antes dominavam os jacarés e as onças; abrindo, com seus tratores possantes, estradas gigantescas através da mais densa mata virgem do planeta; e oferecendo assim para a civilização ocidental uma promessa de renovação de sua velha cultura em bases mais belas e mais humanas?! Tal é o sentido que procuramos dar à difusão de nossas coisas no exterior, através da arquitetura.²⁸⁹

O texto, ainda que de alguma maneira apologético, é preconceituoso e possui visão estereotipada do Brasil, ao tratar da expectativa de produção de um país tropical, nas “selvas”; porém, ele também é nitidamente laudatório e promocional. Realmente, as exposições pareciam ser bem-sucedidas em retratar o país como “avançado”, industrializado e moderno, não mais associado exclusivamente à agricultura (evidenciando aí também o complexo de inferioridade relacionado ao passado colonial, ao atraso e ao ‘subdesenvolvimento’). Conforme observa Nancy Stepan, o imaginário dos trópicos como lugares primariamente de natureza selvagem, aguardando “descoberta” ou exploração, podia, por um lado, intrigar estrangeiros, mas estava também ligado ao “primordial” e ao atraso, à falta de “civilização”. Isso causava desagrado entre os habitantes de países tropicais, como o Brasil, que sentiam que havia mais em seus países do que só a selva. A imagem principalmente era incômoda para as pessoas interessadas em construir uma nova imagem para o país. Assim, o tropical deixa de ser associado com algo atrasado e/ou ameaçador e passa a ser compreendido como força criadora e renovadora.

Ainda em 1960, no mesmo número, a **Módulo** relatou que o MRE havia organizado mais uma mostra de arquitetura brasileira em Caracas e Bogotá, abrangendo desde os dias da colonização portuguesa até a inauguração de Brasília. Segundo a nota:

Além de farta documentação fotográfica, foram transportadas para as capitais da Venezuela e da Colômbia várias maquetes das obras de Oscar Niemeyer e uma réplica de Joel do Aleijadinho, na mesma pedra sabão do original. Acompanhou a exposição itinerante o Conselheiro Carlos Jacinto de Barros e o Ministro Fernando Ramos de Alencar, Secretário Geral do Itamarati. Foi

²⁸⁹ *Id., Ibid.*

também fornecido às altas autoridades que visitaram a mostra, assim como aos arquitetos, urbanistas, artistas, etc, ampla literatura sobre o tema exposto.



Figura 66 – Exposição de arquitetura brasileira. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018.

Em 1960, realizou-se, segundo a **Módulo**, uma exposição de arquitetura brasileira recente em Los Angeles, nos EUA, organizada pelo arquiteto Ricardo Menescal e patrocinada pela Real Aerovias, sob os auspícios do Departamento do Rio de Janeiro do Instituto dos Arquitetos do Brasil. Dentre as obras expostas, constavam: o Palácio da Alvorada, a Praça dos Três Poderes e a Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer, além de obras de arquitetos como os Irmãos Roberto, Sérgio Rodrigues, David Lebeskind, entre outros, além do paisagista Roberto Burle Marx, e inclusive do organizador da mostra. Segundo a reportagem da revista, “a exposição saiu pronta do Rio de Janeiro, já que o seu projetista aplicou fotografias em placas de alumínio de fácil embalagem e transporte.”²⁹⁰

Em 1962, o Itamaraty organizou e produziu o **Spotlight on Brazil**, uma grande exposição ocorrida no escritório em Washington da Organização dos Estados Americanos (OEA), que ressaltava aspectos culturais e econômicos do país com o intuito de ampliar as relações entre Brasil e os Estados Unidos. A exposição foi apresentada em diversas cidades estadunidenses.²⁹¹ Segundo Heloisa Espada:

De escopo extremamente abrangente, a mostra incluía seções sobre arte e arquitetura (do barroco ao contemporâneo); produtos alimentícios; filatelia; joias e pedras preciosas; indústria cultural (cinema e imprensa); música; folclore; turismo; infraestrutura ferroviária, rodoviária e marítima; minério;

²⁹⁰ Módulo 1960, Edição 00021, p.54.

²⁹¹ Ver: SILVA, Ruy Pereira da. Relatório de Ruy Pereira da Silva sobre trabalhos de seu setor na organização da mostra Spotlight on Brazil. Rio de Janeiro, 11 jan. 1962". Arquivo do Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

bancos; borracha etc. Marcel Gautherot participou da mostra com aproximadamente 60 painéis fotográficos sobre arquitetura brasileira.²⁹²

No mesmo ano, a **Módulo** divulgou nota sobre a Exposição **Brasília: Nascimento de uma Cidade**, que percorria, desde 1961, várias cidades europeias e que chegava, naquele momento, ao Museu Municipal de Gauda Met Catherina Gosthius, na Holanda. Segundo a nota, “exposições brasileiras que já foram mostradas nessa cidade holandesa despertaram grande interesse e obtiveram um sucesso e uma repercussão acima das previsões mais otimistas.”²⁹³



Figura 67 – “Brazílska architektúra”. Fonte: Módulo Ano 1963, Edição 00032, p.60

Em março de 1963, a **Módulo** noticiou o sucesso de mais uma exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, organizada pelo Departamento Cultural e de Informação do MRE e projetada pelo escritório Noronha, Magalhães e Pontual, com “serviços fotográficos de Marcel Gautherot e Michel Aertsens, desta vez inaugurada em Bratislava, então Tchecoslováquia. A mostra **Brazílska architektúra** já havia sido exibida em Varsóvia e Praga, e seguiria para outras cidades do Leste Europeu. Ela era constituída de 21 painéis distribuídos entre três temas – arquitetura contemporânea, Brasília e o Barroco -, representados por 90 fotografias coladas em ambas as faces dos painéis de 1m x 1m. A

²⁹² ESPADA, Heloisa. *op. cit.*

²⁹³ Módulo, 1962, Edição 00028.

representação fotográfica da mostra revela, novamente, o uso de fotografias ampliadas, próximas da escala humana, conforme se pode notar pela presença de visitantes. A estratégia de agigantamento das imagens fotográficas aproximava o público das exposições da sensação de estar imerso nas cidades que contém as arquiteturas representadas. Já os catálogos das exposições eram produzidos na língua do país e contavam com uma introdução do ministro Lauro Escorel de Moraes, Chefe do departamento Cultural e de Informações, e com um artigo de arquitetura, com foco nos três temas de interesse da mostra, escrito por Henrique Mindlin.

No mesmo ano, a **Módulo** anunciou uma exposição de Brasília no Grand Palais, em Paris, iniciativa da prefeitura da capital francesa, “o que demonstra o interesse que a nova capital do Brasil desperta no centro cultural e artístico da França.”²⁹⁴ A exposição foi constituída de um grande tablado elevado do chão onde foram construídas, “como esculturas”, as colunas dos palácios Alvorada, Planalto e as da Catedral de Brasília. Segundo o artigo da revista, “um grande painel fotográfico de 36m de comprimento completa o conjunto.”²⁹⁵ A comissão nomeada para promover a exposição foi composta de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, além de Vinícius de Moraes, aproximando a arquitetura moderna e a bossa nova como imagens – visuais e sonoras – do Brasil na época.

Brasília era o maior produto de exportação arquitetônico do país, sendo veiculada nos Estados Unidos e em diversos países da Europa. Essa imagem de modernidade também era veiculada na região latino-americana com a intenção de firmar um papel de protagonismo cultural. Brasília também serviu de produto de exportação para outros países do Sul global. Em 1963, a **Módulo** anunciou uma exposição de arquitetura brasileira em Chandigarh, nova capital do Punjab, na Índia, com material enviado pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. “A escolha do local coube à iniciativa do Sr. Mário Guimarães, relacionando Chandigarh com Brasília.”²⁹⁶ A mostra ocorreu na biblioteca da Universidade de Punjab. Na inauguração da exposição, falaram o reitor da Universidade, A. C. Joshi, e o embaixador Mário Guimarães.

²⁹⁴ Módulo 1963, Edição 00033, p. 44

²⁹⁵ *Id.*, *Ibid.*

²⁹⁶ *Id.*, *Ibid.*



Figura 68 - Exposição de arquitetura brasileira em Chandigarh, Índia. Fonte: Módulo, n.33, 1963, p.44.

A relação entre as duas cidades, distantes quase 13 mil km uma da outra, não era gratuita. Em meados do século XX, as duas foram concebidas e construídas “do zero”, seguindo princípios modernistas. Brasília foi obra de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer e Chandigarh, de Le Corbusier. O arquiteto franco-suíço supervisionou pessoalmente, durante 15 anos, as obras de urbanismo na cidade de Chandigarh, cujos princípios de circulação e condições de natureza concretizavam suas concepções urbanísticas e arquitetônicas: uma cidade dividida por funções, com setores residenciais, escolares e área industrial. Cada área residencial contava com seus próprios serviços essenciais. O mesmo princípio norteador da criação de Brasília.

As capitais possuem, portanto, muito em comum: edifícios modernos; malha urbana e circulação planejada prioritariamente para carros, a mesma confiança no futuro. Ambas as cidades são modernistas, experimentos urbanos e sociais utópicos típicos de sua época, e ocorridos em países em desenvolvimento que surgiam, na época, como espécies de promessas econômicas do futuro.²⁹⁷ Brasília e Chandigarh participam e refletem este espírito de modernidade. Fica claro o motivo de construir as cidades e de exhibir esse processo em mostras: redimir a imagem de atraso do país perante o mundo.²⁹⁸

²⁹⁷ Atualmente, pode-se traçar o paralelo lembrando que ambos os países integram os BRICS, ainda que o bloco tenha pedido força e que o desempenho econômico do Brasil esteja em declínio.

²⁹⁸ Vale observar que, em 1976, Lucio Costa foi convidado pelos italianos Lotti e Nervi a participar com eles de um concurso internacional para o plano piloto da nova capital da Nigéria. O desenho de Lucio Costa,

Em 1958, a revista **Manchete**, ao apresentar a nova cidade indiana, significativamente adotou o título: “A Índia tem sua Brasília.” Como no discurso sobre a construção da nova capital brasileira, a reportagem sobre a nova cidade indiana a descreveu como “o símbolo da Índia livre ligado às tradições do passado (...). A nova capital cresce no nada, (...) em uma terra, como a nossa, voltada para o amanhã.”²⁹⁹

Brasília se tornava o crédito internacional do Brasil. Em 1960, houve até uma réplica do Palácio da Alvorada como o projeto do pavilhão do Brasil na IV Feira Mundial de Nova York.³⁰⁰ Brasília era a “cereja do bolo” da arquitetura moderna e suas arquiteturas e imagens monumentais tornaram-se uma espécie de unidade de medida das experiências arquitetônicas no mundo todo.



Figura 69 - “Os pioneiros da arquitetura moderna no Brasil”. Fonte: Acrópole, Dec 1963 - Ano 26 - N° 301, pp.20-21

acompanhado de memória descritiva, foram apresentados ao governo nigeriano em Lagos, em janeiro de 1977, tendo ficado no país, apesar de não ter sido classificado.

²⁹⁹ CHINWALLA, R. J. “A Índia tem sua Brasília”. **Manchete**. Rio de Janeiro: 27.12.1958. *apud*: VIDESOTT, Luísa. **Narrativas da Construção de Brasília**. Mídia, Fotografias, Projetos e História. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo. EESC – USP, 2009.

³⁰⁰ Repórter Manchete. Em Nova Iorque; Alvorada é o tema. **Manchete** Rio de Janeiro: 30 de abril de 1960, p. 36.

A Bienal de São Paulo também não deixou de divulgar obras modernas, culminando com Brasília. Segundo a **Acrópole**, em 1963, a sala especial da VII Bienal de São Paulo documentava, “através das obras de alguns arquitetos nossos, aquilo que foi realizado, ou mesmo idealizado nos tempos em que se vislumbra uma modificação em nossa arquitetura.” O articulista escreve que desde a Semana de Arte Moderna de 1922, e com a passagem de Le Corbusier pelo Rio e São Paulo, houve maior influência na busca de um movimento novo e “estimulante” na arquitetura.

Isto, aliado à leitura das publicações principalmente francesas e às viagens dos brasileiros à Europa, terminou por influenciar um grupo de arquitetos que, nos seus trabalhos, manifestaram os primeiros resquícios de renovação (...). A VII Bienal procurou, assim, [expressar] (...) ideias e realizações arquitetônicas que colocaram seus autores na vanguarda desse movimento que culmina, hoje, com Brasília e com a obra de centenas de arquitetos espalhados pelo Brasil inteiro.³⁰¹

Em 1964, logo após o golpe da ditadura militar, o Brasil foi representado, ainda, duas vezes em exposições internacionais. A **Módulo** apresentou reportagens nas duas instâncias, no mesmo ano. A primeira foi na **Bienal de Veneza**,³⁰² mostra mais prestigiosa do período – e inspiração para a Bienal de São Paulo –, marcando a difusão da arte moderna brasileira. O pavilhão do país contou com projeto de Henrique Mindlin. Em 1957, o crítico de arte Jayme Maurício chegou a noticiar que Ciccillo havia conseguido “terreno na Bienal de Veneza para ser construído o pavilhão brasileiro e, mais, conseguiu que o governo brasileiro financiasse a construção, cujo projeto será realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo”³⁰³. O pavilhão não foi edificado no terreno inicialmente previsto e a participação de Niemeyer não se efetivou. Nova nota no **Correio da Manhã**, de 1960, informou que “Niemeyer, absorvido com as obras de Brasília, pede a Mindlin que se encarregue do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza.”³⁰⁴

A mostra coincidiu com o encerramento das atividades do MAM-SP, em 1963, passando a gestão da organização das representações brasileiras para a recém-criada

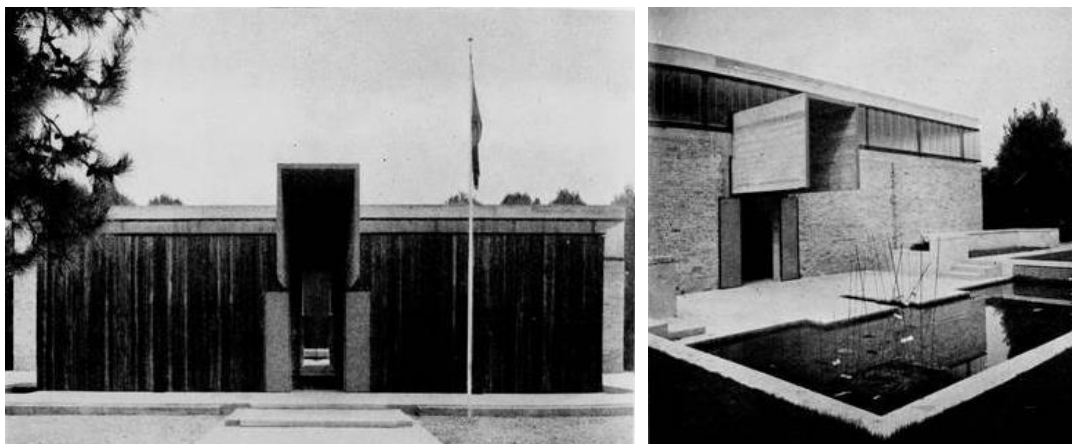
³⁰¹ Acrópole, Dec 1963 - Ano 26 - N° 301, p.21.

³⁰² A Bienal de Veneza não fez menção específica à Brasília, mas é indicativa das ações do Itamaraty e do circuito internacional de artes no qual o Brasil estava inserido, e até do contexto do golpe de 1964. É possível traçar um paralelo com a exposição na Trienal, conforme será visto na sequência, de Lucio Costa, ela sim com imagens da nova capital.

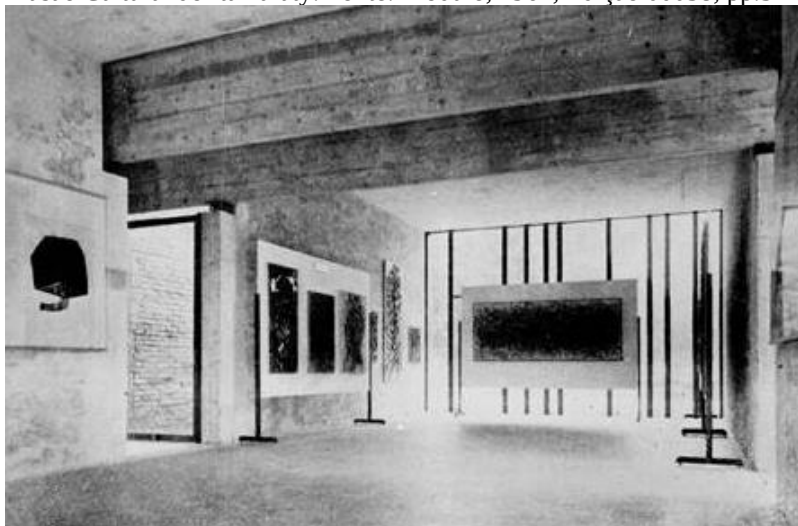
³⁰³ MAURÍCIO, Jayme. “O Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13/06/57, p.16.

³⁰⁴ CORREIO DA MANHÃ. “Fala Lucio Costa”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1960. p.02. *apud*: ANDRADE, Edmárcia Alves de. **A representação brasileira na bienal de arte de Veneza**: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964. Dissertação (mestrado) apresentado pela Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

Fundação Bial de São Paulo. Assim, pela primeira vez, essas instituições apareciam como responsáveis pela representação brasileira na Bienal, além da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, representado por Mário Dias Costa, comissário adjunto desta edição.



Figuras 70 e 71 – Pavilhão de Veneza. Projeto do arquiteto Henrique E. Mindlin para a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. Fonte: Módulo, 1964, Edição 00038, pp.32-33



Figuras 72 e 73 – Vistas interna do Pavilhão de Veneza. Projeto do arquiteto Henrique E. Mindlin para a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. Fonte: *Módulo*, 1964, Edição 00038, p.34 e p.37, respectivamente

Conforme as fotografias indicam, e é reiterado pela própria reportagem da **Módulo**, as formas externas do edifício são um reflexo dos diversos usos destinados a ele: exposições de pinturas, gravuras e esculturas. Pelas imagens, é possível verificar que o Brasil estava expondo obras já icônicas de sua modernidade, com as de Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi, por exemplo.

Na correspondência oficial enviada pelo Consulado do Brasil em Milão para a Bienal de Veneza sobre o contrato assinado para a construção do pavilhão, o Cônsul Ministro Landulpho A. Borges da Fonseca, descreveu:

Um dos principais objetivos do meu governo com esta iniciativa: oferecer aos artistas brasileiros um ambiente mais amplo e permanente para a presença deles neste tradicional concurso da arte moderna no mundo. Assim, terá sido feito um outro passo no incremento das relações de estima e colaboração recíproca que, por inspiração inicial e esforço de um eminente brasileiro, o nosso amigo em comum Francisco Matarazzo Sobrinho, e de algumas personalidades italianas igualmente iluminadas, já foram iniciadas há algum tempo entre a Bienal de Veneza e a de São Paulo.³⁰⁵

Segundo depoimento de Maria Bonomi, artista representada na mostra, o golpe reverberou decisivamente sobre a delegação brasileira em Veneza, que ficou desassistida pela dissolução de qualquer tipo de estrutura oficial de apoio.³⁰⁶

A segunda representação do Brasil em uma exposição internacional ocorreu, ainda em 1964, por meio de um pavilhão na XIII Trienal de Milão, uma das mais importantes exposições de arquitetura e design. O tema único da exposição foi o tempo livre e aquela era a primeira vez, nos 41 anos da Trienal, que o Brasil era oficialmente representado. Lucio Costa foi o autor do projeto, que, embora “econômico”, fez, segundo reportagem da **Módulo**, com que diversos países tenham “recuado, perplexos”. O articulista, Jayme Maurício, prosseguiu afirmando: “está aberta, portanto, a grande porta internacional para a regular demonstração de vitalidade criadora dos arquitetos....”³⁰⁷ Segundo Maurício,

³⁰⁵ Comunicado oficial do Cônsul do Brasil em Milão Ministro Landulpho A. Borges da Fonseca endereçada à Bienal de Veneza. Milão, 20 de abril de 1964. In: ANDRADE, Edmécia Alves de. *op. cit.*

³⁰⁶ BONOMI, Maria. Depoimento. *apud*: ANDRADE, Edmécia Alves de. *op. cit.*, p.148.

³⁰⁷ MAURÍCIO, Jayme. “Tempo Livre”. **Módulo** n. 38, Rio de Janeiro, dez. 1964, p. 40.

uma grande campanha foi realizada junto aos escalões mais altos e responsáveis do Itamaraty para que o Brasil fosse devidamente representado na Trienal.

Pareceu-nos sempre um *non sense*, uma burrice mesmo, para usar a palavra certa, que gastássemos milhões com a remessa de artistas plásticos para a Bienal de Veneza, deixando a arquitetura, bem mais vigorosa, sem a oportunidade de um confronto internacional do mesmo plano ou até superior na Trienal de Milão. A falha está agora sanada.

Esperemos que o Instituto de Arquitetos e a Associação Brasileira de Desenho Industrial aproveitem o marco e não permitam que o Itamaraty negligencie ou se desinteresse. Nesse sentido, convém alertar que evitamos a Divisão Cultural e atuamos através do DIPROC³⁰⁸, cujo programa e objetivos estão mais em harmonia com arquitetura e produção industrial.³⁰⁹

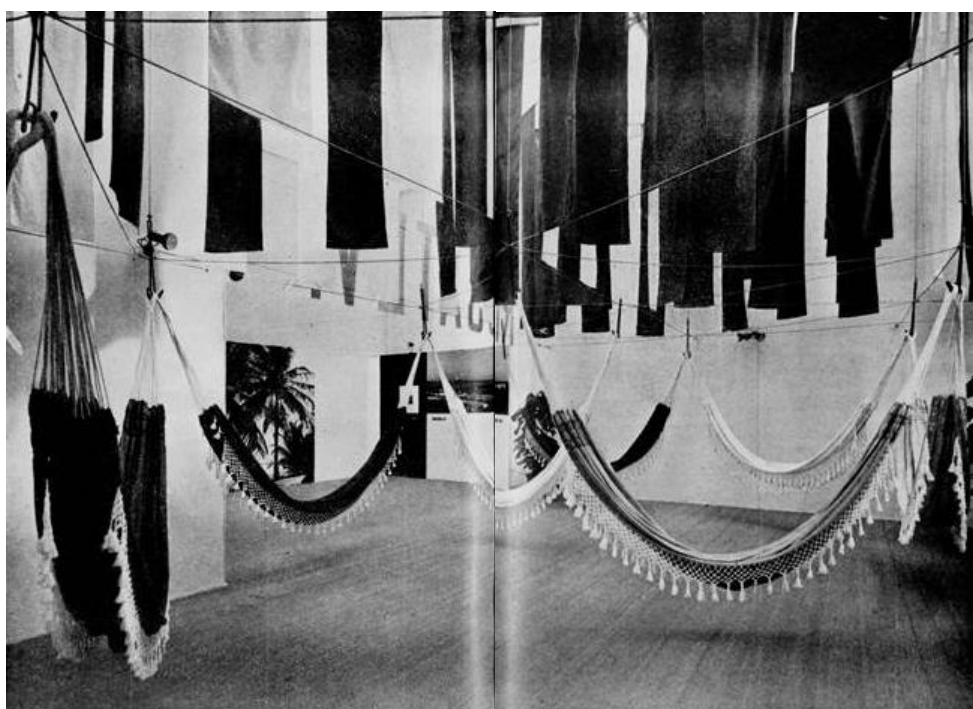


Figura 74 – O “Tempo Livre” Brasileiro na Trienal. Fonte: Módulo n. 38, Rio de Janeiro, dez. 1964, p. 38-39

Assim, Lucio Costa realizou o projeto de maneira simples, mas potente, desenvolvendo o tema proposto “em termos brasileiros”, tendo como símbolo a rede e o violão. Costa mobiliou o ambiente com 14 redes coloridas e alguns “violões singelos” de maneira a acolher o visitante cansado, mas, também, despertar sua curiosidade. O espaço também contou com fotografias ampliadas de Gautherot, retratando paisagens das praias

³⁰⁸ Divisão de Propaganda e Expansão Comercial (DIPROC), subordinada à Secretaria Geral Adjunta para Assunto Econômicos, criada em 1961, em substituição ao Serviço de Expansão Comercial (SEC).

³⁰⁹ MAURÍCIO, Jayme. *op. cit.*, p. 40.

do Ceará e das jangadas, tema muito familiar à bossa nova, assim como da “esplêndida Brasília, construída no deserto em três anos.”

Na Trienal, apesar da proximidade com a ocorrência do golpe, Lucio Costa

(...) não fez proselitismo político pró-regime, também não fez panfleto de esquerda, mas não se omitiu. Inspirou-se em Caetano Veloso e Hélio Oiticica, foi brasileiro sem ser ufanista, e espalhou redes coloridas sob bandeiras em quase todas as cores pátrias (azul, verde e branco). Foi tropicalista.

Fazia apenas quatro anos que Brasília havia sido inaugurada. Era de se esperar que a representação do Brasil em Milão fosse um desdobramento da estética moderna/brasiliense. Lucio Costa prefere dar um salto sem, no entanto, soltar a ponta da corda de sua mais importante invenção. “O pavilhão revela um país que também havia saído da rotina do subdesenvolvimento industrial e que havia consolidado sua atuação no âmbito cultural mundial, superando sua dependência cultural, exercitando uma antropofagia saudável, cosmopolita e urbana (...).³¹⁰

Para o arquiteto Eduardo Rossetti, o pavilhão de Lucio Costa revela que o mesmo Brasil que construiu Brasília soube, também, se contrapor a ela em um “ritmo tranquilo, telúrico, popular e simples através do ato de se deitar numa rede”³¹¹. No texto no qual detalhou o projeto, Lucio Costa explicou que painéis externos teriam uma fotografia de Brasília “como a sugerir que essa mesma gente que “passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta constrói em três anos, no deserto, uma capital”³¹². Brasília, estava, portanto, mais uma vez, ainda que de forma distinta, presente na representação brasileira em Milão. Outra foto, do lado de dentro do pavilhão, revelava a inauguração da cidade e, uma terceira, mostrava três religiosas brincando de roda com estudantes na Praça dos Três Poderes; todas elas de autoria de Marcel Gautherot.

A valorização da imagem fotográfica é clara no projeto. Os painéis de suporte, em seus diferentes tamanhos, para as fotografias de Gautherot não só eram elementos de organização do espaço, mas também funcionavam como elementos de difusão de determinadas imagens a respeito do Brasil, tendo efeito próximo ao da publicidade, complementando a difusão das imagens à beira-mar com àquelas de modernização do período JK por meio de seu maior ícone, Brasília.

O projeto de Costa era surpreendente no contexto político no qual estava inserido – o Brasil recém pós-golpe. O pavilhão nacional deveria trazer o foco ao país ao redor do

³¹⁰ MAURÍCIO, Jayme. *op. cit.*, p. 44.

³¹¹ CORREIO BRASILIENSE. **Lucio Costa tropicalista, quem diria**. 09/05/2010. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/09/interna_cidadesdf,191345/lucio-costa-tropicalista-quem-diria.shtml>.

³¹² *Id.*, *Ibid.*

mundo, e é certo, como observa Rossetti, que se trata de participação “cuidadosa e diplomática, mas efetivamente, muito ativa e representativa de seu campo profissional. Em meio a uma onda de conservadorismos (...) Lucio Costa apresenta um pavilhão despojado, (...), com uma configuração quase imaterial para cumprir o tema proposto pela Trienal.”³¹³ A participação do Brasil na XIII Trienal de Milão, assinala, portanto, um momento importante na trajetória e nos desdobramentos da movimentação moderna da arquitetura brasileira e aponta também uma inflexão surpreendente na obra de seu mentor.

Ao desenvolver o projeto de Brasília, Lucio Costa trabalhou com grandes equipes, prazos e determinações políticas. Neste projeto, quatro anos depois da inauguração da nova capital, ele volta a trabalhar de maneira mais autônoma, ainda que o empenho de Jayme Mauricio junto ao Itamaraty para viabilizar a participação brasileira, além da colaboração de Maria Elisa Costa, Sergio Porto e das fotografias de Marcel Gautherot tenham sido imprescindíveis. Assim, ao retomar as atividades de projeto nesta perspectiva mais autônoma, o arquiteto pode reassumir questões e interesses de aspectos projetuais que a escala de Brasília não permitia. O projeto da Trienal oferecia, assim, um contraponto interessante e inusitado à construção de Brasília, com todo seu emprego de tecnologia. Na Trienal, Lucio Costa apresentou um espaço leve, desmontável e, mesmo, descartável. “Não é pouco para pensar sobre o homem que viu uma cidade nascer sob o desígnio de seu traço”, conclui Rossetti.

Assim, fica claro que a disseminação da arquitetura moderna brasileira era estratégica e que tomou forma não só por meio de publicações especializadas, mas também por meio de exposições e feiras internacionais. Estas visavam a difusão cultural e o aquecimento das relações diplomáticas com diversos países, e exposições de arquitetura moderna foram montadas também com esse propósito, muitas vezes adquirindo caráter oficial. Nelas, projetos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos foram veiculados, também, por meio de fotografias.

Se, ainda em 1939, o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York inaugurou um movimento que poucos anos depois resultaria no importante **Brazil Builds**, mostra e livro compostos principalmente por fotografias, em meados do século XX a arquitetura

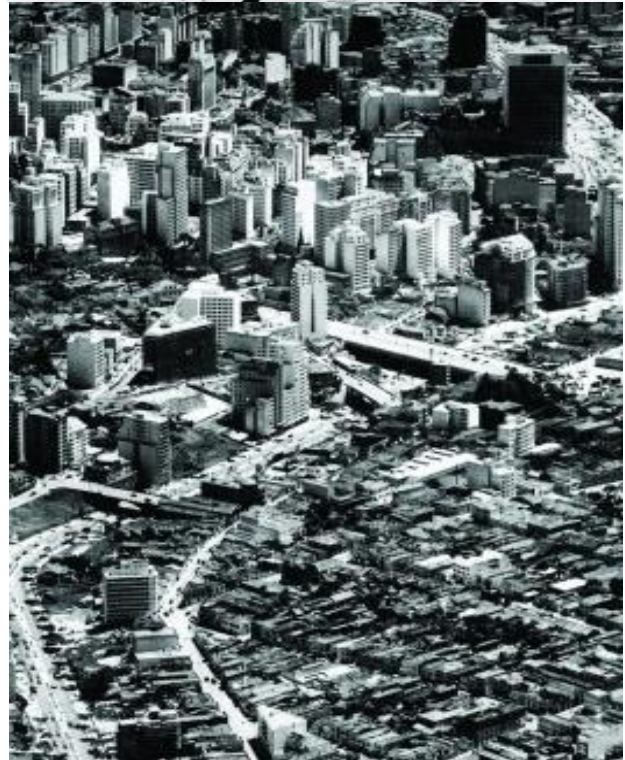
³¹³ ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. “Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão.” **Arquitextos** 068. 02 ano 06, jan. 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/06.068/388>>.

moderna brasileira se consagrou como ícone de um Brasil criativo, inovador e moderno, e como um grande produto de exportação.

A reprodutibilidade técnica da fotografia sem dúvida foi uma aliada nesse sentido. O discurso fotográfico baseava-se muito na perspectiva documental, apresentando a imagem como janela de acesso às obras arquitetônicas, muitas vezes longínquas e de impossível acesso presencial. A fotografia também foi importante por facilitar a compreensão da imagem técnica, mas não se pode descartar a forte carga simbólica das fotografias das cidades e suas arquiteturas que estiveram em circulação. A qualidade estética das imagens fotográficas foi fundamental para a divulgação e para a valorização da arquitetura moderna brasileira, tanto no país quanto no exterior, e ajudou a consagrá-la como emblema do país, estando diretamente relacionada à produção do imaginário de um Brasil moderno. Algumas cidades e algumas obras desempenharam papel fundamental nesse sentido, revelando a arquitetura e o urbanismo como faces de um processo de transformação sociocultural.

Capítulo 3. “Cidades vivas”:

Rio de Janeiro e São Paulo



*Muito antes do advento do governo Vargas, em 1930, apareceram no Brasil os primeiros ensaios de arquitetura moderna. De início modesto, coincidindo o movimento com uma verdadeira febre de construções, generalizou-se rapidamente. Quase que da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como Rio e São Paulo, onde a novidade tivera o acolhimento mais entusiástico.*³¹⁴

*Nem Detroit nem Houston poderão apostar carreira de crescimento com São Paulo e Rio de 1940-1941.*³¹⁵

As cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo se desenvolveram ao longo da história por motivos econômicos e sociais-culturais. Não houve planejamento urbano *a priori*, pois esse se deu de maneira mais espontânea. Nas décadas iniciais do século XX, o Brasil começou a adotar princípios modernos de planejamento urbano. Com a expansão da população, veio o crescimento desenfreado das cidades, o que acarretou diversos problemas, como trânsito, falta de esgoto, água tratada, segurança etc.

A expansão urbana não obedeceu estritamente a um plano, ordenado e integrado, e as cidades foram configuradas de acordo com a especulação imobiliária, o que, segundo Nicolau Sevcenko, ao escrever sobre a capital paulista, acabou produzindo “um mosaico em lugar de um todo orgânico e articulado.”³¹⁶ Nos centros históricos dessas cidades, a arquitetura moderna aparece já marcada pelo antigo tecido urbano, pela legislação e pela necessidade de verticalização para ocupar o espaço, uma vez que os edifícios modernos são submetidos aos imperativos da cidade tradicional, ainda que, no Brasil, a questão da preservação do patrimônio seja complexa. O confronto entre a cidade tradicional/histórica e a moderna cria um novo tipo de paisagem, revelando adaptações e assimilações, além de ambiguidades.

Atualmente, São Paulo e Rio de Janeiro são as duas maiores e mais ricas cidades do Brasil segundo o PIB/IBGE.³¹⁷ Nas décadas iniciais abarcadas por esta pesquisa, o Rio de Janeiro era a capital do país e São Paulo crescia a passos largos enquanto polo industrial e financeiro. As duas maiores cidades do país se uniam ao se firmarem enquanto contraponto às cidades pequenas, menos desenvolvidas.

³¹⁴ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.81.

³¹⁵ *Ibid.*, p.95.

³¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. Não temos a menor ideia: a tragédia da metrópole que prometia ser modelo de civilização cosmopolita e hoje vive aturdida, sem saber como sair do caos. Carta Capital, ano 6, n. 7, p. 24.

³¹⁷ IBGE. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>>.

Desde pelo menos os anos de 1920, mas principalmente nos anos de 1950, porém, essas cidades entraram em uma espécie de embate, concorrendo como polo socioeconômico e cultural do Brasil: “a base desse antagonismo reside na disputa de influência em torno da hegemonia nacional.”³¹⁸ Conforme bem resume Barbara Weinstein:

Ao contrário da maioria das nações latino-americanas “hipercefálicas”, o Brasil tem a distinção de ser o lar de duas “megacidades”, separadas por uma distância de apenas 250 milhas, e essas circunstâncias praticamente convidam à comparação, sistemática e casual. De fato, a cultura brasileira está repleta de piadas, anedotas e sugestões sobre o caráter diferente das duas principais cidades e sobre as disposições divergentes dos paulistanos e cariocas. Todo mundo conhece o velho ditado que diz que os paulistanos “vivem para trabalhar” enquanto os cariocas “trabalham para viver. (...) Certamente seria um erro ignorar a competição Rio / São Paulo (...).”³¹⁹

As duas cidades eram apresentadas como símbolos de modernidade, mas havia diferenciações latentes, e que, de certo modo, são perpetuadas até os dias de hoje. A imagem do Rio de Janeiro – identificada pela topografia, pela praia, pela cultura popular e erudita – era uma de glamour; a imagem de São Paulo – identificada pela massa cinzenta de construções altas – era ligada à indústria e ao trabalho (e, mais recentemente, ao polo financeiro).

No âmbito da cultura, o Rio de Janeiro, (então) capital do país, refletia o “avanço” do Brasil. Arquitetos cariocas, estimulados pelo desejo do poder público de modernização e inspirados pelas vanguardas europeias, realizaram algumas obras emblemáticas do modernismo brasileiro. O desenvolvimento econômico era favorável para a construção civil. O Rio de Janeiro continha, assim, vida cultural exuberante e era retratado com mais frequência em livros e revistas especializadas de arte e arquitetura.

Já São Paulo, apesar do grande “boom” econômico que vivenciou na época, ainda era vista como uma cidade “periférica” em termos de cultura. É verdade que, com a Semana de Arte Moderna (1922), o panorama cultural da cidade já havia começado a mudar, mas a repercussão dinamizadora deste evento ainda não tinha sido plenamente efetuada, ainda que já estivesse claro que novas modalidades de expressão artística estavam sendo ensaiadas, como o aparecimento e a divulgação da própria arquitetura moderna brasileira. Foi somente em meados do século XX, contudo, que São Paulo começou a realmente mudar esse cenário, com a proposta de se espelhar em determinadas metrópoles internacionais de renome que, além de serem conhecidas como capitais de

³¹⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... **Revista Rio de Janeiro**, n. 8, set./dez. 2002, p. 84.

³¹⁹ WEINSTEIN, Barbara. *Op. cit.*, p.15.

negócios, também eram conhecidas como capitais da cultura. Havia a intenção, por parte das elites, de transformar a cidade em dos principais símbolos de modernidade do Brasil e parte desse esforço se deu na renovação da paisagem urbana.

Arquitetos paulistas criticaram o fato de **Brazil Builds** ter representado amplamente uma versão oficial carioca da arquitetura modernista brasileira. Em artigo publicado em 1944, por exemplo, Luís Saia criticou a ausência do trabalho de Vilanova Artigas no compêndio de Goodwin e Kidder Smith.³²⁰ Desde esse ponto de vista, o livro-catálogo ajudou a acirrar a polarização das duas escolas de arquitetura brasileiras: a carioca (relacionada à produção arquitetônica dos anos de 1940 e 1950 que fez uso de traços modernos, apesar de suas obras terem características regionais, o que levou à arquitetura a ser identificada como *Brazilian style*) e a escola paulista (relacionada à produção arquitetônica ligada a um grupo de arquitetos de São Paulo, liderados por Vilanova Artigas, que enfatizou a técnica construtiva).

Apesar da diversidade de obras que foram projetadas e construídas, a versão traçada por Lucio Costa na sua carta-depoimento de 1948 e no texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, de 1951, posteriormente publicado sob o título “Arquitetura Brasileira”, de 1952, ainda permanece. Costa reconhece o pioneirismo de Gregori Warchavchik em introduzir ideias modernas no Brasil, mas desqualifica a importância do arquiteto ao afirmar que suas obras, e mesmo seu manifesto, não influenciaram na criação da “feição diferenciada” da arquitetura brasileira, sem a qual:

não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor (...). Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é Far-West; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores; e Oscar Niemeyer é dos maiores (...). No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista.³²¹

No que se refere à polêmica sobre o local de origem da arquitetura moderna no Brasil, Mário de Andrade, conforme já visto, também enaltece a arquitetura então produzida no Rio de Janeiro e atribui a essa tradição a formação de uma genuína “escola

³²⁰ Ver: SERAPIÃO, Fernando. “Building Brazil: from the Cariocas to the Paulistas to the now.” *The Architectural Review*. 04/10/2019. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/essays/building-brazil-from-the-cariocas-to-the-paulistas-to-the-now/10044665.article>>.

³²¹ COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa**: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p 124.

de arquitetura moderna”, definindo uma linhagem com recursos estéticos próprios e dotada de uma identidade nacional.³²²

Já Yves Bruand, décadas mais tarde, em **Arquitetura Contemporânea no Brasil** (1981), discorda de Lucio Costa sobre o surgimento da arquitetura moderna em território nacional e ressalta a importância da ação pioneira de Warchavchik e da Semana de Arte Moderna, apoiando, ainda que indiretamente, as reivindicações paulistas sobre a importância dos acontecimentos da cidade, apesar de atentar para a importância da escola carioca.

A concentração de obras no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, que também provocava certa tensão, permanece como versão canônica da historiografia da arquitetura moderna no país, ainda que predominantemente focada na escola carioca, até os dias de hoje. A perspectiva não é de todo equivocada no sentido de São Paulo e Rio serem as maiores e mais ricas cidades brasileiras, portanto também com mais capital para investir em obras de grande porte. Devido à grande extensão e quantidade de obras modernas erguidas no território nacional, porém, essa perspectiva é também algo reducionista, pois há construções de feição moderna em quase todo o país. Seja como for, as obras construídas nessas duas cidades ajudaram, sim, a formar a imagem da arquitetura moderna brasileira, tanto dentro do país quanto fora dele, e figuraram entre páginas de livros, revistas e catálogos, ajudando a cristalizar e reiterar determinadas imagens ao público.

3.1 Rio de Janeiro

Diferentemente de outras cidades compreendidas como sendo globais por funcionarem como centros de influência internacional e que podem ser facilmente identificadas por um conjunto arquitetônico ou por uma obra específica, como a torre Eiffel em Paris, ou a estátua da liberdade em Nova York, por exemplo, o Rio de Janeiro costuma ser rapidamente reconhecido por sua topografia. Imersa em um cenário natural exuberante, a cidade é visualmente apreendida por meio de montanhas e praias, seus marcos naturais. O Cristo Redentor, estátua em estilo *Art Déco*, é uma das imagens mais icônicas do Rio de Janeiro, mas sua qualidade icônica provém justamente do cenário espetacular no qual ela está

³²² Ver: ANDRADE, Mario de. “Brazil Builds”. In: **Folha da Manhã**, São Paulo, 23 de março de 1944.

implantada, com seus “braços abertos sobre a Guanabara”³²³, conforme os versos da música de Tom Jobim. Outro marco icônico da arquitetura moderna carioca é o Museu de Arte Contemporânea (MAC), que também se beneficia de seu entorno, no mirante da boa viagem na orla de Niterói, apesar da arquitetura em si, com sua fachada futurista,³²⁴ que remete a um disco voador, também ser monumental e marcante. O desenho do calçadão de Copacabana também constitui um dos cartões-postais da cidade, e a proximidade com a praia sem dúvida contribui para o caráter icônico da paisagem.

Em **Picturing Tropical Nature**, Nancy Stepan comenta que “talvez nenhuma outra cidade do mundo possa ser tão rapidamente identificada por um instantâneo de seus marcos naturais do que o Rio de Janeiro - Pão de Açúcar, as gloriosas praias de Copacabana e Ipanema, comemoradas em cartões-postais e músicas.”³²⁵ A imagem geral comumente associada ao Brasil evoca imediatamente uma imagem de natureza, sedutora, abundante e “vergonhosamente bonita”, conforme escreve Norma Evenson,³²⁶ apesar do país contar com algumas das maiores cidades do mundo, onde a natureza foi historicamente dominada e destruída.

O Rio de Janeiro é uma cidade que apela para o imaginário popular devido ao fato de ser dotada de certo simbolismo relacionado a sua paisagem; o cenário do Rio há muito é comemorado por sua beleza. Sua identidade promocional, ou *branding*,³²⁷ inclusive nos dias de hoje, pode ser resumida na expressão “cidade maravilhosa.”³²⁸ Seu destaque como capital do Brasil por muito tempo, sua fusão da cultura erudita e da popular, seu cenário tropical e a criação de uma identidade nacional, a partir principalmente da década de

³²³ JOBIM, Antônio Carlos. **Samba do Avião**, 1962.

³²⁴ Conforme já alertei em minha dissertação de mestrado, utilizo o termo “futurista” no sentido de que parte da produção moderna brasileira, principalmente a de autoria de Oscar Niemeyer, possui características ligadas ao avanço tecnológico, principalmente no que diz respeito à tecnologia espacial e, nesse sentido, relacionada ao imaginário do universo de ficção científica. O meu uso do termo aqui não possui referência, portanto, ao movimento artístico e literário surgido após a publicação do *Manifesto Futurista*, de Filippo Marinetti, em 1909.

³²⁵ STEPAN, Nancy Leys. *op. cit.*, p.211.

³²⁶ EVENSON, Norma. **Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília**. New Haven, 1973, p. 2.

³²⁷ “Uma das estratégias cruciais para transformar uma cidade em cidade competitiva é torná-la visível e identificável no imaginário global por meio de intensos investimentos publicitários conhecidos como branding. (...) O crucial no processo de branding é vender uma imagem da cidade para que ela possa ser a recipiente de recursos, investimentos, turismo e ganhos econômicos.” In: JAGUARIBE, Beatriz. “Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos”. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.18, n.2, maio/agosto 2011, p.330.

³²⁸ O Rio de Janeiro ganhou o título de “cidade maravilhosa” por ocasião de um registro, durante o carnaval, no jornal “O Paiz” em 1904. A partir daí, muitos jornalistas e escritores passaram a usar esse termo para se referir à cidade. Em 1935, André Filho criou uma marchinha de carnaval com o mesmo nome, que acabou por se transformar em espécie de “hino” da cidade e popularizou o apelido em todo o mundo.

1930, ajudaram a transformar a cidade em uma espécie de metonímia do Brasil. Das cidades brasileiras, o Rio de Janeiro é a com maior apelo turístico, sendo a mais visitada;³²⁹ é ela que geralmente simboliza o Brasil e o brasileiro, principalmente para o público estrangeiro. Conforme Barbara Weinstein,

O Rio tinha sido a capital do Brasil, seja como Colônia, Império ou República, desde 1763, e foi a cidade mais populosa do país até a década de 1950, quando São Paulo a ultrapassou. Além disso, mesmo quando a posição econômica do Rio diminuiu, e foi suplantada por Brasília como capital do país, a “cidade maravilhosa” continuou ser a metrópole mais reconhecida no Brasil internacionalmente (...).³³⁰

Essas afirmações, talvez um tanto óbvias, são importantes porque demonstram como, em um cenário cada vez mais globalizado, a cultura urbana e suas representações são elementos cruciais para determinar a visibilidade internacional. A imagem corresponde a uma “seleção perceptiva estética que, de modo espetacular, produz manifestações auto identitárias da cidade, até transformá-las em seus registros emblemáticos.”³³¹ Nesse sentido, a paisagem é transformada em imagem sintetizante da cidade. Sandra Pesavento coloca que a identidade de uma urbe “tende a apoiar-se em marcos de referência precisos, visuais e sensíveis que, se por um lado compõem a unicidade do padrão identitário, permitindo reconhecimento da cidade, por outro, estabelecem a diferença em face de outros centros urbanos.”³³²

As particularidades do Rio, por si só, já a conferem característica fotogênica, e a cidade é comumente compreendida, principalmente na década de 1940, como o cartão-postal do Brasil. Conforme escreve Ana Maria Mauad:

Os múltiplos ângulos da cidade do Rio de Janeiro compõem um conjunto de imagens de diferentes épocas que revelam ao menos duas importantes características desse espaço. Primeiro, a sua fotogenia, traduzida nas pinturas, panoramas e vistas, produzida pelos artistas – pintores, riscadores e fotógrafos – que por ali passaram desde a abertura dos portos no século XIX. Sua paisagem peculiar que conjuga montanha, mar e floresta integrada a seus modos de ser cosmopolitas, garantiram ao Rio um perfil próprio e atraente aos olhos sensíveis de quem a vê. A capitalidade da cidade proporcionou ao Rio de Janeiro o surgimento e desenvolvimento de uma sociabilidade artística e científica (...), mas, sobretudo, pela presença de um mercado que consumia e

³²⁹ Ver: <<https://www.deville.com.br/blog/viagem-e-turismo/quais-sao-os-lugares-do-brasil-mais-visitados-por-turistas-estrangeiros>>.

³³⁰ WEINSTEIN, Barbara. *op. cit.*, p.15.

³³¹ FERRARA, Lucrécia D’Alessio. “As mediações da paisagem”. **Revista Líbero**, v. 15, n. 29 (junho 2012). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2012, p. 47.

³³² PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p.163.

demandava uma produção de imagens que garantiria à cidade a posição de polo catalizador de uma nova economia visual.³³³

A fotogenia da cidade do Rio é marcante. A fotografia ganhou notoriedade na cidade – desde meados do século XIX, mas principalmente no século XX, com a multiplicação da experiência fotográfica – associada a sua beleza natural e a sua cultura urbana, principalmente na condição de capital. Seus diferentes espaços se revelam fotograficamente e compõem uma história visual do Rio de Janeiro por meio desses registros, o que, por sua vez, cria uma imagem maior a respeito do território.

No caso carioca, essa imagem parte da simultaneidade de dois aspectos muitas vezes ressaltados: a natureza relacionada à ideia de paraíso, e a cidade cosmopolita, que estava sendo forjada desde a Primeira República, relacionada à ideia de progresso. São destacados elementos típicos da tropicalidade, como a natureza abundante, mas a cidade encrustada em meio a essa paisagem também denota, à visão dos modernistas, a tentativa de dominação da natureza pelo progresso da obra humana.

Na música, esse sentimento também se fez presente, como demonstra a **Sinfonia do Rio de Janeiro**, composta por Billy Blanco e Antônio Carlos Jobim³³⁴, em 1954:

Abertura:
Rio de Janeiro
Que eu sempre hei de amar
Rio de Janeiro
A montanha, o Sol, o mar
Festival de beleza
Natureza sem par
Rio de Janeiro
Que eu sempre hei de amar...

O Mar:
O mar, quanto tempo esperou
A cidade crescer
O mar, quanto tempo esperou
A cidade chegar
Um dia rasgaram a montanha
O túnel do Leme se abriu
O mar recuou gentilmente
E o bairro bonito surgiu [Copacabana]³³⁵

³³³ MAUAD, Ana Maria (Org). **Rio a cidade e seus temas** [livro eletrônico]. Niterói, RJ: PPGHistória – LABHOI – UFF, FAPERJ, 2016, p.6.

³³⁴ Vale observar que ambos os compositores possuíam relação com a arquitetura e com o urbanismo, sendo que Billy Blanco se formou arquiteto e que Tom Jobim, apesar de ter iniciados seus estudos em arquitetura, jamais os concluiu para dedicar-se à música.

³³⁵ JOBIM, Antônio Carlos & BLANCO, Billy. **Sinfonia do Rio de Janeiro**, 1954.

A natureza e a arquitetura se imiscuem, assim, no imaginário popular. Conforme aponta Joana Oliveira, a orla e a região central do Rio são causa e consequência da arquitetura moderna que lá se instala,

fruto do que muitos consideram o mais notável da produção brasileira. Foi lá que, entre os anos 1940 e 1960, Lúcio Costa começou a traçar seus planos e Oscar Niemeyer fez seus primeiros poemas de concreto. Nesse período, a arquitetura *made in Brazil* teve um importante papel no cenário internacional (...).³³⁶

3.1.1 Paisagem do Paraíso

O aparelho [avião] pica sobre a maravilhosa baía de Guanabara, que dá ao Rio de Janeiro o melhor porto do mundo, superior mesmo aos de Nova York e São Francisco. Veem-se as linhas esguias dos edifícios altos em semicírculo sobre a orla marinha que se estende, depois de quebrar-se de encontro as montanhas inclinadas. Sobre o dorso delas, a selva, grimando pela rocha, desabotoa-se em árvores numa densa faixa verde.³³⁷

Foi assim que Philip Goodwin comentou a paisagem exuberante carioca vista de cima, ao chegar de avião no Brasil.³³⁸



Figura 75 - Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p.26

³³⁶ OLIVEIRA, Joana. “Rio de Janeiro, maior experiência arquitetônica do Brasil”. *El País*, 18/01/2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/18/actualidad/1547819666_942114.html>.

³³⁷ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.17.

³³⁸ Aliás, a vista de cima também influenciou a perspectiva de Le Corbusier, na década de 1930, ao criar o plano para o Rio de Janeiro a partir da vista de um avião e, portanto, considerado uma escala capaz de responder à geografia “violenta e sublime” do local. Ver: CARRANZA, Luis E. LARA, Fernando Luiz. *op. cit.*, p. 54.

Ao descrever a vista aérea, Goodwin reitera a imagem quase paradisíaca da paisagem ao afirmar que “a beleza original do Rio de Janeiro parece ter sido muito pouco prejudicada durante quatro séculos de atividade construtora. Sempre que o homem erigiu uma cidade, ainda que por acaso ou descuidadamente sob o ponto de vista do urbanismo moderno, tem procurado realçar o esplendor natural da mesma (...).”³³⁹

A fotografia do Rio apresentada em **Brazil Builds** revela a topografia singular carioca. No topo superior esquerdo, vemos o Cristo, pequeno, olhando para toda a beleza natural que o rodeia. O uso do contraste entre claros e escuros cria uma atmosfera singular e dramática para o cenário retratado, fazendo com que o espectador se sinta imerso na perspectiva selecionada. A fotografia remete às imagens de natureza dos séculos XVIII e XIX, que representavam o sublime, como as de Caspar David Friedrich, pois tem característica algo sombria, característica também relacionada ao fato da imagem ser em preto e branco, e não diz muito respeito à tropicalidade do local retratado. A paisagem recortada por mar e morros, porém, faz parte do imaginário popular e muitos artistas e arquitetos admitem a terem tomado como inspiração, como Niemeyer, que comparou as curvas da paisagem natural do Rio à sensualidade do corpo feminino e as explorou amplamente em sua obra.

Uma paisagem exuberante e sedutora do Rio foi descrita pela revista britânica **The Architectural Review**, um ano depois de **Brazil Builds**, em 1944:

Nenhuma visão mais vantajosa de toda a baía pode ser obtida do que por via aérea. De cima, todas as suas belezas se juntam em uma única varredura panorâmica. Longas praias de areia branca em curvas graciosas, ilhas verdejantes e a serrilhada ‘dos altos blocos residenciais de Copacabana surgem em cores brilhantes, como a criação de um surrealista. A cidade, tão diferente de qualquer outra, aninha-se nos vales, segue os contornos quebrados das praias em infinitas fileiras de jóias, em um cenário mais encantador.³⁴⁰

A paisagem carioca presente em **Brazil Builds** não parece, ao observador de hoje, particularmente datada. Claro, em fotografias atuais apareceriam mais construções, mas, mesmo assim, a imagem nos é familiar e reconhecível. Isso tem a ver principalmente com

³³⁹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.26.

³⁴⁰ The Architectural Review. Brazil: The Background. An extensive introduction to the vast territory by J. de Sousa-Leão. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/places/americas/brazil/brazil-the-background/8607383.article?blocktitle=1940s-grid&contentID=24960>>.

a forma pela qual a paisagem foi retratada ao longo da história; não é que a cidade em si não tenha mudado, mas que a vista que se expõe é altamente estetizada.³⁴¹

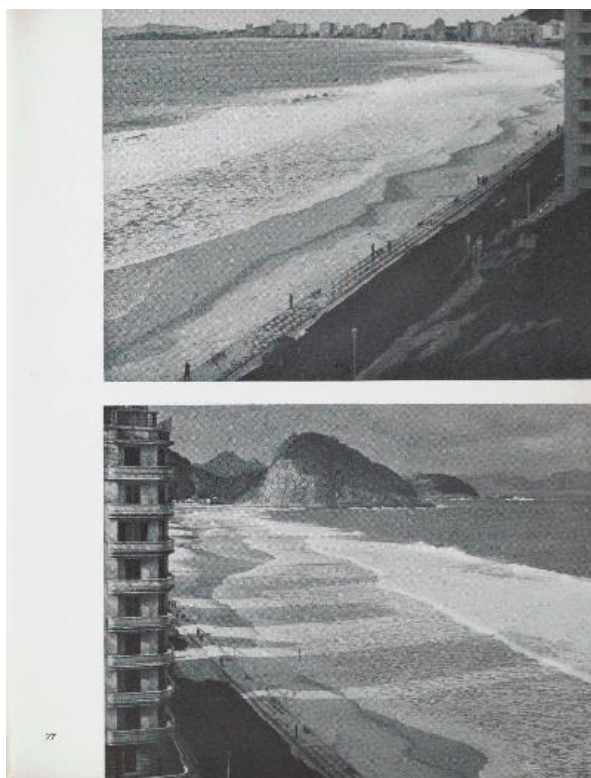


Figura 76 - Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p.27

Tanto é assim, que as imagens da paisagem carioca presentes em **Brazil Builds** tiveram grande repercussão, como é possível observar na **The Architectural Review**, em seu número especial dedicado ao Brasil.³⁴² A capa da edição apresenta, segundo o editorial, “o mais celebrado de todos os espetáculos do Brasil, a baía do Rio, que fornece um cenário teatral para a capital do país, e é presente da natureza para os fotógrafos.”³⁴³ Ao escolher a imagem de Kidder Smith em que as sombras dos edifícios altos de

³⁴¹ Desde o primeiro daguerreótipo que chegou à cidade, ainda em 1840, boa parte das fotografias do Rio de Janeiro revelam “um dos traços mais marcantes do cenário carioca, já prenunciado em sua abundante iconografia “pré-fotográfica”: a notável fusão da paisagem construída pelo homem com uma natureza monumental que enfeita e singulariza a topografia do lugar.” Ver: TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v.22, n.35, pp.64-78, June 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752006000100005&lng=en&nrm=iso>. No século XIX, o grande expoente do gênero foi Marc Ferrez, que ajudou a construir a imagem do Rio que ainda temos hoje ao levar seu pesado equipamento para o alto do Corcovado (que ainda não tinha o Cristo) e do Pão de Açúcar e focar as longas fitas da orla de Copacabana e de Ipanema.

³⁴² Ver: CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. *op. cit.*

³⁴³ The Architectural Review, março de 1944. Imagem também esteve em Brazil Builds.

Copacabana avançam sobre as ondas do mar para ilustrar sua capa, a revista confere destaque à relação da arquitetura brasileira com a paisagem tropical, apresentando a uma arquitetura que se projeta na natureza.



Figura 77 - Capa do número especial dedicado ao Brasil. Fonte: The Architectural Review, março de 1944

Philip Goodwin e Kidder Smith nos apresentam um Rio de Janeiro pitoresco e instigante, que une a beleza da natureza atemporal com construções modernas. A imagem que também foi escolhida para aparecer na capa da **The Architectural Review** revela a imensidão do mar e das montanhas, que encontram um bloco vertical de edifício moderno, cujas janelas dão para a natureza. Segundo a revista, “nada de velho no Rio de Janeiro pode competir pelo nosso interesse com as belezas da Natureza, eternas e com o que há de novo e de nosso tempo. O Rio é uma cidade do presente e do futuro.”³⁴⁴

Nas imagens, a civilização é representada pela cidade moderna que aparece no primeiro plano e a paisagem do mar e das montanhas do Rio, que aparece mais ao fundo, e mostra que se trata de uma cidade moderna nos trópicos.

³⁴⁴ The Architectural Review, v. 95, n. 567, mar. 1944. Especial Brasil.

3.1.2 Das montanhas aos arranha-céus

É com ênfase na paisagem e nos novos edifícios que a compõem que Philip Goodwin introduz o Rio de Janeiro ao seu leitor, ainda nas primeiras páginas de **Brazil Builds**. Já na parte dedicada à arquitetura moderna, o curador afirma que, “quase que da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como Rio e São Paulo, onde a novidade tivera o acolhimento mais entusiástico.”³⁴⁵ Assim, o Rio de Janeiro se destaca também pela modernidade da sua arquitetura, pelos seus arranha-céus, e não apenas pela grandiosidade de sua natureza.

Em 1944, **The Architectural Review** afirmou que “o que deve ser destacado (...), no entanto, é que o Rio passa por um vasto plano de reconstrução. Imponentes prédios governamentais, arranha-céus e apartamentos palacianos brotam em todos os lugares.”³⁴⁶ Essa concepção de centros irradiadores de progresso e de modernidade aparece na imagem do mapa do Rio de Janeiro que abre a segunda parte de **Brazil Builds**. Nele, 18 obras mencionadas no livro aparecem pontuadas. Dessas, 12 são modernas.

³⁴⁵ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁶ The Architectural Review. Brazil: The Background. An extensive introduction to the vast territory by J. de Sousa-Leão. Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/places/americas/brazil/brazil-the-background/8607383.article?blocktitle=1940s-grid&contentID=24960>>.

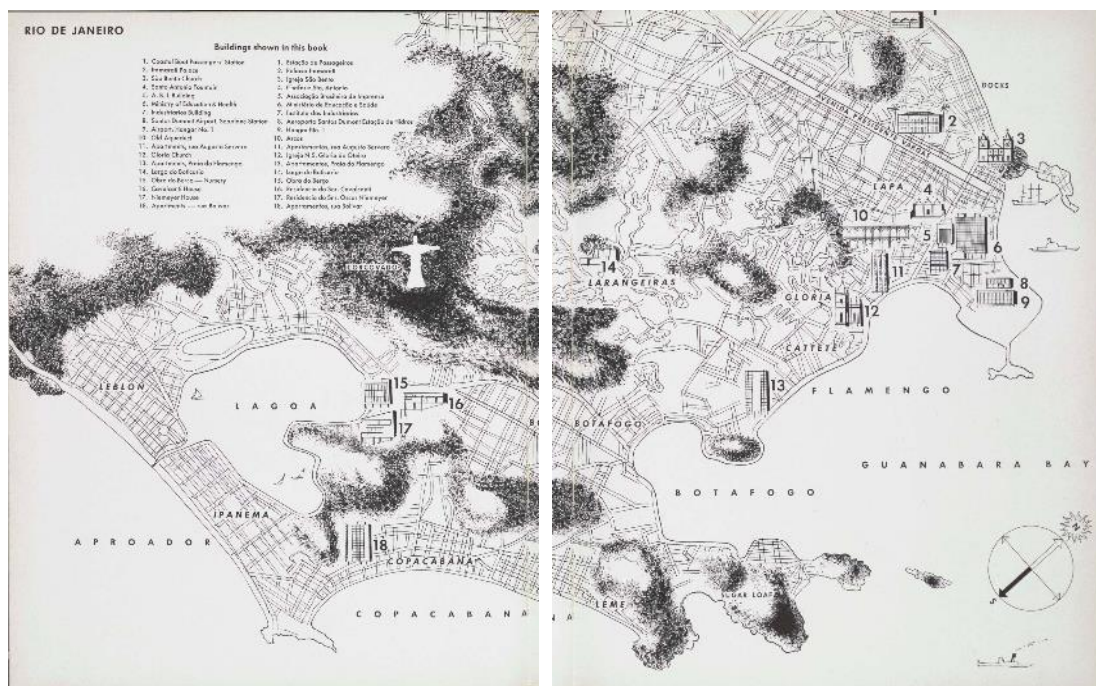


Figura 78 – Mapa do Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, pp. 82-83.

O próprio mapa da antiga capital federal já mostra a ênfase conferida à produção arquitetônica carioca. No livro como um todo não é diferente: das 39 obras publicadas, 19 são localizadas no Rio de Janeiro, o que equivale a quase 50% do total.³⁴⁷ Essa proporção evidencia que, desde as primeiras monografias sobre a arquitetura moderna brasileira, o foco residia principalmente na produção carioca. A produção arquitetônica paulista aparecia em segundo lugar, porém com uma diferença grande no número de obras (40%) em relação ao Rio.

A moderna produção arquitetônica brasileira, com ênfase portanto na carioca, que aparecia como irradiadora do progresso, era capaz de evidenciar ao mundo, e principalmente aos EUA, os valores comuns entre os dois países que, conforme Goodwin, seriam “futuros aliados.”³⁴⁸ Dessa produção, é ressaltada a influência das “ideias revolucionárias do grande arquiteto franco-suíço Le Corbusier,”³⁴⁹ mas maior atenção é conferida à relação da produção brasileira com o meio estrangeiro feita através de viagens

³⁴⁷ Obs.: As demais obras se distribuem em apenas mais outros 5 estados da federação: 8 em São Paulo, 4 em Pernambuco, 4 em Minas Gerais (todas de Niemeyer), 2 na Bahia e 1 no Ceará (aparece pelo duplo mérito de ser propriedade de um grande empresário americano e ser projeto de Oscar Niemeyer). Ver: NERY, Juliana Cardoso. *op. cit.*, p.165.

³⁴⁸ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.9.

³⁴⁹ Goodwin também aponta, ainda que muito brevemente, para as influências italianas na arquitetura moderna paulista e para as germânicas na Bahia. Ver: GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 81.

e por meio do intercâmbio de profissionais e de publicações. São ainda sugeridas as interfaces da produção local com a influência do paradigma estadunidense:

Dos Estados Unidos, muito pouco de teoria arquitetônica foi aproveitado. Em compensação, muito da prática se adotou, como instalações de banheiros, de iluminação moderna, o arranha-céu, os elevadores que o tornaram possível. E foram justamente os arranha-céus que mudaram a fisionomia do centro do Rio e de São Paulo e ainda das praias cariocas onde se elevou para quatro ou mais vezes a altura dos edifícios que as circundam.³⁵⁰

Para Goodwin, a presença marcante de arranha-céus era a principal contribuição norte-americana no Brasil: “cinquenta grandes edifícios de cimento armado erigidos numa só cidade.”³⁵¹



Figura 79 – Vista geral da praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Fonte: Latin American Architecture since 1945, p.34.

Não se deve esquecer que, durante o Estado Novo, o Rio de Janeiro tomava inspiração de dois cânones urbanísticos de inspiração estrangeira: do “manhattanismo”, dos Estados Unidos, e da produção proveniente de países como Itália e Alemanha, que possuíam uma

³⁵⁰ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.81.

³⁵¹ *Ibid.*, p.97.

arquitetura monumental fascista. Assim, a aproximação feita pelos livros e revistas, principalmente a partir da década de 1940, dos arranha-céus como símbolos do progresso industrial e da modernidade ajudaram a unir cidades díspares como Rio, Nova York e Chicago,³⁵² por exemplo, sob uma mesma bandeira simbólica. Conforme **Brazil Builds**,

Manhattan e Rio de Janeiro têm muita coisa em comum. Ambos contam com uma área central muito limitada, a primeira uma ilha circundada por três rios, a outra uma faixa sinuosa de terreno apertado, de um lado, por grandes montanhas e pela baía e o Atlântico, do outro. Colinas inteiras foram arrasadas e o material removido para aterrar uma nesga da baía sobre a qual se construíram largas avenidas, jardins e um aeroporto que hoje ocupam espaço furtado ao mar. Somente em Chicago se fez coisa semelhante, ditada pelas mesmas necessidades de mais e mais largas vias de trânsito. À noite, as linhas curvas da iluminação das ruas ao longo da baía e as avenidas e parques bem iluminados estão como a arrebatar de Paris³⁵³ o título de cidade-luz, principalmente nestes tempos de escuridão geral.³⁵⁴

A comparação entre as duas cidades não era nova. Ainda em 1939, no ano da Feira de Nova York e antes de **Brazil Builds** portanto, a revista **Vogue** já tinha publicado uma fotomontagem que unia imagens de Nova York com o Rio de Janeiro. Conforme apontou del Real “esse engajamento cultural (...) funcionou em dois sentidos [mão dupla], abrindo novas avenidas para o intercâmbio”³⁵⁵ entre os dois países.

³⁵² Vale destacar que há uma diferença entre os arranha-céus modernistas brasileiros e estadunidenses: nos EUA, os edifícios são altos e “magros”, na época ainda mais ligados ao *art deco*; no Brasil, são menos altos e mais “horizontais” e “pesados”, a exemplo de edifícios como MES, ABI etc. A altura dos edifícios também tem relação com o uso e parcelamento do solo. Seria possível se argumentar que, no Brasil, nem eram de fato “arranha-céus”, mas o termo aparece na literatura da época. A esse respeito, ver: SOMEKH, Nadia. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador**. São Paulo: Editora Mackenzie, Romano Guerra, 2014 & SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **Identidade da metropole: a verticalização em São Paulo**, 1994.

³⁵³ Obs.: A aproximação do Rio com Paris feita por Goodwin não aparece por acaso, já que o prefeito do Rio de Janeiro, o engenheiro Francisco Pereira Passos, foi inspirado pelos planos urbanos de Haussmann para realizar uma reforma urbanística decisiva na cidade entre 1902 e 1906, alargando vias, inserindo jardins e derrubando morros.

³⁵⁴ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.95.

³⁵⁵ REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p.264.



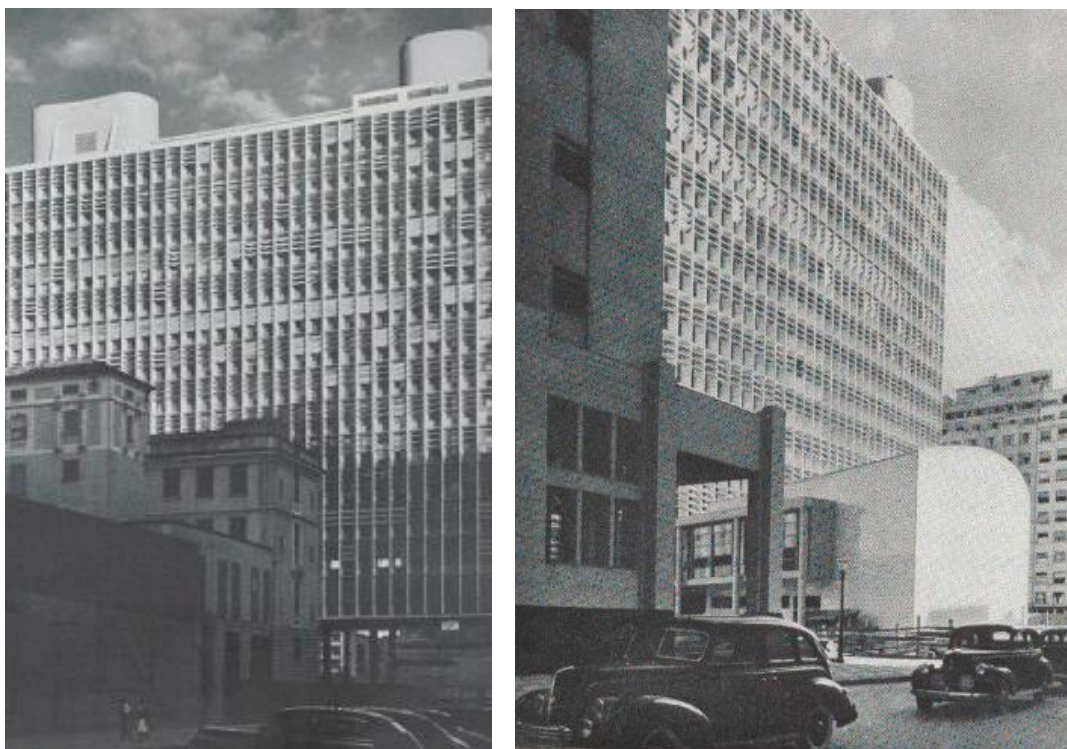
Figura 80 -. Uma montagem de fotos da cidade de Nova York e do Rio de Janeiro. Fonte: Revista Vogue, 1939³⁵⁶

A imagem da revista **Vogue** é uma colagem que une, à esquerda, uma fotografia do centro de Manhattan, marcada pela figura do Edifício Chrysler, a outra fotografia, à direita, da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, marcada pelo Cristo Redentor. A fusão de imagens de duas cidades distintas em uma única é simbólica das semelhanças sendo ressaltadas entre elas e das mensagens panamericanas que influenciavam a diplomacia e a produção cultural da época, inclusive a cultura arquitetônica.

Brazil Builds também compara o Rio de Janeiro com determinadas cidades estrangeiras icônicas, como Nova York, mas exalta a criatividade e inovação da produção brasileira. Afirma que embora os primeiros ímpetus modernos tivessem chegado “por importação”, não tardou para que o Brasil achasse seu próprio caminho. “A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais,”³⁵⁷ os *brise-soleils*.

³⁵⁶ Imagem disponível em: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar**. *op. cit.*, p. 453.

³⁵⁷ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.84.



Figuras 81 e 82 - Ministério de Educação e Saúde. Fontes: Brazil Builds, p.108 & Latin American Architecture Since 1945, p.32, respectivamente.

Assim é introduzida uma das obras que constituirá a principal referência da mostra de arquitetura brasileira planejada pelo MoMA: o MES. Goodwin afirma que “o Rio pode orgulhar-se de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano.”³⁵⁸ O tema do controle climático interessava muito ao curador, principalmente a inventividade do detalhe técnico, que influenciava a proposta formal do projeto.

As imagens de elementos de controle climático divulgavam a produção moderna e o projeto modernizador do país. Muitas das fotografias eram repetidas entre diferentes publicações, pois alguns fotógrafos colaboravam em diversas revistas dentro e fora do Brasil. Além disso, determinadas obras e certos recortes eram particularmente recorrentes, como a fachada do MES e o enfoque conferido aos *brise soleils*. Assim, o edifício se tornou um ícone da arquitetura moderna brasileira a partir de **Brazil Builds**. No já comentado número “Brésil” da **L’Architecture d’Aujourd’hui**, de 1947, nada menos do que seis páginas foram dedicadas ao edifício. Conforme descreve Yves Bruand, nesta fase, o MES já havia sido publicado em todos os principais periódicos do mundo, e elogiado quase universalmente. Além disso, passou a incorporar um novo sentimento

³⁵⁸ Ibid., p.91.

nacional: tudo o que o governo brasileiro desejava comunicar sobre as suas intenções modernizadoras foi materializado neste edifício.³⁵⁹

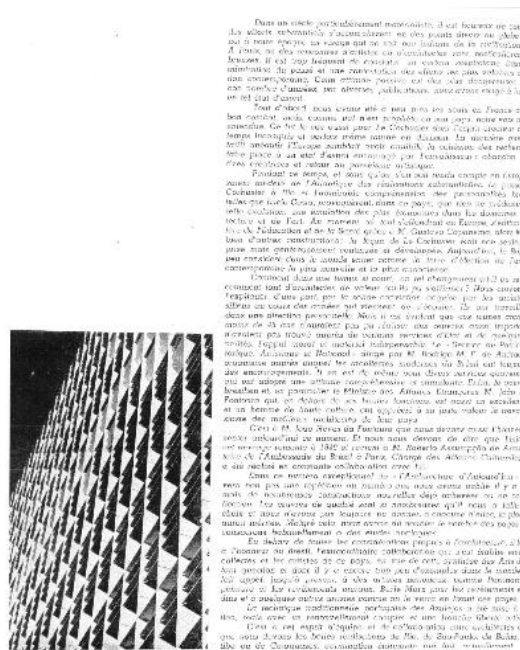


Figura 83 –MES. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui, no 42-43, 1952

Igualmente, imagens da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), do escritório MMM Roberto,³⁶⁰ circularam entre diversos veículos depois de **Brazil Builds**, como, novamente, na **L’Architecture d’Aujourd’hui**. O enfoque também recai na obra moderna de autoria dos irmãos Roberto e em elementos característicos, como a ideia de seriação transmitida pela repetição de elementos como os *brises* e mesmo pilotis, livrando o solo do terreno para o trânsito de pedestres.

³⁵⁹ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 93.

³⁶⁰ Os irmãos Roberto trabalharam muito no Rio de Janeiro, e produziram obras de qualidade, mas não ganharam o destaque e reconhecimento de Oscar Niemeyer, arquiteto fetiche do modernismo brasileiro e que ocupou lugar de destaque nas publicações, principalmente as estrangeiras.



Figura 84 –Imagens de artigo sobre brise-soleil. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui 03 de setembro de 1945

Nas imagens justapostas na página da revista francesa, o ponto de vista do fotógrafo, enfatiza levemente a ascensão dos edifícios em direção ao céu, tornando a arquitetura ainda mais imponente. Fica evidente o valor dado pelos arquitetos e pelos fotógrafos, que retrataram suas obras, à moderna produção arquitetônica da época.

A ABI e o MES são dois grandes exemplos dessa arquitetura moderna monumental no Rio de Janeiro. Localizados próximos entre si e construídos na mesma época, o edifício da ABI mantém-se fiel aos pressupostos modernistas por meio da liberação de parte do térreo e a fachada livre (devido à organização funcional), mas sua implantação é presa ao lote. Já a implantação do MES está solta no lote, permitindo com que todas as fachadas sejam livres e visíveis a partir de diferentes ângulos. São essas características que levam Goodwin a descrever a “solidez” da Sede da ABI e a “leveza” do MES:

Um simples bloco retilíneo com quebra-luzes sobre colunas expostas de um discreto andar térreo. Em cima, uma super estrutura irregular também discreta. A fórmula não é diferente da aplicada ao Ministério de Educação, as formas entretanto dificilmente poderiam ser mais diversas. Este edifício parece sólido e forte, enquanto o outro, tão bem construído como ele, se apresenta leve e ligeiro.³⁶¹

³⁶¹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.112.

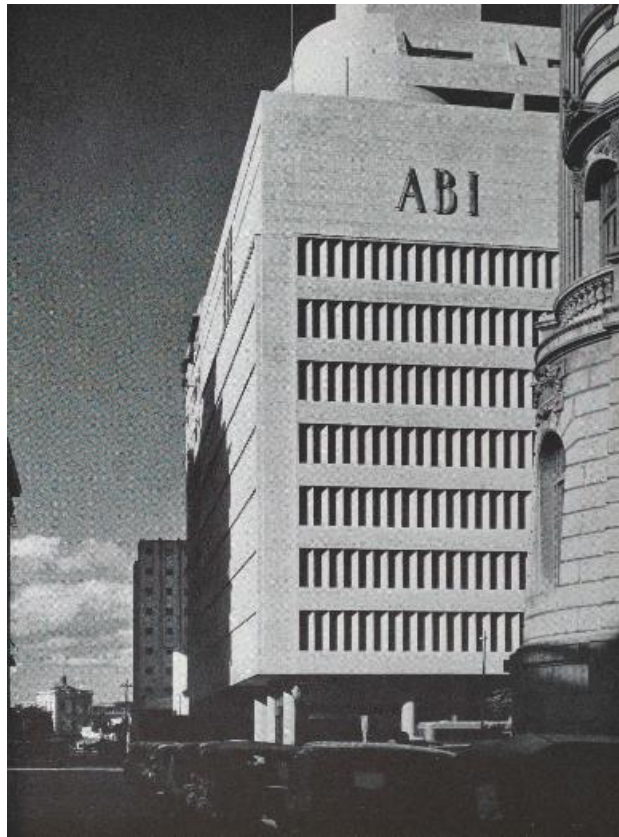


Figura 85 – ABI, Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p.114



Figura 86 – ABI, Rio de Janeiro. Fonte: Brazil Builds, p. 87

O edifício da ABI está imerso no centro urbano carioca, com outras construções, heterogêneas, ao lado. O espaço aparece habitado, com pedestres e automóveis circulando pela rua adjacente. Nas fotografias, os transeuntes conferem também escala à obra, permitindo ao observador reconhecer sua dimensão (principalmente na imagem que estampa duas pessoas olhando para fora da janela, em cima do letreiro que dá nome ao edifício), além de fornecerem a ideia de um espaço público moderno, habitado pelas pessoas. A foto divide o edifício em dois blocos de volume, um com sensação de maior verticalidade e embaixo, e outro com sensação de maior horizontalidade acima. O ponto de vista próximo do pedestre das imagens evidencia sua implantação em meio à cidade “viva”, no centro ocupado.



Figuras 87 e 88 –. Edifício Seguradoras no Rio de Janeiro & Edifício de apartamentos em Copacabana.
Fontes: Fonte: BAC nº1. 1953, p.23, Acrópole Nov 1955 - Ano 18 - Nº 206, p.52, respectivamente

As imagens do Edifício Seguradoras, também dos irmãos Roberto, e do edifício de apartamentos de Copacabana já foram retiradas de outro ponto de vista; o fotógrafo encontrava-se, provavelmente, dentro de outro edifício, possibilitando o registro do prédio de um andar alto. Aspectos modernos como o uso de pilotis marcam a obra, assim como plano ondulado que articula as duas diferentes fachadas do prédio – uma toda em vidro e outra com *brises* móveis horizontais. O plano ondulado une as faces do edifício com incidência solar distinta, e, além de possuir função estrutural, confere dinamismo à fachada. A imagem retrata a transformação da paisagem urbana carioca. O recorrente

ponto de vista da esquina adotado pela fotografia confere maior visibilidade e noção de tridimensionalidade na imagem, ressaltando a geometria do edifício ao destacar seus ângulos. A tomada da fotografia desde a altura da rua confere característica mais imponente ao edifício.

Alguns anos depois, Henrique Mindlin destacou, em seu **Modern Architecture in Brazil**, o Banco Boa Vista, projetado por Oscar Niemeyer, com as diferentes soluções dadas para cada uma das fachadas devido à situação de esquina. Numa delas há *brises* móveis de madeira, capazes de serem ajustados às diferenças sazonais do grau de insolação. A outra fachada, que quase não recebe insolação, é envidraçada, produzindo “feliz efeito, ao refletir a imagem da Igreja da Candelária.”³⁶²



Figura 89 – Banco da Boa Vista. Fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: *Modern Architecture in Brazil*, p. 227.

O reflexo da igreja na fachada espelhada foi capturado na fotografia de Gautherot do edifício, ocupando uma página inteira do livro. A importância conferida à arquitetura

³⁶² MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Collibris, 1956, p.227.

religiosa colonial por Mindlin “pode justificar a observação da relação entre o Banco Boa Vista e um edifício histórico religioso, através do reflexo na fachada envidraçada.”³⁶³ O contraste entre o antigo e o novo, que já havia sido valorizado por Goodwin, é mais uma vez evidenciado aqui, revelando a compreensão – e reiterando a narrativa – da ideia de continuidade em determinada parte da produção local, numa espécie de (suposta) progressão de aperfeiçoamento e conquistas. Na fotografia, passado e presente se sobrepõem e criam uma nova imagem.

Com essa produção modernizadora e monumentalizante, a concorrência do investimento privado no mercado imobiliário para edifícios de luxo se desenvolveu, principalmente nas regiões do centro e da zona sul do Rio de Janeiro. A construção civil foi impulsionada, aproveitando o imaginário a respeito das benesses e do status de morar à beira da praia. Residências antigas começaram a ser, cada vez mais, substituídas pelos arranha-céus. A introdução das novas tecnologias do concreto armado e do elevador proporcionou possibilidades de verticalização, mas também de acumulação de capital, permitindo a exploração do solo sem necessidade de incorporação de novas áreas ou de grandes investimentos na estrutura urbana. O preenchimento da malha urbana por esses edifícios fez com que o preço do solo fosse valorizado, impondo novas condições ao urbanismo do Rio.

Essa alteração na feição da cidade era valorizada em diversos textos e imagens sobre arquitetura e urbanismo, e exaltada inclusive para fins de propaganda, não só da cidade, mas da nova indústria de construção que crescia no país. Diversos anúncios, geralmente de materiais de construção, foram veiculados em revistas especializadas valorizando essa nova imagem da paisagem carioca. Segundo propaganda veiculada na **Módulo**, “O Rio, como as grandes capitais, sobre com OTIS. Edifícios notáveis, arrojo de linhas, audácia de concepções. O Rio de Janeiro cresce, alarga-se, amplia-se. E o turista não esconde seu entusiasmo pela arquitetura brasileira, internacionalmente famosa.”³⁶⁴ Na Acrópole, a Companhia Nacional de Cimento Portland, faz anúncio afirmando que “frente ao oceano, encanta o viajante pelo contraste do azul do mar com a alvura dos arranha-céus.”³⁶⁵

³⁶³ MENDONÇA, D.M. **O discurso e a imagem do movimento moderno brasileiro**. Tese apresentada à FAU-USP, 2018, p.93.

³⁶⁴ Módulo, 1959, Edição 00015.

³⁶⁵ Acrópole Jun 1948 - Ano 11 - N° 122, p.39

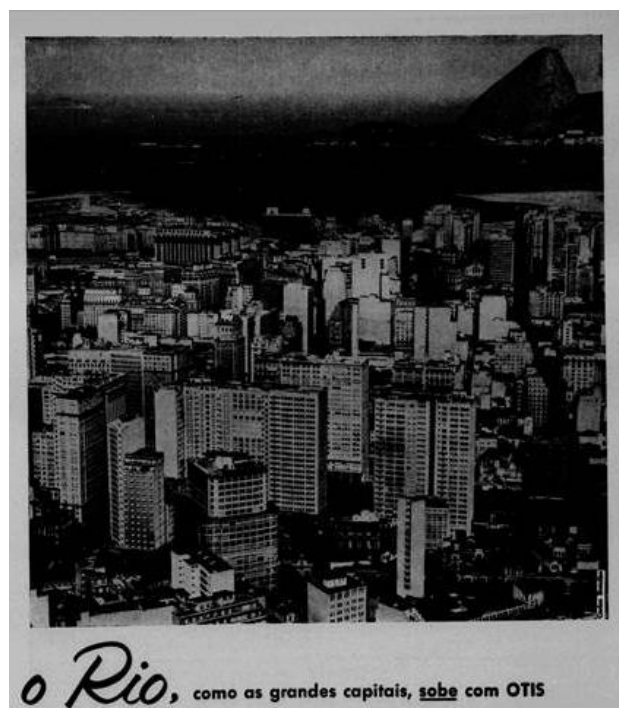


Figura 90 – Propaganda da OTIS. Fonte: Módulo, 1959, Edição 00015



1906



1948

**PRAIA
DO
FLAMENGO**

"...frente ao oceano, encanta o viajante pelo contraste
do azul do mar com a alvura dos arranha-céus"
(palavras de J. B. Winterwood)

Esta linda praia que, no dizer de um ilustre personagem... "era o mais belo passeio de que se podia gozar o caracol quando subia o carruagem" faz frente ao retuário da Guanabara e guarda, no murmúrio de suas vagas andadas, as aspirações de todos os aventureiros que transpõem a barra, em demanda desta terra - esta se a

Folha do Tempo - e o mestre João de Barro mostra ali, no mesmo local, como o cimento portland "MAUA", pela excelência de sua qualidade, pode contribuir para uma magica transformação, produzindo um lindo contraste pela linha alvissosa dos arranha-céus, e ser de da floresta e o azul do mar...

COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTOS PORTLAND



Figura 91 – Propaganda da Companhia Nacional de Cimentos Portland, Praia do Flamengo. Fonte: Acrópole Jun 1948 - Ano 11 - N° 122, p.39

Na propaganda da Companhia Nacional de Cimentos Portland, a justaposição de imagens passadas e atuais (à época da publicação) proporciona um “antes e depois” e contribui para fomentar a ideia de ritmo acelerado de mudanças e para revelar a “mágica transformação” da orla carioca, “produzindo um lindo contraste pela linha alviniente dos arranha-céus, o verde da floresta e o azul do mar”.³⁶⁶ A modernidade da paisagem urbana imiscuída na “natural” de 1948 contrasta com a cena de 1906, que retrata uma cena mais bucólica e provinciana. A diferença no gabarito das construções da orla chama atenção.

A Companhia de Cimento Portland fez alguma dessas propagandas ao longo de determinados números da **Acrópole**, antes e depois de retratar a Praia do Flamengo em 1948. Um ano antes, estratégia similar foi empregada para evidenciar mudanças ocorridas na paisagem da região da praça de Santa Luzia e do Morro do Castelo, demolido no início da década de 1920, por ser um “espaço proletário, repleto de velhos casarões e cortiços”, no centro da cidade, necessário para a montagem da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922. Suas terras foram utilizadas para aterrar parte da Urca, da Lagoa Rodrigo de Freitas, do Jardim Botânico e outras áreas baixas ao redor da Baía da Guanabara, formando-se os aterros que afastaram as águas do mar do (alargado) centro da cidade e possibilitando a expansão do espaço urbano e a construção de edifícios como o Aeroporto Santos Dumont, o MES e a ABI. Mais uma vez, o contraste das imagens de “antes e depois” induzem para a ideia da inevitabilidade de mudança e de que a destruição dessa parte da cidade fosse condição para o crescimento urbano e para a modernização. A propaganda veiculada na **Acrópole** evidencia essa transformação na topografia e, portanto, também na utilização do solo.

Posteriormente, também em 1948, a Companhia Portland retratou a Praça Mauá, destacando as diferenças entre esse espaço público em 1906, a “prainha” seus casarões antigos e trilhos de bonde, e “(...) Hoje [1948] a Praça Mauá, ampla e modernizada, [que] é a sala de recepção da cidade, onde aportam os grandes transatlânticos e d’onde se avistam os arranha-céus ao longo da principal artéria que é a Avenida Rio Branco.”³⁶⁷

³⁶⁶ Acrópole Jun 1948 - Ano 11 - N° 122, p.39.

³⁶⁷ Acrópole May 1949 - Ano 12 - N° 133, p.92.

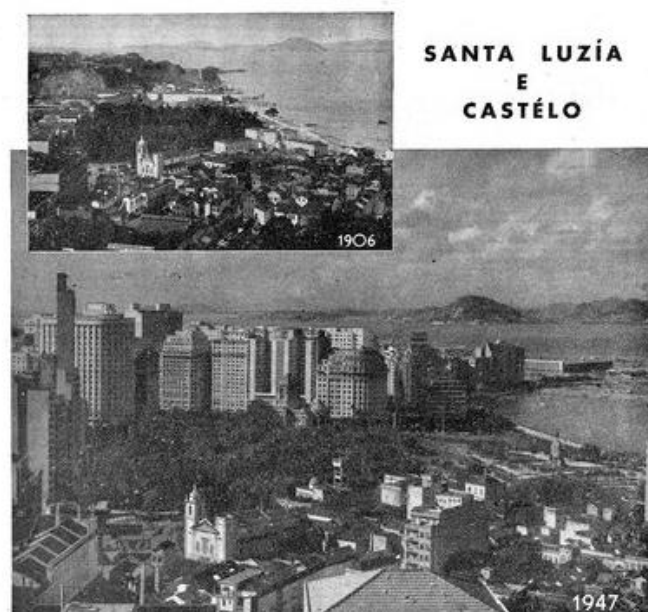


Figura 92 - Santa Luzia e Castélo. Fonte: Acrópole Mar 1948 - Ano 10 - Nº 119, p.29

1948

A PRAÇA MAUÁ...

1906

...o "bal" de entrada da nossa bela cidade teve o seu início com a abertura da Avenida Central e com a construção do cin do porto. Até então era a "Praça" e, nessa época, somente a grande porta Olavo Bilac, nasce o "bond" que matou a glória e a diligência. O "bond", a iluminação a gás e a barra para ligação à ferrovia de Petropolis, são marcos do progresso da cidade. Hoje a Praça Mauá, ampla e modernizada, é a sala de recepção da cidade, onde apontam os grandes traçados e d'onde se avistam os arranha-céus ao longo da principal artéria que é a Avenida Rio Branco. Somente com materiais de excelente qualidade poder-se-ia obter tão magnífica transformação. O cimento portland "MAUÁ" satisfaz plenamente as especificações para o cimento da Associação Brasileira de Normas Técnicas, assim como supera as do mundo inteiro.

COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND

Figura 93 – Praça Mauá. Fonte: Acrópole May 1949 - Ano 12 - Nº 133, p.92

As propagandas da companhia de cimento aludem às mudanças de tecnologia construtiva implicadas no controle da produção do espaço urbano e ao peso conferido ao uso do concreto, o material estrutural mais utilizado nas construções das cidades brasileiras: “Somente com materiais de excelente qualidade poder-se-ia obter tão majestosa transformação.”³⁶⁸ É na Praça Mauá que foi construído o Edifício Joseph Gire, mais conhecido como “A Noite”, um arranha-céu erguido no final da década de 1920 e considerado um marco arquitetônico do país, até mesmo por ter sido, na época de sua inauguração, o maior arranha-céu da América Latina³⁶⁹ e o mais alto edifício do mundo construído em concreto armado.³⁷⁰ “A Noite” remete ao “Flatiron Building”, de Manhattan, conhecido por ser, na época, “um dos arranha-céus mais icônicos do mundo e um símbolo por excelência da cidade de Nova York.”³⁷¹ O Flatiron atraiu a atenção de diversos artistas e foi retratado pelo fotógrafo Alfred Stieglitz, que refletiu sobre o simbolismo do edifício, observando que “o que o Partenon era para Atenas, o Flatiron era para Nova York.”³⁷²

Os arranha-céus ficavam cada vez mais frequentes e se tornaram símbolos da ideia de metrópole e de cosmopolitismo. Mesmo assim, no caso do Rio de Janeiro, essa sensação de progresso urbano está aliada à paisagem tropical; diversas imagens, em revistas, catálogos e livros, valorizam a arquitetura verticalizada da cidade com o pano de fundo dos mares e morros.

De maneira geral, as imagens de exaltação da cidade moderna à beira da praia evidenciam, para além do sonho de modernidade topicalizada, a especulação imobiliária da costa. As fotografias que exploram os benefícios e o status de morar num arranha-céu de frente para o mar propagam uma imagem da cidade que se atrela à condição de “maravilhosa”, deixando de fora tudo aquilo que não contribui para esse padrão.

³⁶⁸ Acrópole May 1949 - Ano 12 - N° 133, p.92.

³⁶⁹ Na época, o maior arranha-céu do mundo era o Woolworth Building de Nova York, construído em estrutura de aço.

³⁷⁰ Obs.: *A Noite* não foi o primeiro edifício em concreto armado inaugurado no Brasil. A estação da Leopoldina e o Palácio Tiradentes, inaugurados em 1926, utilizaram o concreto armado, como consta, respectivamente, do jornal *Beira-Mar* de 12/4/1925 e da revista *Architectura no Brasil* de junho e julho de 1926. Também o Edifício Guinle, primeiro arranha-céu da Av. Rio Branco, com 16 andares, e o Edifício OK, atual Ribeiro Moreira, primeiro arranha-céu de Copacabana, ambos inaugurados em 1928, possivelmente utilizaram o concreto armado.

³⁷¹ **Treasures of New York City**: The Flatiron Building (2014). WLIW. Disponível em: <<https://www.wliw.org/programs/treasures-of-new-york/treasures-new-york-treasures-new-york-flatiron-building>>.

³⁷² MORRONE, Francis. "The Triangle in the Sky" **The Wall Street Journal** (June 12, 2010). Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704312104575298571015121624>>..



Figura 94 - Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1941. Fonte: Faces and Places in Brazil (MoMA), foto de Genevieve Naylor

3.1.3 Dos arranha-céus aos morros

Se o novo *skyline* do Rio de Janeiro era propiciado por novos “caminhos da arquitetura”, o boom imobiliário que ocupava o solo também começou a apontar para os “descaminhos do urbanismo.”³⁷³ A **Módulo** publicou, desde seu primeiro número, na década de 1950, artigos da série “Em defesa da cidade”, indicando a denúncia, por parte dos redatores e editores, da direção que a política urbana vinha trilhando. Reivindicavam um plano de urbanismo que fosse consequência lógica das condições naturais e humanas do Rio, caracterizado por seus acidentes naturais. Segundo o artigo,

Daí a necessidade de se chegar a um plano urbanístico preciso, que permita o desenvolvimento inevitável da cidade dentro de um esquema racional sem prejuízo de sua natureza privilegiada. Infelizmente, até hoje, não tivemos um plano diretor baseado nesses princípios. E o resultado é a mutilação sistemática e crescente da paisagem e dos monumentos históricos e artísticos do Rio. Um simples passeio pelas ruas e avenidas nos fornece exemplos da lamentável

³⁷³ SALGUEIRO, Heliana Angotti. “Marcel Gautherot na revista Módulo.” *op. cit.*

displacência – ou melhor, da triste incompreensão com que tais problemas são tratados.³⁷⁴

Um “plano-diretor” deveria ser também um “plano protetor”, “baseado no homem em movimento e na maravilhosa paisagem.” Considerando a magnitude dessa questão, a revista optou por criar uma Comissão de Defesa do Rio de Janeiro, que zelaria pela “preservação do que resta do nosso acervo natural e artístico (...), o que ainda não conseguiram destruir.”³⁷⁵

Outro artigo da série, apresentado no terceiro número da **Módulo**, é constituído de fotografias, atribuídas a Marcel Gautherot, que mostram o começo da transformação negativa do *skyline* carioca, retratando as primeiras estruturas de concreto erguidas sobre a enseada de Botafogo, devido ao “estado lastimável de nossas cidades, entregues ao descaso dos poderes públicos e à ação nociva do comércio imobiliário.”



Figura 95 – “Em defesa da cidade”. Fonte: Módulo no 1, dezembro de 1955, p.13.

³⁷⁴ “Em defesa da cidade”. Módulo no 1, dezembro de 1955, p.13.

³⁷⁵ *Id.*, *Ibid.*

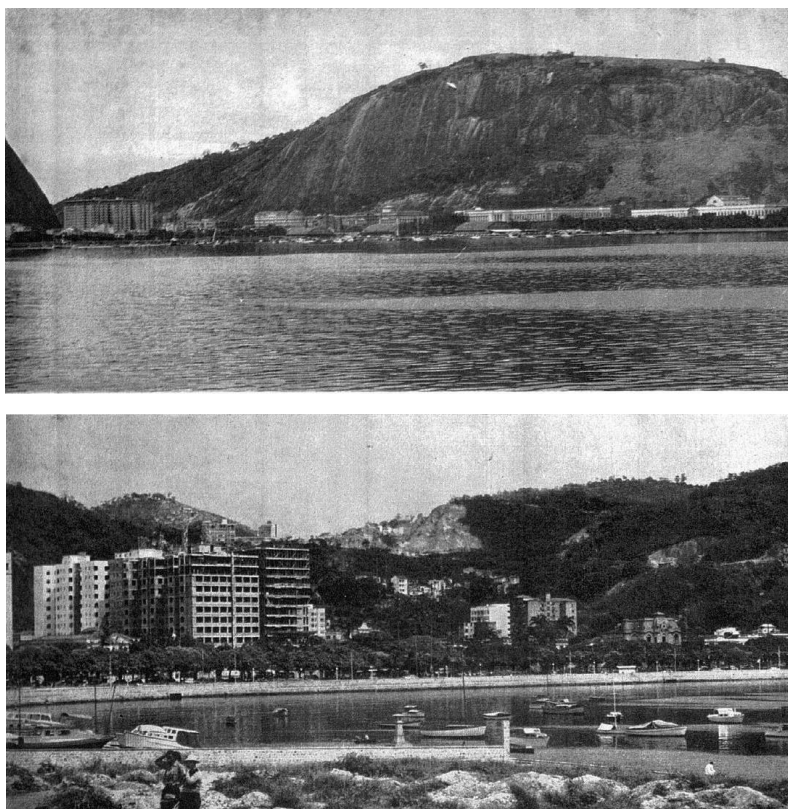


Figura 96 – “Em defesa da cidade”. Fonte: Módulo no 3, dezembro de 1955.

Ainda que as imagens não pareçam retratar um cenário ou circunstância particularmente ruim, os interesses dos proprietários de terrenos urbanos causavam inquietude aos especialistas, pois o poder que concentravam era compreendido como um possível inviabilizador da disciplina requerida perante o cenário do rápido crescimento das cidades brasileiras. Em legenda que acompanhou fotografia retratando vista aérea do Rio de Janeiro publicada na BAC, em 1954, lê-se “câncer – multiplicação desordenada de células gigantes com o progressivo aniquilamento do organismo afetado.”³⁷⁶

³⁷⁶ BAC, no2-3, 1954, p.70



Figura 97 - Vista do Rio de Janeiro. Fonte: BAC, no2-3, 1954, p.70

A falta de medidas de planificação urbana foi uma preocupação colocada também por outras revistas, inclusive algumas internacionais, como **The Architectural Review** e **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Na **Review**, ainda em 1944, Kidder Smith atentou para a necessidade de ações firmes no campo do urbanismo, como as que possibilitaram a implantação da arquitetura moderna no país.³⁷⁷ Alguns anos mais tarde, em 1950, no “Report on Brazil” (1950), que destacou a negligência em relação à habitação e a falta de planejamento das cidades no país, P.J. Marshall escreveu sobre as “desesperadas soluções de engenharia de tráfego”, ainda que tenha valorizado as “valiosas tentativas de desenvolver a cidade” feitas pelo SPHAN e a terraplanagem no Morro do Castelo.³⁷⁸ Na **L'Architecture d'Aujourd'hui**, André Bloc identificou a origem da deterioração urbana na falta de critérios para ordenar a atividade construtiva e acreditou a ausência de “tentativas de planning e maturidade arquitetônica” às autoridades.³⁷⁹ Alexandre Persitz, abordou o tema em “L'Architecture au Brésil”, com uma imagem, de autoria de Kidder Smith e anteriormente publicada no livro de Philip Goodwin, de 1943, assim como na capa **The Architectural Review**, de 1944. A fotografia retrata Copacabana, onde a sombra dos arranha-céus construídos muito próximos uns dos outros invade a praia e

³⁷⁷ KIDDER SMITH, G. E. “The architects and the modern scene”, In: **Architectural Review**, vol 095, nº 567, mar 1944, pp. 78-84.

³⁷⁸ MARSHALL, P. J. “South America scrapbook”, In: **Architectural Review**, vol 107, nº 638, feb 1950, pp. 123-130.

³⁷⁹ BLOC, André. “Amerique Latine”, In: **L'Architecture d'Aujourd'hui**, nº 10, mar 1947.

chega até a areia e o mar, afetando a insolação e a paisagem.³⁸⁰ Conforme atenta Nelci Tinem, intencionalmente ou não, a imagem constitui advertência sobre a inexistência de normas que disciplinassem a construção no período.³⁸¹

Imagens que acompanham o artigo de Persitz revelam que edifícios modernos importantes, como o MES e a ABI, convivem lado a lado com antigas construções ecléticas. Se a convivência entre tradição – no caso do Brasil, principalmente a colonial – e o moderno era, como já exposto, algo bem-vindo, ela também evidenciava, conforme observa Tinem, que “o centro do Rio de Janeiro não é tão moderno assim.” A foto confere noção da amplitude da nova arquitetura no país, que não dominava todo o terreno.



Figuras 98, 99 e 100 – Associação Brasileira de Imprensa/Biblioteca Nacional e Caixa d’água/Igreja da Sé de Olinda. Fonte: The Architectural Review, 567 de março de 1944; Ministério da Educação/Igreja de Santa Luzia. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui 13/14 de setembro de 1947³⁸²

Entretanto, era a escassez de propostas urbanas que parecia descontentar mais especialistas das revistas. Para eles, um país subdesenvolvido com dimensões continentais, mas que crescia a largos passos, não poderia ser tão pobre em experiências de planejamento urbano,³⁸³ principalmente quando a moderna produção arquitetônica era tão digna de nota.

³⁸⁰ PERSITZ, Alexandre. “L’Architecture au Brésil”, In: **L’Architecture d’Aujourd’hui**, nº 13/14, set 1947.

³⁸¹ Ver: TINEM, Nelci. *op. cit.*

³⁸² Imagem disponível em: TINEM, Nelci. As revistas de arquitetura como documentos pré-canônicos. ENANPARQ, 2010. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf>>.

³⁸³ Na época, não se compreendia “o significativo número de propostas de conjuntos habitacionais e similares, inclusive registradas nas revistas da época, como intervenções urbanas. Propostas como as das cidades universitárias, citadas por Hitchcock, ou como as dos conjuntos habitacionais, como Pedregulho e outros, fartamente publicados nas revistas internacionais especializadas, eram consideradas naquele momento obras de arquitetura, apesar do seu caráter urbano, não só pelo tamanho, mas principalmente pela complexidade.” In: TINEM, Nelci. *Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto*. **Vitruvius** 072, 02 ano 06, maio 2006. Disponível em <<https://w.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/352>>.

3.1.4 Utopias do Modernismo

Desde o final da década de 1920, o modelo modernista de planejamento urbano começava a ser difundido pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que reuniam arquitetos de diversos países, inclusive do Brasil. As propostas eram funcionalistas; as cidades deveriam realizar as suas próprias revoluções industriais. Como uma máquina, a cidade deveria ser fruto da racionalidade técnica e ser eficaz. A cidade racional reagia, então, à desordem e à “falta de humanidade” presentes nos grandes centros urbanos, segundo Le Corbusier aponta em sua crítica às cidades contemporâneas.³⁸⁴

A cidade racional também era a cidade do espetáculo, que criava o pano de fundo para forjar uma imagem mental específica. Uma cidade moderna, com edifícios altos, com novos materiais e técnicas construtivas, que rompesse com a arquitetura mais decorativa do período anterior servia como cenário condizente com o desenrolar de uma trama na qual o enredo fosse relacionado ao desenvolvimento, à tecnologia e à vida moderna. Este cenário contribuía ativamente para forjar um novo imaginário, baseado nesses preceitos. A ideia era que a cidade pudesse ter uma “nova relação com o objeto, fundada numa concepção austera e racional da beleza.”³⁸⁵ Assim, essas propostas para as cidades eram também fotogênicas, condizentes, inclusive, com a ideia de cenário ou pano de fundo.

No Rio de Janeiro, se Lucio Costa marcou presença de maneira mais teórica, já que foram principalmente seus discursos e textos, mais do que suas realizações propriamente ditas (que aparecem de maneira mais discreta e pontual) e Oscar Niemeyer deixou marcas importantes dentro da cidade com edifícios de escritório, sedes de bancos, empresas e fundações, foi Affonso Eduardo Reidy que marcou o espaço da cidade através de uma ótica coletiva. O Aterro do Flamengo é um espaço público; o MAM, uma instituição cultural, voltada para a ação pública; e o Pedregulho, embora destinado a determinado número de famílias, está diretamente relacionado à questão da habitação de caráter social.

³⁸⁴ LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. **Avenida Paulista**: imagens da metrópole. São Paulo: Educ, 1996, p.33.

³⁸⁵ CHOAY, F. **O urbanismo**: utopias e realidades. São Paulo, Perspectiva, 1992, p.20.

A questão da Habitação

O tema da habitação coletiva constituiu importante foco de atenção de arquitetos e urbanistas modernos. No século XX, edifícios residenciais multifamiliares tornaram-se um dos elementos mais representativos na formação da paisagem dos centros urbanos. No Rio de Janeiro, há alguns exemplos importantes desse tipo de edifício. Com primeiras incursões ainda na década de 1920, foi somente após a expansão do ideário moderno em território nacional, a partir de 1930, que projetos de habitação ganharam proeminência no Brasil. Ainda em 1932, por exemplo, Gregori Warchavchick e Lucio Costa projetaram os Apartamentos Proletários na Gamboa, ou a Vila Operária da Gamboa.

Também de Lucio Costa, o Parque Guinle é um caso importante de arquitetura residencial da década de 1940. Inicialmente concebido, na década de 1920, como um jardim para o palacete neoclássico de Eduardo Guinle, em 1943 o parque passou por um plano de urbanização, desenvolvido por Costa, que, na época, também atuava como diretor do SPHAN. Costa propôs um conjunto de seis edifícios residenciais, ainda que apenas três tenham sido construídos, mantendo a depressão do terreno como parque coletivo. O projeto de paisagismo das áreas livres foi realizado por Burle Marx, que estabeleceu estratégias de conservação do jardim, acrescentando apenas algumas espécies às originalmente escolhidas, que já previam a utilização da flora local.

Todos os edifícios são marcados pelo uso de pilotis, estratégia utilizada para lidar a topografia variável do terreno. Igualmente, são marcados pela utilização de cobogós de cerâmica e *brises* verticais de madeira nas fachadas que dão para o parque, gerando proteção e resguardo do sol ao interior das habitações. Esses elementos conferem identidade ao conjunto e constituem característica fundamental do projeto. As cores suaves e terrosas e a presença de materiais construtivos naturais, como a pedra, a madeira e o barro, dialogam com a paisagem verde do parque. Materiais e influências de um Brasil antigo – como a do muxarabi,³⁸⁶ e do estilo das casas brasileiras tradicionais, como as bandeirantes paulistas, por exemplo – não apresentam, porém, qualquer empecilho para um projeto arquitetônico moderno. Pelo contrário, o já comentado reconhecimento da tradição indica não algo

³⁸⁶ Muxarabi é um balcão suspenso e vazado colocado adiante de portas ou janelas. É um elemento arquitetônico característico da arquitetura tradicional árabe, também utilizado na arquitetura erguida no Brasil durante o período colonial. Assim como o cobogó e o *brise-soleil*, o muxarabi é um elemento arquitetônico com a função de diminuir a incidência solar no interior das edificações, atuando como um “filtro” que deixa livre a circulação do ar.

estanque, mas novos caminhos de um país que se industrializava e modernizava. O projeto do Parque Guinle rendeu a Lucio Costa o “Prêmio para Habitação Coletiva” da I Exposição Internacional de Arquitetura na I Bienal de São Paulo, em 1951.



Figura 101 - As torres isoladas do Parque Guinle, com o morro emoldurando a torre à esquerda e o agenciamento da área livre à frente. Fonte: *Latin American Architecture Since 1945*, p.155.

Por ocasião da abertura da exposição **Latin American Architecture Since 1945**, Henry-Russell Hitchcock elogiou o “soberbo grupo de edifícios de apartamentos que evita a escala inumana e o detalhamento monótono da maioria dos modernos edifícios” graças ao “uso de diferentes tipos de controle solar – persianas verticais e grelhas cerâmicas para fornecer uma feliz combinação de regularidade e variedade” que Lucio Costa conseguiu exprimir “na fachada, com clareza incomum, [mantendo] a individualidade das moradias interiores.”³⁸⁷

A influência do conjunto do Parque Guinle pode ser percebida em casos posteriores da arquitetura moderna nacional. Os prédios predominantemente horizontais, longos e com apenas seis andares, influenciaram os “projetos dos edifícios residenciais, pelo menos os mais antigos de Brasília.”³⁸⁸ Como será no eixo residencial da nova capital,

³⁸⁷ Depoimento ao *Correio da Manhã* (24/11/1955) por ocasião da abertura da exposição **Latin American Architecture Since 1945**, no MoMA, em Nova York.

³⁸⁸ LIMA, Fabio Jose Martins de. Maria Elisa Costa. **Entrevista**, São Paulo, ano 10, n. 037.01, Vitruvius, jan. 2009 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/10.037/3282>>.

o conjunto do Parque Guinle localiza-se no bairro das Laranjeiras, um local maioritariamente residencial ocupado pelas classes média e alta, onde existem diversos equipamentos necessários à vida urbana. A necessidade de moradia de caráter mais popular, porém, se fazia notar num Brasil que se urbanizava rapidamente em meados do século XX e que precisava abrigar uma massa de mão de obra que migrava do campo para as grandes cidades, como o Rio de Janeiro, em busca de trabalho.

Em 1950, o “Report on Brazil” da **Architectural Record** destacou a negligência em relação à habitação e a falta de planejamento das cidades no país. O articulista Alf Byden ressalta a desatenção que era demonstrada em relação à habitação e ao planejamento urbano no Brasil de então. As ilustrações do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, popularmente conhecido como Pedregulho (na época ainda em construção), que acompanham o texto parecem sugerir, porém, que a negligência estava sendo sanada e que o Brasil poderia estar prestes a contribuir novamente com outra fase do movimento moderno.³⁸⁹

O Pedregulho pretendeu lidar com a questão de escassas possibilidades de moradia decorrentes do crescimento da população urbana de baixa renda. O tema da habitação coletiva, pensado a partir de um conceito urbano, foi pensado pela primeira vez no Brasil no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, criado pela engenheira e urbanista Carmen Portinho, em 1946.

O casal Portinho e Reidy foi influenciado pela ideia de “unidade de vizinhança” de tradição inglesa e pelas experiências de Le Corbusier na *Unité d’Habitation* de Marselha e propuseram, no Rio de Janeiro, um “projeto global de cidade,”³⁹⁰ baseado na construção de conjuntos residenciais inseridos em diferentes pontos do espaço. A habitação popular do Pedregulho foi concebida em suas dimensões arquitetônica, urbana, social e econômica, já que continha, além das habitações, escola primária, lavanderia, ginásio, vestiários, centro de saúde, creche e cooperativa. O conjunto do Pedregulho apresenta um programa setorizado pelas funções urbanas em escala reduzida, para uma área central da cidade. O projeto, ainda que não chamado de unidade de vizinhança ou de

³⁸⁹Ver: BIDEN, Alf. “Report on Brazil”, In: **Architectural Review**, nº 646, vol. 108, out 1950, pp. 221-222.

³⁹⁰ Ver: CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Uma Arquitetura para a Cidade. A obra de Affonso Eduardo Reidy. **ArchDaily**, 08/11/2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/776776/uma-arquitetura-para-a-cidade-a-obra-de-affonso-eduardo-reidy>>.

unidade de habitação, funciona como um setor habitacional dotado de equipamentos urbanos necessários e de serviços sociais.

Além da temática social estimada pela produção moderna, principalmente a internacional, e da preocupação em construir espaços que levassem os cariocas a ocupar e vivenciar a cidade, a estética do Pedregulho, com blocos suspensos por pilotis se estendendo conforme as curvas do terreno, propiciando vistas para a Baía de Guanabara, torna a obra fotogênica. O conjunto formado pelo edifício de concreto em forma ondulada (remetendo a um “S”) e as demais estruturas construídas formam uma variedade de volumes que, juntos, geram interessante composição entre o alongado bloco serpenteante e a serialização dos outros dois blocos regulares. Assim, o Pedregulho foi amplamente divulgado em revistas.

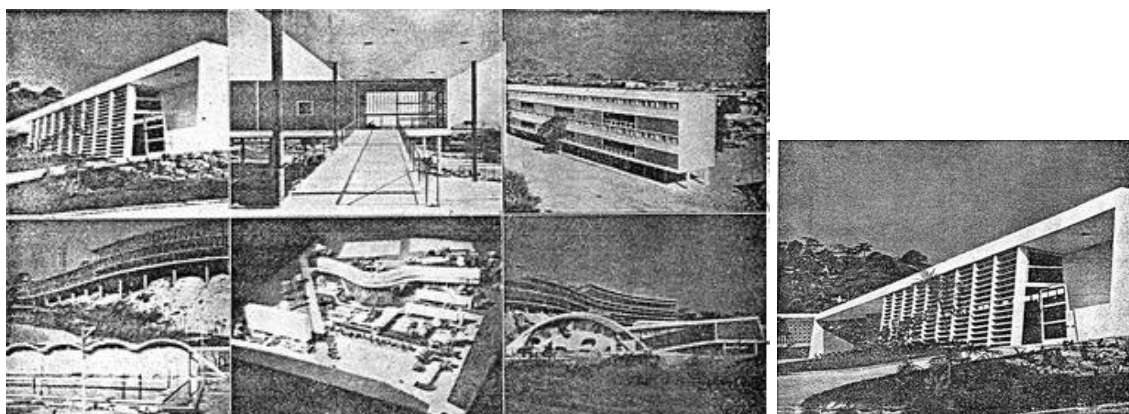


Figura 102 – Pedregulho. Fonte: Acrópole Oct 1951 - Ano 14 - N° 162



Figura 103 - Escola Primária do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes — Pedregulho, 1947-1950. Rampa de entrada. Foto de Marcel Gautherot. Fonte: Centro de Documentação – MAM.

A **Acrópole** divulgou o conjunto enquanto integrante da I Bienal de São Paulo, cujo júri considerou como um exemplo de como toda cidade deveria ser formada. A página é constituída de sete imagens, possivelmente atribuíveis a Marcel Gautherot, a julgar pela fotografia localizada no meio da fileira de cima, que se sabe ser de autoria do fotógrafo. A imagem revela o edifício da escola e seu conjunto da rampa, que articula volumes e gera espaços de transição. Trata-se de uma elaboração relacionada à ideia da *promenade architecturale*, ou ‘passeio arquitetônico’, conceito desenvolvido por Le Corbusier que se refere ao itinerário que se deve fazer para percorrer um ambiente construído. O teto, com ausência de paredes, providencia abrigo da luz forte ou da chuva, e ajuda a configurar uma percepção de dentro e de fora, do que é público e do que é privado, que muda conforme a posição do observador e sua relação com o edifício. No caso da foto de Gautherot, também publicada na **The Architectural Review** em 1950, a perspectiva da tomada da fotografia confere, ao observador, sensação de estar no espaço, circulando pela rampa coberta (marquise).



Figura 104 - Fachada do Bloco A do conjunto do Pedregulho. Fonte: The Architectural Review, 1950

A revista britânica comentou que “o Brasil pode estar prestes a dar uma contribuição notável a outra fase do Movimento Moderno.”



Figura 105 – Conjunto do Pedregulho. Fonte: The Architectural Review, October 1950

A imagem do Pedregulho publicada em **The Architectural Review** revela a técnica de inserção de uma fotografia de maquete em outra fotografia, do espaço onde seria implantada a obra. Evidencia-se o diálogo entre o serpenteado do edifício com a ondulação dos morros próximos, contrastando com os outros blocos em ângulo reto que compõem o conjunto. O Pedregulho mudaria a paisagem urbana do Rio, conforme pode-se observar pela comparação de “antes e depois”, também estampada na página da revista.

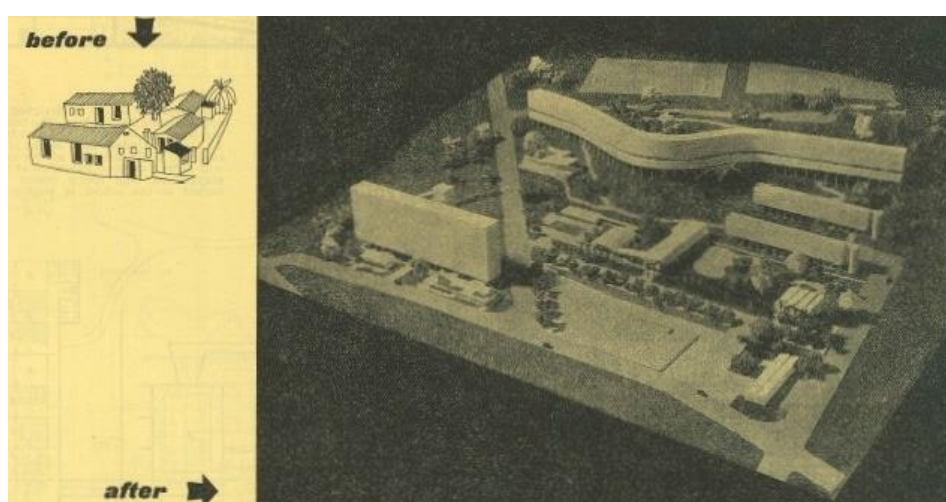


Figura 106 – Conjunto do Pedregulho. Fonte: The Architectural Review, October 1950³⁹¹

³⁹¹ Obs.: Essa mesma imagem apareceu em Latin American Architecture since 1945.

O repertório formal da arquitetura moderna brasileira é facilmente reconhecido em vários elementos do Pedregulho, como *brise-soleil*, cobogós, pilotis, planta livre e murais. Eram destacados a harmonia do conjunto e o “interesse decorativo” proporcionado pelos painéis de Portinari e Burle Marx para o ginásio e para a escola. Essas obras são compreendidas, pela BAC, como uma “exposição de perfeita integração plástica de gosto aprimorado”.



Figura 107 – Pedregulho. Fonte: BAC n°1. 1953, p.9³⁹²

O conjunto do Pedregulho é apresentado, portanto, como expressão da “síntese das artes” e um dos principais exemplos de inserção da arquitetura moderna brasileira no debate internacional da época. A plasticidade do edifício impressionaram a imprensa especializada e o complexo habitacional tornou-se objeto de visita. Esses elementos foram devidamente registrados em fotografias e divulgados nos meios impressos. A fotografia do mural de azulejos do ginásio do Pedregulho remete à Igreja da Pampulha, revelando um vocabulário comum da arquitetura sendo erguida e de suas representações fotográficas.

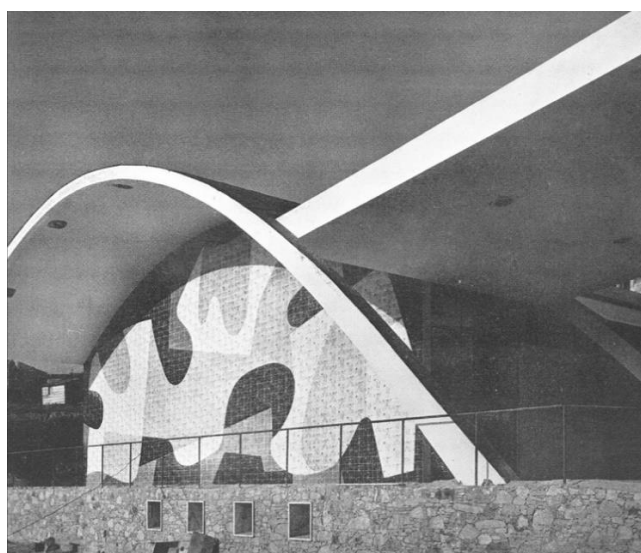


Figura 108 - Mural de azulejos no ginásio do Pedregulho. Fonte: The Architectural Review, 1950.

³⁹² Imagem disponível em: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo, GRACIANO, Guilherme Silva. *op. cit.*

Em edição especial sobre urbanismo na América Latina, **L'Architecture d'Aujourd'hui** também noticiou o Pedregulho, comentando a “audácia” da arquitetura brasileira e a raridade de conjuntos habitacionais, do qual o Pedregulho seria exemplo.



Figura 109 - Conjunto do Pedregulho. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1951, n.33.

Novamente, destaque é conferido, como de costume nas edições estrangeiras, aos mecanismos de controle de luz e calor, necessários para o ambiente tropical. As imagens ressaltam o uso dos *brises*, a elevação sobre pilotis e a integração da arquitetura à paisagem circundante, abundante, com troncos de árvores dialogando com a verticalidade dos pilotis.

O Pedregulho também aparece na segunda edição da revista francesa dedicada à arquitetura brasileira, em 1952. Textos introdutórios assinados por André Bloc, Sigfried Giedion e Lucio Costa conferem peso à edição. Giedion intitula o Pedregulho como unidade de habitação: “Em pleno centro industrial do Rio de Janeiro, sobre um terreno de forma irregular e íngreme, se eleva a única unidade de habitação que, nesta cidade, merece este nome.”³⁹³ Giedion também enfatiza a sinuosidade de um dos blocos do edifício e elogia a capacidade de Reidy em trabalhar com o “jogo de volumes” e em aproveitar as difíceis condições do terreno e de insolação. Para ele, o traço dominante da obra reside na linha ondulada do edifício, que lhe confere leveza e “responde à configuração do terreno e às visões plásticas da arquitetura.”³⁹⁴

³⁹³ GIEDION, Sigfried. L'unité d'habitation de Pedregulho a Rio de Janeiro. **L'Architecture d'aujourd'hui**, Bologne, n.42-43, ano.23, p. 124-129, Aout, 1952, p.124.

³⁹⁴ *Id.*, *Ibid.*



Figura 110 - Centro de saúde no primeiro plano, o bloco B no segundo plano, e ao fundo o bloco A em obras do Conjunto Residencial Pedregulho. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1952, n.42-43

Diversas imagens do Pedregulho reiteram a sinuosidade do bloco horizontal, destacado pelo seu padrão gráfico. As linhas formadas pelas aberturas dos andares, também elas sinuosas, acompanhando a curvatura do edifício predominantemente horizontal, conferem diferentes planos e ritmos à imagem fotográfica. O edifício parece se amoldar no terreno no qual está implantado; dialogando com a paisagem e remetendo aos morros que definem o próprio terreno. O ponto de vista levemente de baixo para cima confere maior expressividade e monumentalidade à obra e remete à ideia da topografia na qual a obra se situa.

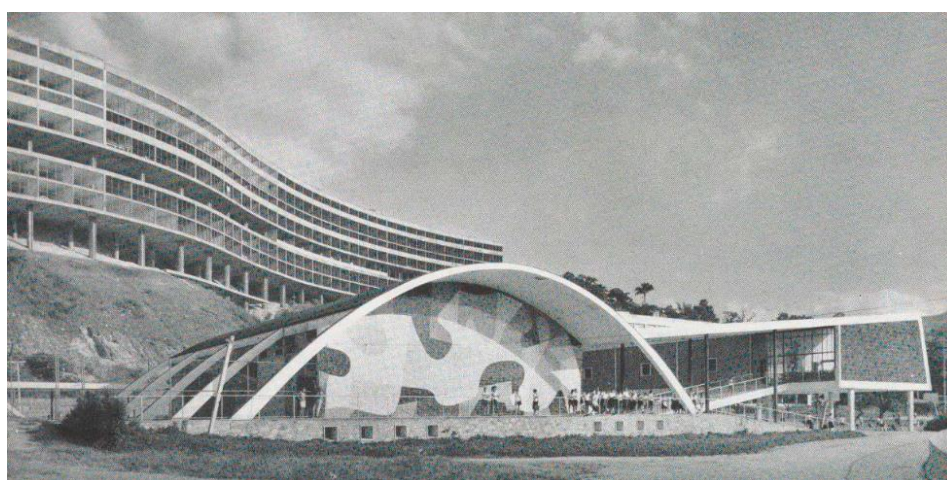


Figura 111 – Conjunto do Pedregulho. Fonte: Latin American Architecture Since 1945, p.130

O artigo também apresentou algumas fotografias coloridas do ginásio com seu mural curvilíneo e abstrato de Portinari em azulejo azul e branco; a escola com seus painéis vazados de tijolos de barro e do bloco com fachada policrômica. As cores são delimitadas por meio de linhas verticais e horizontais e o uso de cores fortes, formando uma composição plástica com padrões geométricos. A padronagem formada pelas cores é rompida por painéis de elementos vazados, que conferem textura e leveza à imagem.



Figuras 112 e 113 - Paineis de Portinari no ginásio & policromia da elevação do bloco B do Conjunto Residencial Pedregulho, respectivamente. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1952, n.42-43

Com o Conjunto do Pedregulho, Reidy reiterou a inserção da arquitetura moderna brasileira no debate internacional, trazendo, conforme observa Maria Beatriz Cappello, uma contribuição para a revisão do movimento moderno no segundo pós-guerra, com a realização da síntese das artes, ou mesmo reafirmando a introdução de um valor lírico à arquitetura contemporânea.³⁹⁵ Em **Latin American Architecture Since 1945**, Hitchcock relacionou o projeto do Pedregulho às “qualidades especiais cariocas” que, para ele, eram as mesmas encontradas nas obras de Niemeyer, ajudando a formar parte importante da narrativa a respeito da arquitetura moderna brasileira.



Figura 114 – Conjunto do Pedregulho. Fotografia de Aertsens Michel. Fonte: Latin American Architecture Since 1945, p.128.

³⁹⁵ Ver: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. “Síntese das Artes: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas.” *op. cit.*

Propostas urbanas

Apesar da carência de experiências urbanas, o Rio de Janeiro sofreu algumas remodelações no século XX. Investimentos imobiliários modernizavam novas áreas da cidade enquanto o crescimento industrial e as migrações levavam à suburbanização, contribuindo para a formação da atual região metropolitana. A beleza da topografia e da paisagem carioca suscitava, porém, a criação de novos espaços de lazer e cultura, levando à valorização do setor imobiliário. Por isso, alguns projetos urbanísticos foram propostos para dar forma aos interesses das elites e do capital investido na construção desse espaço.

O sucesso imobiliário no centro e a consolidação das praias como atrativo de recreação e turismo adensaram o uso e a ocupação dessa região do Rio de Janeiro. Assim, as barreiras físicas impostas pela topografia eram paulatinamente transpostas pelo uso da tecnologia, principalmente na Zona Sul, onde o desmonte do Morro de Santo Antônio levou à construção de um aterro sobre a Baía de Guanabara.



Figura 115 - Morro de Santo Antônio, 04/06/1952. Fonte: Agência O Globo

A imagem evidencia o aglomerado de casebres que ocupavam o Morro de Santo Antônio, no centro do Rio de Janeiro, no início da década de 1950. Esta era uma das mais antigas favelas da cidade, ocupada desde o final do século XIX. Governadores e urbanistas justificavam o “botar abaixo” do morro e de muitas de suas edificações (foram demolidas favelas, depois realocadas para a Cidade de Deus, na periferia do lado Oeste) dizendo que, assim, seria possível melhorar a circulação pela cidade e modernizar regiões que não tinham muita atenção do poder público.



Figura 116 - Bota abaixo. Desmorte do Morro de Santo Antônio, 19/01/1959. Fonte: Agência O Globo

A imagem fotográfica narra a história – ou parte dela – do remodelamento e da ressemantização do espaço urbano de modo a criar uma nova imagem para o Rio de Janeiro. A terra retirada do local foi depositada no mar, em frente à praia do Flamengo, possibilitando a construção de uma faixa ao longo da antiga avenida Beira Mar, do aeroporto Santos Dumont à Praia de Botafogo, com cerca de 1.200.000 m².

O Parque do Flamengo foi projetado entre 1954 e 1959, iniciado efetivamente em 1961 e inaugurado em 1965, no contexto das comemorações do IV Centenário da fundação do Rio de Janeiro.³⁹⁶ Tratava-se de parte de um projeto de modernização que reinventava a pretendida grandeza e importância da cidade, que na época estava “abatida” por ter deixado de ser a capital do país, em 1960, com a inauguração de Brasília.

Além de perder a supremacia na posição demográfica das cidades brasileiras, o Rio de Janeiro perdia também sua posição de capital. A construção e consolidação da imagem das principais cidades brasileiras abriram espaço para o investimento em obras urbanas e para a consolidação da arquitetura modernista brasileira, caso exemplar da nova capital, Brasília, inaugurada em 1960, mas também do Parque do Flamengo. Para Lauro Cavalcanti,³⁹⁷ o Aterro do Flamengo converteu-se no “espelho carioca do plano para a

³⁹⁶ É possível estabelecer relação entre o Parque do Flamengo, no Rio, e o Parque Ibirapuera, em São Paulo, ambos construídos para as comemorações dos IV Centenários de suas respectivas cidades. A proposta de criação do Parque do Flamengo é, aliás, inspirada pela concepção do Ibirapuera, embora diferenças importantes marquem o contexto político e geográfico da forma de inserção urbana de ambos os projetos.

³⁹⁷ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**. *op. cit.*

nova capital”, e o modernismo arquitetônico da Novacap (Brasília) teria um representante à altura na Belacap (Rio de Janeiro).³⁹⁸

Laurent Vidal joga luz sobre o tema de transferências de capital, inovando ao privilegiar o distanciamento entre a cidade e o poder, que se instalava, agora, em Brasília, novo símbolo da modernidade do país. Mas a morte da (então) capital federal foi acompanhada pelo nascimento de outra capital: a do Estado da Guanabara. O Rio perdia sua condição de polo político-administrativo, mas continuava ocupando posição privilegiada no imaginário popular.³⁹⁹

O Parque do Flamengo desempenhou importante papel nesse sentido, resultado de ação conjunta entre importantes nomes da arquitetura, urbanismo e paisagismo modernos brasileiros, como Affonso Eduardo Reidy, Roberto Burle Marx e Luiz Emygdio de Mello Filho. O complexo foi amplamente retratado e divulgado.



Figura 117 – Aterro do Flamengo. Fonte: Módulo 1964, edição 37, p.30

³⁹⁸ Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil) era a marca da companhia responsável pela construção de Brasília. O Rio de Janeiro foi apelidado de Belacap quando perdeu o *status* de capital da República, em contraponto a Novacap, como também era chamada Brasília. In: CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Parque do Flamengo: projetar a cidade, desenhando patrimônio. **An. mus. paul.**, São Paulo, v.25, n.3, p.139-166, Sept. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142017000300139&lng=en&nrm=iso>

³⁹⁹ A insatisfação gerada com a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília ecoou em diversas esferas, como na música popular. No samba **Não vou pra Brasília**, de Billy Blanco, isso fica evidenciado: “Não vou, não vou pra Brasília / Nem eu nem minha família / Mesmo que seja / Pra ficar cheio da grana / A vida não se compara / Mesmo difícil, tão cara / Eu caio duro / Mas fico em Copacabana”. (Ver: BLANCO, Billy. **Não vou pra Brasília**, 1960).



Figura 118 - Aterro do Flamengo. Fonte: Módulo 1964, edição 37, p.27

As fotografias estampadas na **Módulo**, em 1964, atribuídas a Gautherot, proporcionam uma visita panorâmica do Aterro do Flamengo, o que confere destaque à dimensão do espaço construído, parâmetro para a obtenção da almejada modernidade. O ponto de vista de tomada das imagens é essencial nesse sentido, pois proporciona a amplitude visual capaz de revelar o novo espaço moderno, suas vias de trânsito e áreas verdes, assim como as arquiteturas sendo construídas. Em ambos os casos, cerca de três quartos das imagens são dedicados ao novo traçado, que avança sob a orla, e o restante mostra a paisagem carioca ao fundo, a vista privilegiada da Baía com o mar sendo emoldurando pelas montanhas.

Conforme apontou reportagem sobre o parque, já inaugurado, na revista **Módulo**:

Essa área, recentemente conquistada ao mar, apresenta qualidades extraordinárias. Beneficia-se de uma situação privilegiada, reunindo a um só tempo o cenário espetacular constituído pelo mar e pelas montanhas que a envolvem, situando-se praticamente no centro da cidade, com acesso igualmente fácil para todos os bairros.⁴⁰⁰

Considerado como um dos maiores parques urbanos do mundo e a maior área de lazer ao ar livre da cidade, com projeto modernista e com paisagismo original, o Parque

⁴⁰⁰ Revista Módulo 1964, edição 37, p.31.

abriga praia, ciclovias, outras esporte áreas, casa de shows, restaurantes, marina, monumento e museu. Assinado igualmente por Reidy, o MAM (1953-1967) é “parte integrante do (...) plano de urbanização”⁴⁰¹ do Parque do Flamengo. Mesmo antes de sua inauguração, o MAM já figurava nas páginas das revistas em forma de maquete. Fotomontagens eram realizadas para evidenciar a relação intrínseca da obra com seu entorno, privilegiando as vistas da baía, transformando a imagem final em espécie de documento no qual era possível visualizar a presença da futura construção no espaço.



Figura 119 - Projeto da futura sede do Museu de arte moderna. Fonte: Módulo no.2 1955, p.7.

No caso das fotomontagens do MAM, já fica evidente sua relação com o espaço circundante. As maquetes evidenciam a fileira de colunas de concreto, que se angulam para o espaço exterior e envolvem o edifício. Do terraço, têm-se vistas da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar. O edifício foi concebido de maneira que dialogasse com esse seu entorno; a horizontalidade da composição contrasta com o contorno verticalizado dos morros cariocas e as fachadas envidraçadas trazem, para o interior, tanto a paisagem da baía quanto o paisagismo dos jardins. Se o projeto de Reidy possui influências racionalistas de matriz corbusiana, ele também contempla a plasticidade característica da moderna produção arquitetônica nacional.

⁴⁰¹ Revista Acrópole Jan 1954 - Ano 16 - Nº 189, p.41. Acesso em 07/05/2020.

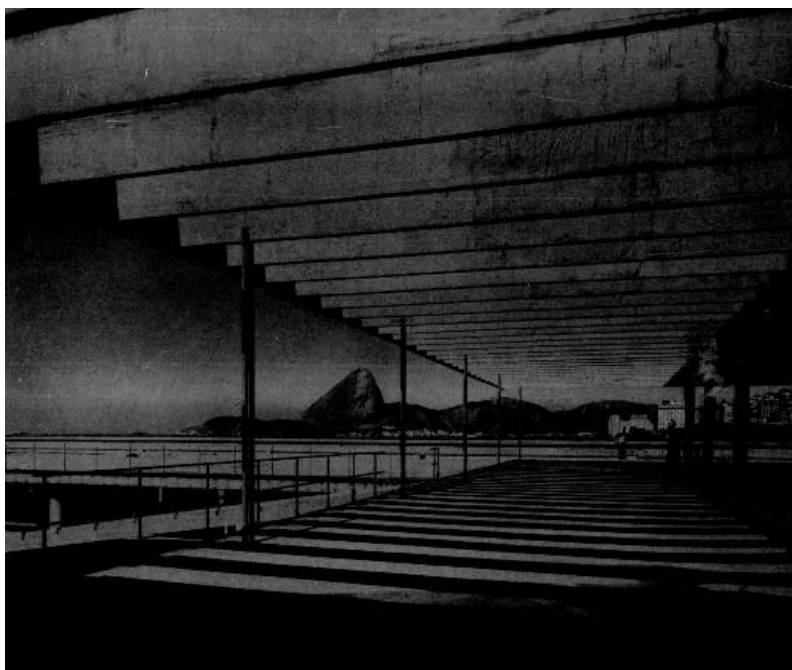


Figura 120 – MAM-RJ. Fonte: Módulo no.9, 1958, p.9

A imagem fotográfica que revela o MAM em fase de construção, publicada pela **Módulo**, confere destaque à pérgola em concreto aparente, e, ao fundo, o panorama da baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar, mais uma vez, ocupando parte central da imagem. Ele serve quase como foco do ponto de fuga do olhar, evidenciado pelas linhas do pergolado. A própria fotografia traz qualidades modernas para além da obra que retrata. O jogo de luz e sombras propiciado pela estrutura da pérgola geometriza a imagem e contrasta os ângulos retos da obra arquitetônica com a silhueta sinuosa dos morros ao fundo. A arquitetura de Reidy é retratada voltada para a paisagem. É esta paisagem que determina, inclusive, a localização de certas áreas, como as equipadas especialmente para o lazer, com os jardins de Burle Marx.

O paisagista utilizou espécies nativas para seu projeto, servido, para a “grande massa da população, como o “grande pulmão da cidade.”⁴⁰² Os jardins de Burle Marx criam uma paisagem capaz de ser experienciada em diferentes escalas: o parque é experimentado pelos pedestres por meio dos caminhos em meio a plantações, que criam a experiência de caminhar à beira-mar; para quem está de automóvel, é possível experimentar o parque e a vista do mar com a sensação de rápido movimento.

⁴⁰² Módulo Ano 1964\Edição 00037 p.25

Em 1964, a **Módulo** afirmou que o MAM tinha “magníficos jardins,”⁴⁰³ mas praticamente não dedicou imagens em sua reportagem a eles. A exceção é a que segue, cujo enfoque é mais o usufruto do parque pela população do que documentar o projeto dos jardins em si.



Figura 121 – Jardins do Parque do Flamengo. Módulo no.37, 1964, p.26

A fotografia evidencia a área de gramados em tons contrastantes, rigidamente delineados formando desenhos geométricos. Trata-se de uma das poucas imagens nas quais pessoas aparecem usufruindo do espaço, já que a matéria ressalta que o aterro proporcionou a oportunidade de dotar a cidade de um parque ativo, isto é, “um parque que oferecerá a mais variada sorte de atrativos aos seus frequentadores (...).”⁴⁰⁴

⁴⁰³ Módulo Ano 1964\Edição 00037 p. 26

⁴⁰⁴ Módulo Ano 1964\Edição 00037, p.31.

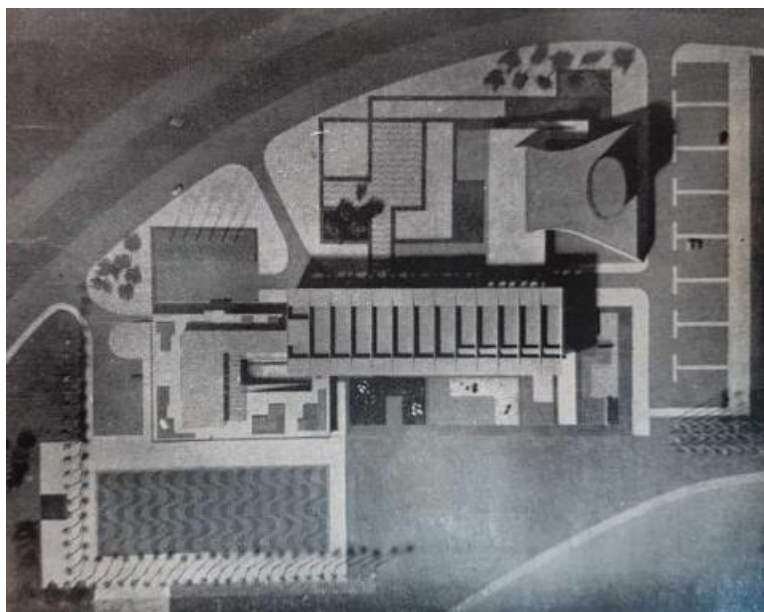


Figura 122 - Implantação do MAM-RJ. Fonte: Habitat no.34, set/1956, p.42

Já a **Habitat** publicou imagem de uma maquete vista de cima, revelando como a implantação do edifício se integra ao projeto dos jardins. A imagem possibilita visualizar como, no projeto de Burle Marx, o chão funciona como uma tela pintada não por tintas, mas por espécies vegetais, ordenadas de maneira a compor um desenho geometrizado, realizando o desenho da obra. O resultado é uma composição constituída de formas simples, orgânicas, inspiradas na arte abstrata da época, mas que remetem a um tropicalismo domado a ser usufruído pelos transeuntes.

A proposta de segurança dos pedestres era viabilizada por passagens em nível inferior ou superior aos das pistas de tráfego, e também foram retratadas, provavelmente por Gautherot, na **Módulo**.

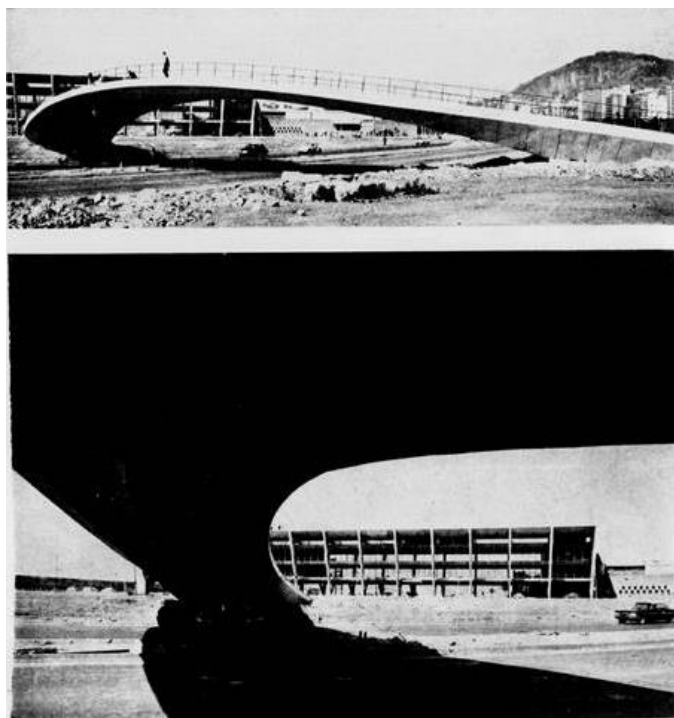


Figura 123 - Viaduto Paulo Bittencourt. Fonte: Módulo no.37, 1964, p.40

O jogo de luz e sombra criado nas imagens pela luz refletida entre a parte de cima da passarela e a sombra na parte de baixo cria desenhos e formas de interesse, evidenciando a parte inferior do viaduto. Na segunda imagem, uma grande área escura predomina a maior parte do enquadramento. Pelos arcos/vãos, são formadas espécies de janelas com focos de luz, que emolduram a paisagem ao redor, inclusive uma obra em construção. As reportagens e suas imagens parecem ver relação harmônica entre as vias para automóveis e as vias para pedestres, cada uma cumprindo sua função específica. Não são destacadas as ambiguidades, ou mesmo contradições, da concepção urbanística priorizada, típica da época, que propicia a fruição de equipamentos de lazer, jardins e paisagens, mas que, ao mesmo tempo, privilegia deslocamentos de carro. Era o sinal dos tempos.

O MAM-RJ também figurou entre as páginas de revistas internacionais, como na **Architectural Review's** 'Report on Brazil', de 1954. Como a arquitetura moderna brasileira já possuía reputação internacional, o edifício do MAM era, segundo Le Blanc, privilegiado

em exposições itinerantes, publicações em museus e materiais de captação de recursos, geralmente em vez de mostrar qualquer arte visual. Como consequência de sua divulgação, os projetos arquitetônicos do MAM

rapidamente se tornaram o símbolo gráfico do museu, servindo como atalho visual para as aspirações da instituição.⁴⁰⁵

A obra de Affonso Eduardo Reidy condensa parte significativa das preocupações contidas na introdução da arquitetura moderna no Brasil. Tanto o Pedregulho quanto o aterro do Flamengo aparecem, assim, como documento/monumento⁴⁰⁶ da utopia modernista de formular novos padrões urbanos.

3.1.5 Paisagens de contemplação

A utopia modernista também esteve relacionada às concepções teóricas e à contemplação. Já em **Brazil Builds**, Goodwin elegeu o caráter aberto da arquitetura moderna para o exterior, sua relação com a paisagem, geralmente tida como exuberante, como uma das mais interessantes qualidades das construções brasileiras. A relação entre interior e exterior remete à afirmação de uma vertente americana, que se aproxima à de Frank Lloyd Wright. Ainda que esse ponto não seja particularmente notado nos escritos posteriores sobre o Brasil, que, como Goodwin, falam da ausência de influência norte-americana na arquitetura moderna brasileira, a transição entre paisagem interna e externa é marcante na produção nacional.

A paisagem natural era fonte de inspiração para muitos modernistas brasileiros, e não foi diferente para Oscar Niemeyer, para quem, como vimos, “(...) o que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu (...)”⁴⁰⁷ Um bom exemplo do tipo de arquitetura que reflete esse pensamento é a Casa das Canoas, que o arquiteto projetou no início da década de 1950 para si mesmo na Estrada das Canoas, cujo acesso se dá por uma estrada sinuosa coberta pela floresta da Tijuca. A casa não é totalmente visível da estrada, pois fica camuflada pela vegetação da região. Aos poucos, a construção se faz revelar a quem lá chega. Niemeyer utilizou a *promenade architecturale* para o projeto e a obra reflete o trajeto que o visitante faz ao percorrê-la. O passeio arquitetônico também é simbolizado pela típica laje branca em forma ameboide, que o observador percorre com o olhar, revelando as sinuosidades da casa e da natureza circundante. Ela remete às coberturas dos edifícios da Pampulha, que posteriormente também

⁴⁰⁵ LE BLANC. Palmeiras e pilotis p.108.

⁴⁰⁶ LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁴⁰⁷ NIEMEYER, Oscar. **Poema da Curva**. op. cit.

serão retomadas na marquise do Parque Ibirapuera, em formas livres que aparecem “flutuando” sobre os pilotis, “entrelaçando-se em projeção com o contorno livre do espelho d’água e da piscina. Suas curvas são organicamente submissas ao terreno, acomodando-se entre a vegetação e as pedras, contornando obstáculos naturais.”⁴⁰⁸

Nas palavras do próprio Niemeyer, em artigo publicado na **Módulo**, em 1958:

Minha preocupação foi projetar minha residência com inteira liberdade, adaptando-a aos desníveis do terreno, sem o modificar, fazendo-a em curvas, de forma a permitir que a vegetação nela penetrasse, sem a separação ostensiva da linha reta. E criei para as salas de estar uma zona em sombra, para que a parte envidraçada evitasse cortinas e a casa ficasse transparente como preferia.⁴⁰⁹

Mais cedo, ainda em 1955, a **Módulo** também divulgou a residência do arquiteto, dizendo que “as características do local justificam a solução dada a esta residência, que procura harmonizar-se com a Natureza.”⁴¹⁰



Figura 124 – Casa das Canoas. Fonte: Módulo 1955, Edição 00002, pp.41-42

⁴⁰⁸ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Casa das Canoas de Oscar Niemeyer**: fazendo a alma cantar. *Arquitextos* ano 04, set. 2003. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/654>>.

⁴⁰⁹ NIEMEYER, Oscar. Casa das Canoas. In: Revista **Módulo**, n. 14, p. 20, 1958.

⁴¹⁰ **Módulo**, Ano 1955\Edição 00002, p.41.



Figura 125 – Casa das Canoas. Fonte: Módulo, 1961, Edição 00026, p.47

A Casa das Canoas aparece como um marco de distanciamento das vertentes racionalistas do modernismo internacional e oferece ao público o típico *Brazilian style*, ou modernismo tropical com “sabor local”. O projeto foi exposto nos salões da II Bienal de São Paulo, em 1953, mas mesmo antes já havia se tornado tema de reflexão de diversos críticos de arquitetura. Para além das aparições na revista **Módulo**, a **L’Architecture d’Aujourd’hui**, em edição especial dedicada ao Brasil em 1952, comentou a obra, relacionando a topografia da região à sinuosidade da obra. “Para tanto, croquis de Niemeyer, associados a fotografias da paisagem circundante, incutem a ideia de que naquele paradisíaco local as soluções de projeto não poderiam ser diferentes.”⁴¹¹

Em 1954, **The Architectural Review**, apesar de já ter feito críticas ao excesso de formalismo da produção arquitetônica brasileira, comentou que a Casa das Canoas era “a mais brasileira das casas.”⁴¹² Em **Latin American Architecture since 1945**, Henry Russel

⁴¹¹HERBST, Helio. Conhecimento, Análise e Crítica de Arquitetura: Algumas Linhas. IV ENANPARQ. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2012/S12-03-HERBST,%20H.pdf>>.

⁴¹² **The Architectural Review**, 1954, p. 214.

Hitchcock a descreveu como uma resposta ao seu “lirismo especial carioca” e como uma “poderosa evidência da contínua criatividade de Oscar Niemeyer.”⁴¹³

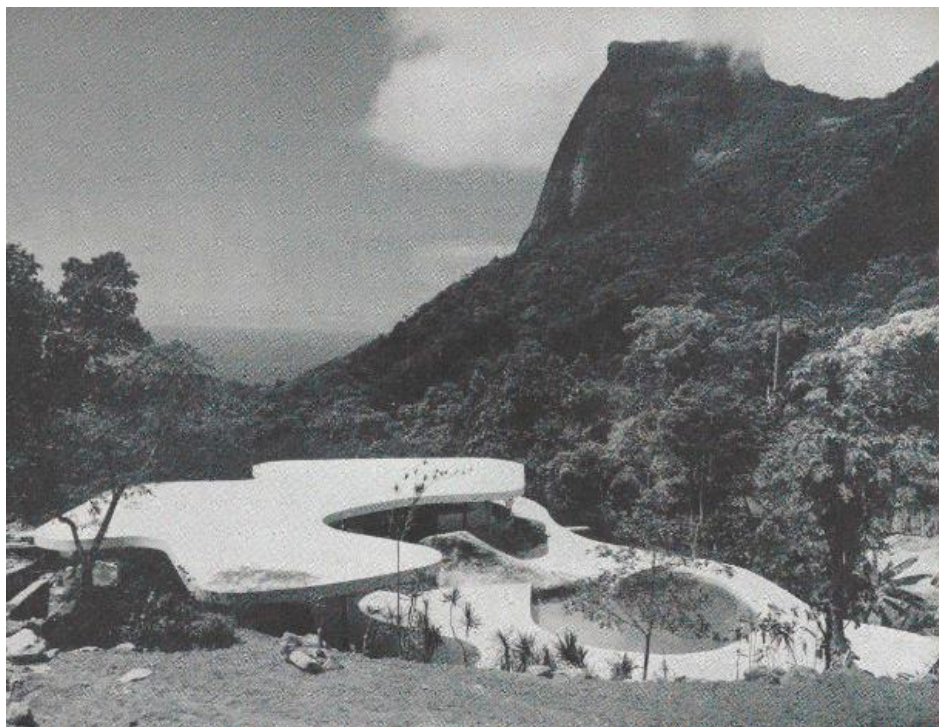


Figura 126 – Casa das Canoas. Fonte: Latin American Architecture Since 1945, p.168

A imagem da casa publicada no livro do MoMA ressalta o diálogo entre a forma orgânica construída e a natureza circundante. Também fica claro o diálogo estabelecido entre as sinuosidades da Casa das Canoas com outras realizações de Niemeyer, sobretudo com o Salão de Baile da Pampulha e com a marquise do Parque Ibirapuera.

A paisagem de contemplação, porém, também tomou outras formas, algumas em formas de jardins. Roberto Burle Marx foi fundamental nesse sentido por ser um dos primeiros paisagistas brasileiros a incorporar plantas tropicais em seus parques e jardins, criando um sentido diferente para as possibilidades estéticas e sociais da “natureza tropical”. Nancy Stepan o identifica como “um pioneiro do modernismo paisagístico, cujos maravilhosos e originais projetos e parques públicos tropicais são quase tão característicos de a cidade do Rio de Janeiro hoje como o Pão de Açúcar e o Corcovado.”⁴¹⁴

⁴¹³ HITCHCOCK, Henry Russel. *op.cit.*, p.170.

⁴¹⁴ STEPAN, Nancy Leys. *op. cit.*, p.208.

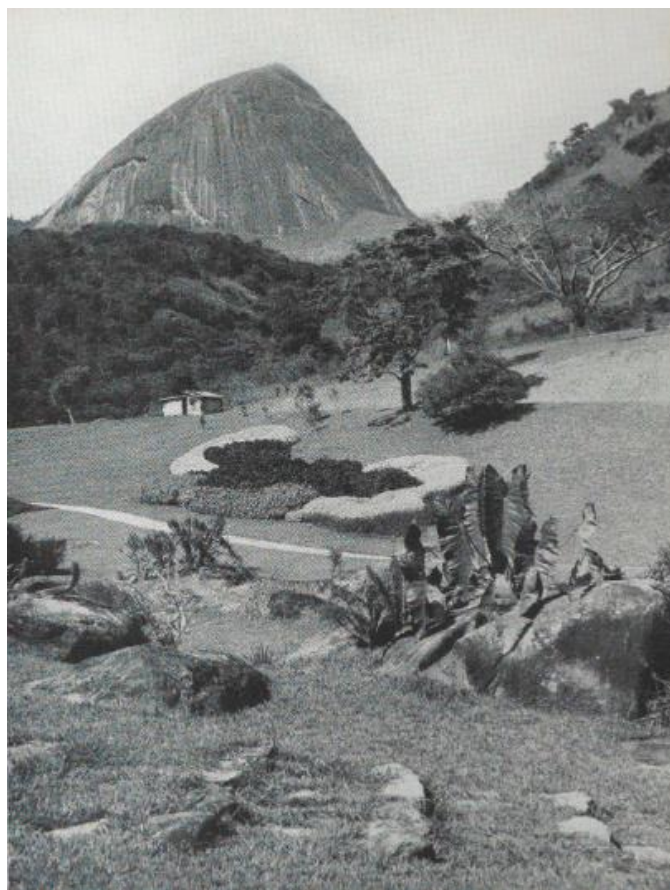


Figura 127 – Roberto Burle Marx: Garden for Mme Odette Monteiro. Correias, Petrópolis, Brazil. Fonte: *Latin American Architecture since 1945*, p.33

Imagens de seus inúmeros jardins permearam publicações, nacionais e internacionais, como **Latin American Architecture Since 1945**, por exemplo. A foto do jardim realizado por Burle Marx para a Sra. Odette Monteiro, no distrito de Correias, Petrópolis, revela a paisagem “desenhada” ao lado da paisagem “natural”. Isso sugere que a natureza tropical, que antes predominava o imaginário de viajantes sobre o Brasil poderia ser domada. Para Stepan, “a impressão causada por seus parques e jardins é quase tão distante do esperado ‘tropical’, como podemos imaginar.”⁴¹⁵ Heloisa Espada ainda atenta que estratégia revela o processo de transformação da natureza em cultura, “sendo que a paisagem construída ratifica a exuberância da mata brasileira e, ao mesmo tempo, incorpora plantas exóticas.” Imagens como essas, explica Espada, exemplificam “a ideia de que, no Brasil – onde diferentes raças (ou espécies) convivem em harmonia – natureza e cultura não se opõem.”⁴¹⁶

⁴¹⁵ STEPAN, Nancy Leys. *op. cit.*, p.208.

⁴¹⁶ ESPADA, Heloisa. *op cit.*, p.56.

Em revistas nacionais, os jardins de Burle Marx também surgiram. Logo em seu primeiro número, a **Módulo** dedicou espaço ao seu trabalho, em artigo intitulado “Burle Marx e a Paisagem”.



Figura 128 –Burle Marx e a paisagem. Fonte: Módulo, 1955, Edição 00001, p.16



Figura 129 – Burle Marx e a paisagem. Fonte: Módulo, 1955, Edição 00001, p.16

Ainda que a **Módulo** tenha citado o paisagista inúmeras vezes, e que seus jardins tenham aparecido em fotografias, parece que o papel designado pela editoração a eles tenha sido de coadjuvante. Isso se explica pela predominância da arquitetura em si, já que

Niemeyer dirigia a revista, e, talvez, devido às rixas que ocorreram entre os dois profissionais.⁴¹⁷ Há, na **Módulo**, um certo apagamento de Burle Marx.

O contrário, porém, ocorreu com a **Habitat**, onde o casal Bardi colocou, como observa Guilherme Mazza Dourado, “em marcha uma ação intensa e extensa de difusão e valorização da obra de Roberto Burle Marx.”⁴¹⁸ Na capa da terceira edição da revista já havia fotografia dos jardins de Odette Monteiro, em Petrópolis. No mesmo número, Bardi assina a matéria de oito páginas intitulada “Os jardins de Burle Marx”, uma das mais longas coberturas da atuação do paisagista feita pela mídia impressa nacional até aquela época. Burle Marx foi uma das figuras que mais constaram entre as páginas da **Habitat** nos seus quinze anos de circulação.

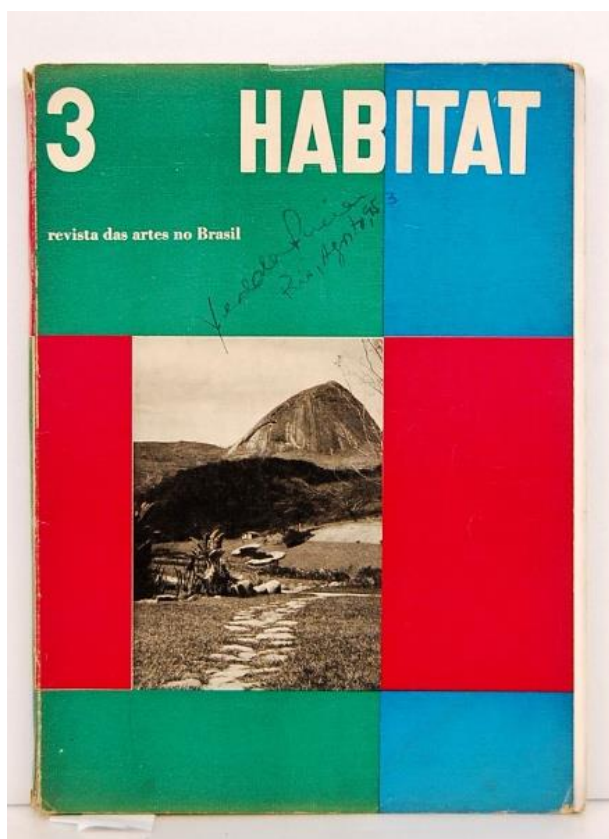


Figura 130 – Capa da revista Habitat: jardim de Odette Monteiro. Fonte: Habitat 3, 1951.

⁴¹⁷ Em artigo publicado no jornal **O Estado de São Paulo**, em 1992, por exemplo, Burle Marx descarta a possibilidade trabalhar junto com Niemeyer em reforma para o Parque Ibirapuera.⁴¹⁷ É possível, assim, que Niemeyer também tenha influenciado a editoração no sentido de dar menos destaque aos projetos do paisagista no decorrer dos anos, ainda que não se tenha encontrado documentação que comprove essa hipótese. Ver: CURY, Laura de Souza. *Op. cit.*, p. 230.

⁴¹⁸ DOURADO, Guilherme Mazza. *op. cit.*



Figura 131 – Jardins de Burle Marx (Prêmios na II Bienal de São Paulo). Fonte: Acrópole Nov 1953 - Ano 16 - N° 187

As imagens tendem a reiterar como Burle Marx promove uma paisagem renovada, promovendo uma interpretação específica da paisagem local, utilizando e valorizando plantas nativas (previamente desconsideradas pelo paisagismo no país), promovendo uma releitura da identidade nacional. Segundo artigo publicado na **Acrópole** em 1953:

Burle Marx, pelo seu trabalho tomado em conjunto, merece a mais sincera aprovação do Juri [da II Bienal de São Paulo], pois a arquitetura paisagística, que tem grande importância não só nos jardins particulares, mas para o urbanismo, vem sendo muito negligenciada nas escolas e em quase todos os grandes projetos de nossos dias. A obra de Burle Marx, que criou uma arquitetura paisagística para os climas tropicais, deve ser encorajada e seu conhecimento levado a todas as escolas da América Latina.⁴¹⁹

A obra de Burle Marx também facilita a inserção da arquitetura moderna na paisagem circundante. Nesse sentido, a historiografia destaca, novamente, o MES como o primeiro exemplo onde ocorre integração entre arquitetura e paisagismo. A imagem da **Habitat** revela o terraço-jardim do edifício – um dos cinco pontos para a arquitetura moderna, conforme Le Corbusier –, mas adaptado ao “sabor local”. Nesse exemplo, as plantas foram subjugadas para encaixar em um espaço de fluxo livre, ainda que estilizado e controlado. Não há tentativa de recriar a sensação da floresta ou de fornecer a experiência de uma imersão na paisagem “natural”. Como observa Stepan, o design “austero” de Burle Marx desafia maneiras tradicionais de ver e compreender a natureza tropical, e o jardim do MES se enquadra no “modernismo tropical”, um espaço que evita o ilusionismo tropical ao mesmo tempo que contém, dentro de si, uma apreciação dele.

⁴¹⁹ Acrópole Nov 1953 - Ano 16 - N° 187



Figura 132 – Jardim do MES. Fonte: Habitat 36, 1956, p.13⁴²⁰

A vista aérea do jardim possibilita ver seu todo, criando a imagem tipicamente bidimensional, tão frequente nas representações dos jardins de Burle Marx. A geometria dos contornos criados pelos canteiros cria uma sensação de ordem ao mesmo tempo que toma inspiração das artes plásticas modernistas. Essa visualidade foi explorada, aliás, em diversos desenhos e guaches do artista, expostos ao redor do mundo.

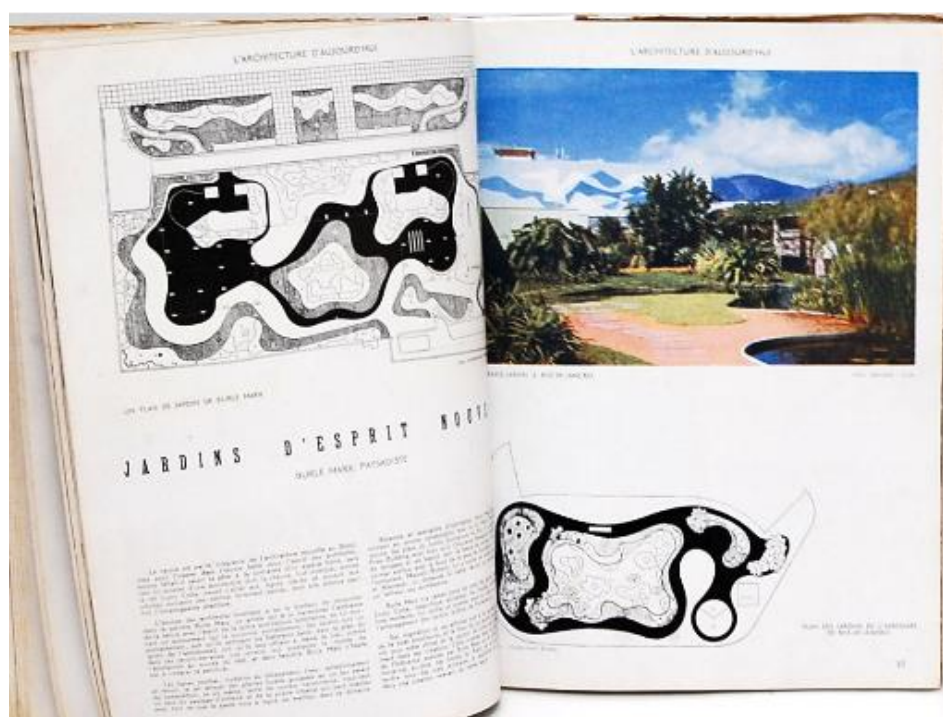


Figura 133 – “Jardins d'Esprit Nouveau: Burle Marx Paysagiste”. Fonte: L'Architecture D'Aujourd'hui" - N° 13 - 14 - Setembro de 1947⁴²¹

⁴²⁰ In: MERLI, Giovanna Augusto, CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Geraldo Ferraz Na Revista Habitat: A Discussão Político-Social**

⁴²¹ Imagem disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=149892>

3.2 São Paulo

Diferentemente da cidade do Rio de Janeiro, que não costuma ser associada a uma única obra ou conjunto arquitetônico, mas pela relação entre cidade e natureza, São Paulo costuma ser associada pelo crescimento acelerado, pelo extenso tamanho e pela urbanização densa.

Apesar de seu notável crescimento, em **Brazil Builds**, Goodwin não teve tanto a dizer sobre a capital paulista quanto sobre a carioca, na época capital federal, ainda que a primeira estivesse, já naquela época, ultrapassando a última como o maior centro comercial do país e buscando equivalência enquanto capital cultural. Em seu compêndio, Goodwin ignorou o Edifício Martinelli, “um arranha-céu igual a tudo em Nova York, construído em 1929 no estilo de um palácio renascentista em grande escala.”⁴²² Talvez Goodwin não o tenha mencionado justamente por conta do seu estilo, que não era considerado um modernismo típico, ainda que este não difira muito de vários edifícios da própria Nova York.

Em 1944, porém, **The Architectural Review** afirmou:

Diferentemente do Rio de Janeiro, onde os projetos estabeleceram uma clara relação com a natureza - seja o cenário natural ou o paisagismo de Roberto Burle Marx - em São Paulo eles se tornaram introvertidos: caixas de concreto, viradas para dentro, com iluminação dramática no telhado. Não havia leveza nessas estruturas; elas foram calibradas pela poesia racional. Ambas as escolas continham a mesma potência tectônica (...).⁴²³

A primeira metade do século XX foi um período de consolidação da metrópole, caracterizado por um entusiasmo geral em São Paulo, mas também de outras cidades, como o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e, logo depois, Brasília, além de Porto Alegre. Durante o governo Juscelino Kubitschek (1955-60), a vida urbana experimentava maior aceleração da industrialização, a entrada de capital estrangeiro, a modernização da produção e a expansão de certos bens de consumo.

São Paulo, especificamente, tornava-se o maior centro industrial brasileiro, gerando mais de cinquenta por cento de toda a produção industrial do país. Era essa produção que catalisava a prosperidade da cidade, que passava a ser representada como

⁴²² WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.55.

⁴²³ SERAPIÃO, Fernando. *op. cit.*

se fosse a “locomotiva do Brasil.” Uma certa aura era criada em torno da metrópole, promovida pelos meios de comunicação de massa, principalmente pelas imagens que circulavam em jornais e em revistas, ou na televisão e no cinema, que mostravam uma paisagem urbana que suscitava admiração.

A população brasileira, principalmente a que vivia nos grandes centros urbanos, como São Paulo, era sensível, portanto, ao sonho de modernização sendo veiculado e tendia a compreender a industrialização como um vetor para a obtenção do desenvolvimento. Conforme já atentou Nicolau Sevcenko, os meados do século XX foram marcados pela arrancada para o desenvolvimento autossustentado, “cujo símbolo por excelência seria a construção da cidade modernista de Brasília, em 1960 (...). Mas se Brasília seria o símbolo, a realidade era São Paulo”⁴²⁴, que gerava, conforme visto, mais da metade da produção industrial nacional e já se encontrava em adiantado processo de conurbação, dando origem à chamada “grande São Paulo”.

Para além das indústrias e da urbanização, novas instituições culturais também surgiam, impulsionadas pelo lucro provindos do desenvolvimento industrial. A política externa norte-americana, que via a cultura (principalmente a chamada “alta cultura”) como meio capaz de promover a melhoria do padrão de vida e, assim, manter aliados, estimulava esse processo. Dentro desse ideário, o empresariado brasileiro deveria adotar “estratégia modernizadora e compreender que a cultura era um instrumento ideológico de grande potência quando usada conforme a dinâmica do capitalismo liberal.”⁴²⁵

Foi assim que ocorreu a “corrida dos museus”, conforme denominada por Tota, que se referiu à disputa velada entre o Museu de Arte de São Paulo (Masp), criado em 1947 por iniciativa de Assis Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna (MAM), inaugurado em 1948 por Francisco Matarazzo, que poucos anos depois também fundaria a Bienal de São Paulo. Assim foram organizadas as primeiras exposições de arte e arquitetura moderna, divulgadas pela imprensa e revistas especializadas. Surgia também espaço para a análise do que se apresentava como moderno naquele momento.

Foi um período em que a produção arquitetônica esteve muito próxima das artes plásticas, em parte devido à participação de Lina Bo Bardi na fundação do Masp (além

⁴²⁴ SEVCENKO, Nicolau. Orvalho leve na noite negra: São Paulo, imagens líricas de luto e luta. In: COSTA, Carlos e BUITONI, Dulcilia Schroeder. **A Imagem e a Cidade**. Jundiaí-SP: In House, 2013, p.13.

⁴²⁵ TOTA, Antônio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014, pp. 340-341.

de com o projeto arquitetônico), e da visibilidade de Oscar Niemeyer no Brasil e no exterior. Quando o MAM foi criado, entre seus sócios constavam nomes como os dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas, Gregori Warchavchik, Luís Saia, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Salvador Candia, Roberto Cerqueira Cesar, Carlos Cascaldi e Jacob Ruchti, que depois viriam a participar da organização das Exposições Internacionais de Arquitetura (EIAs).

São Paulo iniciava sua guinada às artes e à arquitetura. A cidade era um polo industrial que estava avançando também no campo cultural e, portanto, pretendia construir uma nova imagem de paisagem moderna e urbana. A cidade “precisava seguir Londres, Nova York e Buenos Aires.”⁴²⁶ Apesar de todo o seu crescimento, São Paulo era, em parte, vista pela mídia especializada em arte e arquitetura, como uma cidade de segunda importância, depois da capital, o Rio de Janeiro, que continuava figurando muito mais na mídia impressa enquanto grande cidade brasileira. Se fazia, portanto, necessário adequar a imagem da cidade paulista ao seu novo contexto de expansão:

São Paulo não podia parar, não podia ficar só com a glória da inauguração do Masp e do MAM. A cidade não podia contentar-se com a ideia de que dois museus eram suficientes para marcar sua “superioridade” artística sobre o Rio.⁴²⁷

As revistas e catálogos também cumpriram importante papel nesse sentido, principalmente considerando que a circulação de imagens nesses meios era muito maior e atingia um número mais amplo de receptores/observadores.

Intelectuais paulistas, já no início da década de 1920, buscavam estabelecer uma certa equivalência cultural com a (então) capital federal e, inclusive, conforme Tania de Luca, em afirmar o status de São Paulo como a cidade brasileira mais “autêntica”, já que o Rio de Janeiro seria muito “português” e mesmo cosmopolita para ser realmente o centro da nação. Barbara Weinstein coloca em outras palavras: “a rivalidade com o Rio certamente foi um elemento significativo na maneira como os paulistas urbanos criaram sua própria identidade.”⁴²⁸

Para alcançar o objetivo de requalificar e ressignificar a cidade paulista, era importante exaltar a imagem do progresso de aspectos modernos tidos como necessários para a consolidação da liderança paulistana no cenário nacional, já que, além de se

⁴²⁶ TOTA, Antônio Pedro. **O amigo americano**. *op. cit.*, p.215

⁴²⁷ *Idem*, p. 359.

⁴²⁸ WEINSTEIN, Barbara. *op. cit.*, p.15.

inspirar em outras capitais, “São Paulo se propunha a ser uma espécie de resumo do Brasil ou seu ponto de convergência.”⁴²⁹ A capital paulista também se apresentava como o “ponto alto”, tanto literal quanto figurativamente, do país.

Essa situação produziu uma cidade espetacular. Conforme atenta Williams, “este é um dos poucos casos em que a definição de Guy Debord – “o capital em tal grau de acumulação a ponto de se tornar imagem” – realmente está correta.”⁴³⁰ São Paulo é fruto da acumulação de capital. Ao observar a vista do topo de um arranha-céu, é possível visualizar o “mar – ou selva – de concreto” que se forma pela justaposição de arranha-céus que se perdem no horizonte. Williams conclui:

Interrompida apenas pelas montanhas do estado de São Paulo, 50 quilômetros a noroeste, [esta] é uma das grandes paisagens do mundo moderno. Muito poucos dos edifícios tomados individualmente têm muita arquitetura mérito. Quase todos foram colocados para maximizar o potencial comercial do sítio, construído para - ou ligeiramente superior - o limite absoluto de local regulamentos sobre altura e densidade. No entanto, apesar da complexidade de forças envolvidas, e o número de diferentes indivíduos e fontes de finanças, a visão se condensa em uma imagem coerente.⁴³¹



Figura 134 – São Paulo. Foto de Boer. Fonte: Zodiac, n.6, 1960⁴³²

⁴²⁹ LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário da cidade de São Paulo** – a construção do passado e do futuro nas comemorações de 1954. 2002. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002, p.35.

⁴³⁰ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.188.

⁴³¹ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.188.

⁴³² Imagem disponível em: CORATO, Aline Coelho Sanches. Além do "silêncio de um oceano". Ideias de Brasil nas representações de um crítico e de artistas e arquitetos italianos depois da Segunda Guerra Mundial. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 24, núm. 2, 2016, pp. 187-215. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/273/27348477007/html/index.html>>.

3.2.1 Paisagem vertical de concreto

No final da década de 1950, ao apontar os contrastes entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, Roger Bastide referiu-se ao processo de verticalização como a principal característica da capital paulista:

A mão do arquiteto aqui substitui a mão de Deus. Porque foi Deus que fez o Rio de Janeiro, jogando indiscriminadamente as montanhas contra o mar e o mar sobre as montanhas. Foi o homem quem fez São Paulo, e sente-se nesta cidade reviver a vontade sobranceira do bandeirante paulista; não se trata mais de conquistar uma terra desconhecida para oferecê-la a Portugal, nem de arrancar o ouro ao pedregulho dos rios: trata-se agora de escalar o céu, de prender as nuvens ao cimos de edifícios de vinte, de trinta, de quarenta andares, dos esmagar as torres das igrejas velhas ou as chaminés longínquas das fábricas modernas sob enormes movimentos de cimento, numa obsessão de verticalidade.⁴³³

Essa verticalidade era, em parte, apoiada na noção visível e mensurável de progresso, compreendida como índice de desenvolvimento: quanto mais alto, melhor. Por isso, é intimamente relacionada à imagem de poder e faz parte do imaginário da cidade, que, analogamente, também está relacionada à noção de trabalho.

Desde a perspectiva do mercado imobiliário especulativo, dominavam construções arquitetônicas verticais em detrimento da ocupação horizontal e da escala humana. Impulsionada pelos lucros decorrentes da industrialização e pela expansão da atividade siderúrgica, a construção civil, de concreto armado, estabeleceu um vínculo com a modernidade urbana e com a verticalização. Para as pesquisadoras Vânia Carvalho e Solange Lima,

Sem dúvida a presença dos edifícios de alto gabarito, (...), apesar de seu caráter internacional, enquanto fenômeno generalizado dos centros urbanos em processo de metropolização, possui também um significado especial para São Paulo. Este significado tem duas fontes claras: a primeira está associada ao desenvolvimento da indústria e da tecnologia do cimento armado e a segunda razão vincula-se ao que se denominou por arquitetura moderna brasileira.⁴³⁴

O adensamento vertical que marcou o processo de urbanização de São Paulo objetivava otimizar investimentos imobiliários; “a pressão imobiliária empurrava a cidade

⁴³³ BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: difusão europeia do livro, 1959, p.129.

⁴³⁴ CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1997, p. 177.

para o alto”.⁴³⁵ Esse mesmo processo, contudo, também representava, simbolicamente, a modernização urbana enquanto marco do progresso da cidade e de sua inserção no contexto internacional,⁴³⁶ segundo padrões principalmente norte-americanos, com seus arranha-céus. A promoção dos altos edifícios paulistas nas revistas e catálogos também está associada ao prestígio internacional da produção arquitetônica contemporânea, relacionada ao que era compreendido – e divulgado – como moderno.



Figuras 135 e 136 – Vista aérea da Praça da República e da Av. Ipiranga & Vista aérea abrangendo a Av. 9 de julho, Vale do Anhangabaú e a parte oeste da cidade, respectivamente. Fonte: Acrópole, May 1950 - Ano 13 - N° 145, pp.10-11.

Vista do alto de um arranha-céu, a cidade se transformava numa massa cinzenta (os edifícios são de concreto e a maior parte das imagens era em preto e branco), composta por edifícios de alturas distintas, mas que se tornavam apreensíveis como uma única imagem, imóvel e sintetizante. Nesse sentido, São Paulo chegou a ser referida como “a Chicago sul-americana”,⁴³⁷ graças ao seu desenvolvimento industrial e gigantismo.

A relação de São Paulo com Nova York também era bastante comum na época, presente inclusive em **Brazil Builds**, conforme a epígrafe deste capítulo atesta. O espelhamento era uma vontade das elites, que viam na cidade estadunidense fonte de inspiração por ser a nova capital financeira, administrativa e cultural do mundo.⁴³⁸ Goodwin estabeleceu conexões diretas entre as duas cidades, descrevendo o prefeito de

⁴³⁵ RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. **Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo:** dificuldades de textura e forma. tese apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p.52.

⁴³⁶ Ver: SOMEKH, Nadia. *op. cit.*, p.116.

⁴³⁷ Ver: LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, pp. 80-81.

⁴³⁸ RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar:** a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.265.

São Paulo, Prestes Maia, como uma combinação de Robert Moses e de La Guardia, prefeito de Nova York.⁴³⁹ O tom de Goodwin é elogioso:

São Paulo foi o bandeirante também do urbanismo. Aí surgiram os primeiros grandes planos de origem oficial. Os túneis 9 de Julho começaram a ser abertos em 1935. Estradas com passagem de nível nos cruzamentos, muitas asfaltadas, principiaram a ser construídas em 1920. Desde 1934, abrem-se avenidas novas, alargam-se ruas, constroem-se viadutos dentro do próprio coração da cidade.”⁴⁴⁰

O próprio Prestes Maia comparava sua cidade às estadunidenses, já que se diferenciava das demais cidades brasileiras por ser uma metrópole internacional: “o encanto dessa cidade reside na sua atividade e no seu modernismo. Costumam dizer os norte-americanos que é, fora dos Estados Unidos, a cidade mais semelhante às suas.”⁴⁴¹

O termo “manhattanismo” era utilizado para expressar o processo de tornar as cidades mais ou menos parecidas com Manhattan. Neste sentido, o termo pode ser utilizado para descrever, em parte, o processo de verticalização que ocorreu em São Paulo.⁴⁴² Claro que há diferenças bastante significativas entre as duas cidades no que diz respeito à formação, aos planos urbanísticos, à pujança e importância para o mundo e à própria forma e visualidade urbana (em Nova York, os edifícios são mais altos e homogêneos, não há tantas empenas cegas entre os arranha-céus, que fazem uso do aço estrutural em projetos de armação de metal; já em São Paulo, os edifícios são, grosso modo, mais baixos e heterogêneos), mas há também pontos de contato. A verticalização constitui fenômeno central em ambas as cidades e significou – como ainda significa – a multiplicação dos lucros pela limitação dos lotes.

A cidade paulista é mais modesta, mas, na época era retratada (se não propriamente apreendida) como possuindo efervescência similar à cidade estadunidense. São Paulo era, afinal, “a cidade que mais crescia no mundo” e, por isso, também era conhecida como “cidade fermento.”⁴⁴³

⁴³⁹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.94.

⁴⁴⁰ Idem, p.95.

⁴⁴¹ Introdução de Prestes Maia ao álbum de Kurt Peter Karfeld: Brasil: Álbum com fotografias em cores. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. *op. cit.*, p. 160.

⁴⁴² Com o código de obras “Arthur Saboja”, a partir de 1934, São Paulo incorporou, em sua legislação, normas de construção semelhantes aos padrões propostos por Nova York: verticalização, dimensionamento e altos coeficientes de construção, representando a transição do ciclo de exportação de café para o ciclo industrial. Ver RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. **Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo**: dificuldades de textura e forma. tese apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p.53.

⁴⁴³ Slogans da época citados In: BREFE, Ana C. Fonseca. **As cidades brasileiras no pós-guerra**. São Paulo: Atual, 1995, p.12.

3.2.2 A cidade fermento e seus arranha-céus

Em 1944, **The Architectural Review** afirmou: “Aqui o turista será apresentado a um aspecto completamente diferente do Brasil. São Paulo é a cidade que mais cresce no continente americano hoje (...). O crescimento de São Paulo é um fenômeno surpreendente.”⁴⁴⁴ Nesse período, a aceleração da urbanização era uma característica marcante da capital paulista. O crescimento intenso fazia com que a cidade fosse apelidada de “fermento” e transformava sua imagem, cada vez mais, na de uma metrópole moderna.⁴⁴⁵ Os arranha-céus expressavam a vitalidade comercial e a expansão urbana e, até hoje, constituem a unidade. Na década de 1950, São Paulo chegou a 2.227.517 habitantes, representando crescimento da ordem de 68%, taxas acima de Nova York e Chicago, por exemplo.⁴⁴⁶ São Paulo era também uma das cidades em que “mais se edificava no mundo.”⁴⁴⁷ A exaltação do próprio ritmo intensificado de construção – em média, construía-se “uma casa de seis em seis minutos”⁴⁴⁸ – também era tomada como representativa de noções de modernidade e de progresso.

Em 1955, Hitchcock escreveu, em **Latin American Architecture Since 1945**, sobre o crescimento de São Paulo e a qualidade de sua arquitetura:

A boa arquitetura moderna no Brasil não se limita de forma alguma à capital. Muitas outras cidades brasileiras contêm obras de mérito, algumas de arquitetos cariocas, outras de homens locais. São Paulo é uma metrópole que dificilmente fica atrás do Rio e cresce ainda mais rapidamente. (...) A arquitetura paulista tende a ser menos especificamente brasileira no sabor do que a de Rio, mais sóbria no design e nas cores. A tremenda concentração de atividade de construção cria um quadro geral mais notável como um todo do que os ingredientes individuais. Mais do que qualquer outra cidade latino-americana, São Paulo epitomiza a transformação incrivelmente rápida do cenário arquitetônico em quinze anos, embora tenha sido uma cidade considerável do século XX antes disso.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ The Architectural Review. Brazil: The Background. An extensive introduction to the vast territory by J. de Sousa-Leão. **Disponível em:** <<https://www.architectural-review.com/places/americas/brazil/brazil-the-background/8607383.article?blocktitle=1940s-grid&contentID=24960>>.

⁴⁴⁵ Como a cidade do Rio, São Paulo também foi homenageada por uma sinfonia de Billy Blanco, cujos versos falam do crescimento acelerado da cidade: “Portas de aço levantam / todos parecem correr / Não correm de, correm para / Para São Paulo crescer (...)” (Ver: BLANCO, Billy. Sinfonia Paulistana, 1974).

⁴⁴⁶ Ver: MEYER, Regina Maria Prosperi; LAMPARELLI, Celso Monteiro. **Metropole e urbanismo:** São Paulo anos 50. 1991. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991, p. 72.

⁴⁴⁷ BREFE, Ana C. Fonseca. *op. cit.*, p.13.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.12.

⁴⁴⁹ HITCHCOCK, Henry Russel. *op. cit.*, p.36.



Figura 137 – Vista do centro de São Paulo. Fonte: Latin American Architecture since 1945, 1955, p.38.



Figura 138 – Edifício para Escritórios a rua Boa Vista 116. Foto de Zanella & Moscardi. Fonte: Acrópole, May 1950 - Ano 13 - N° 145, p.14.

A imagem que se costuma ter de São Paulo é de uma grande cidade, marcada por altos prédios, como o edifício para escritórios publicado na revista **Acrópole** em 1950. Mesmo este não sendo um exemplo paradigmático da arquitetura nacional, ele revela uma construção moderna, sem adornos (em comparação com o edifício mais antigo ao lado), retratada, pela dupla Zanella & Moscardi, desde um ponto de vista de baixo para cima – o *contra-plongée* –, engrandecendo e conferindo monumentalidade e dramaticidade ao objeto, já que o ângulo adotado cria uma perspectiva de uma verticalidade que se estende.

O Edifício do Banco do Estado de São Paulo (Banespa), inaugurado em 1947, constitui outro exemplo de arranha-céu, este sim icônico, sendo um dos cartões-postais de São Paulo, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. Inspirado na arquitetura *Art Déco* e com um escalonamento visto em edifícios de Nova York, como o Empire State Building, símbolo do manhattanismo, o edifício paulista de 35 andares e 161 metros de altura foi considerado a maior construção de concreto armado do mundo e o mais alto de São Paulo. Curiosamente, imagens desse edifício nas revistas não são tão frequentes, talvez devido ao fato dele não ter sido projetado no estilo moderno sendo reiterado, já com o “sabor local” (foram oito anos de construção, o que significa que seu início se deu com o modernismo arquitetônico “tropical” ainda incipiente no país).

De todo modo, o mais alto edifício da América Latina desempenhou importante papel na configuração da metrópole paulista. Tratava-se da cristalização da imagem do capitalismo. Conforme apontou Francisco Rocha, a respeito da verticalização da cidade de modo geral, esta era balizada como “ponto de chegada de uma civilização, cuja história se revela assentada nos trilhos do progresso.”⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa**: o poeta da cidade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.70.



Figura 139 - Edifício do Banco do Estado de São Paulo. Fonte: Acrópole, Dec 1947 - Ano 10 - N° 116, p.195

O jornal **O Tempo** publicou, por ocasião dos festejos do IV Centenário da cidade em 1954, artigo que exemplifica essa noção: “Em quatro séculos, São Paulo mostrou ao mundo a pujança de seu povo – floresta de chaminés disputa os céus aos gigantescos edifícios de cimento armado.”⁴⁵¹ O IV Centenário de São Paulo foi uma boa oportunidade para reiterar a imagem positiva da cidade, criando uma memória, selecionada, capaz de espelhar a construção hegemônica da metrópole e exaltar as simbologias pretendidas pela elite perante si mesma e, inclusive, perante o restante da nação (que deveria se espelhar na cidade para, ela também, obter maior desenvolvimento).⁴⁵² As representações simbólicas construídas por ocasião dos festejos exaltavam aspectos modernos já alcançados, tidos como elementos fundamentais para a consolidação da liderança paulistana no cenário nacional. Conforme escreveu Nicolau Sevcenko, a respeito de São Paulo, “era imperativo que o futuro fosse Brilhante.”⁴⁵³

⁴⁵¹ Matéria não assinada no jornal **O Tempo**, suplemento especial da comemoração do IV Centenário, São Paulo, 24.01.54, p.17 *apud*: ROCHA, Francisco. *op. cit.*, p.71.

⁴⁵² Nesse sentido, conforme será visto mais adiante, o Parque Ibirapuera foi expressão máxima. Ver: CURY, Laura de Souza. *op. cit.*

⁴⁵³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.24.

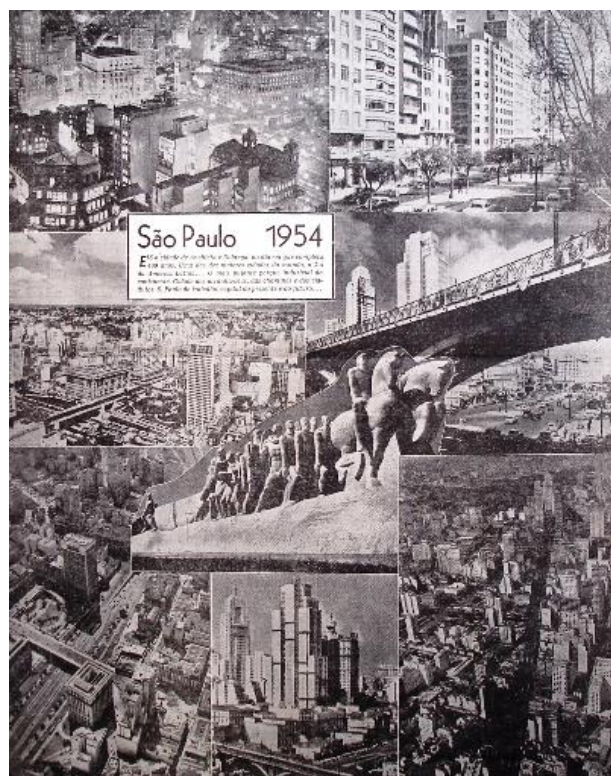


Figura 140 – São Paulo. Fonte: Jornal Correio Paulistano, 24.01.1954⁴⁵⁴

Na fotomontagem publicada no **Correio Paulistano**, as imagens da cidade moderna foram sobrepostas, evidenciando “uma das maiores cidades do mundo, a segunda da América Latina. O mais pujante parque industrial do Continente. Cidade dos arranha-céus, das chaminés e dos viadutos. S. Paulo do trabalho, capital do presente e do futuro.” A colagem de diversas fotografias, com suas simultâneas composições fragmentadas, ângulos inclinados e perspectivas incomuns, contribui para a evocação de um ambiente urbano, agitado e caleidoscópico, e moderno.

Se 1954 foi o ápice desse espírito modernizante, principalmente considerando a cidade de São Paulo, deve-se observar que o caminho percorrido para se chegar até ele, e para dar seguimento a ele também, foi constituído de exemplos marcantes da moderna arquitetura brasileira. O centro de São Paulo, que abriga alguns marcos históricos, como o próprio marco zero da cidade (o Pátio do Colégio),⁴⁵⁵ também figura como importante

⁴⁵⁴ Imagem disponível em: QUARENTA, Ednilson A. **O Apóstolo Progresso e as Alegorias da Fundação**. Anchieta, um mito fundador no IV Centenário da Cidade de São Paulo. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09122009115053/publico/EDNILSON_QUARENTA1.pdf>.

⁴⁵⁵ Lembrando que a edificação atual do Pátio do Colégio, apesar de inspirada na construção original seiscentista, foi construída entre 1954 e 1979.

referência por abrigar alguns dos edifícios mais altos da cidade, como o Banespa. Apesar da característica de constante renovação da cidade (afinal, as casas precárias de taipa da Vila de Piratininga não condiziam com o desenvolvimento e com a imagem de modernidade que se queria projetar), o centro é marcado pela convivência entre estruturas urbanas existentes e a produção arquitetônica moderna. É o centro que abriga o edifício conhecido como o primeiro arranha-céu de São Paulo: o Esther.

Se no Rio de Janeiro a obra considerada inaugural do modernismo é o MES, em São Paulo o primeiro edifício tipo, já retratado em **Brazil Builds**, é o Esther. Pioneiro, o edifício atua como espécie de contraponto ao MES, tanto em relação à origem e natureza do empreendimento quanto por conta da situação urbana. Marcos José Carrilho antecipa esse caráter do edifício Esther (e do Arthur Nogueira, ao seu lado, apelidado de “Estherzinho”) comparando-o justamente ao seu “análogo” carioca:

Ao antigo Edifício do Ministério da Educação e Saúde, de 1936, se atribui a condição de marco inicial da Arquitetura Moderna Brasileira, na sua forma mais desenvolvida e consistente. Nesse mesmo ano, inicia-se a construção do Edifício Esther, em São Paulo. Essas duas obras, embora simultâneas e vinculadas à mesma matriz, se contrapõem, no entanto, quanto à origem. De um lado, o prédio do MES é uma iniciativa oficial do poder público que busca, na sua realização, a afirmação da política renovadora das ações do Estado no campo cultural. O Edifício Esther, em contrapartida, vem responder ao surto de expansão e mudança dos padrões urbanísticos da metrópole paulistana, enquadrando-se no conjunto de investimentos dirigidos aos empreendimentos imobiliários para fins de renda. Atende a um programa de uso diversificado e formulado de maneira original. Essas características, entre outras, o colocam numa posição de particular interesse para a compreensão da história e do desenvolvimento da Arquitetura Moderna Brasileira.⁴⁵⁶

A comparação evidencia como a arquitetura moderna em São Paulo surge atrelada aos interesses comerciais. Conforme artigo sobre **Brazil Builds**, publicado na **Acrópole**:

(...) é lamentável que continuemos aqui em S.Paulo a perder excelentes oportunidades de fazer arquitetura envés desses insípidos neoclássicos, coloniais e pseudo-modernos que têm sido feitos por aqui.

Estas considerações nos ocorrem em face de uma série de obras projetadas e executadas pelo Governo do Estado ultimamente. Em todas elas o concurso dos arquitetos particulares foi amavelmente dispensado, mau grado os bons resultados alcançados pelas obras realizadas pelo Governo Federal que formam a maioria dos trabalhos apresentados no “Brazil Builds”, quase todas, senão todas, projetadas em escritórios particulares.⁴⁵⁷

Das obras modernas registradas em **Brazil Builds**, destacam-se projetos resultantes de concursos, mas somente um foi realizado em São Paulo, e se tratou de um concurso da

⁴⁵⁶ CARRILHO, Marcos José. **O Edifício Esther**. In: Seminário DO.CO.MO.MO BRASIL, 3., São Paulo, 1999, p.1.

⁴⁵⁷ Acrópole, Maio de 1944 - Ano 7 - N° 73, p.23.

iniciativa privada para o Edifício Esther. A vinculação da moderna produção paulista com a iniciativa privada pode ser observada no programa de edifícios como esse, que abrigava a sede administrativa da usina (homônima) de açúcar, lojas, escritórios e diversas tipologias de apartamentos. Conforme atenta Fernando Atique “o estudo do Edifício Esther, pelo entendimento das concepções e das ações de seus promotores, revelou outra face na modernização brasileira, diferente daquela em que apenas o Estado é tratado como financiador e patrocinador da renovação construtiva, plástica e urbana.”

Sem a sanção oficial, porém, a arquitetura paulista – que ao longo dos anos 1950 concentrou-se predominantemente na clientela privada, em projetos de residências unifamiliares –, não galgou o prestígio da produção carioca. A construção de uma linguagem patrocinada pelo poder estatal favoreceu a imposição da suposta legitimidade da vertente carioca, o que, é possível se considerar, tenha se traduzido também para as imagens fotográficas divulgadas. Atique aponta como arquitetos que mantiveram relação mais próxima com investidores privados podem ter tido presença minimizada no círculo de renovação que, supostamente, seria alcançada com a produção arquitetônica patrocinada pelo Estado”, citando Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, arquitetos do Esther, como exemplo desse tipo de compreensão, além de nomes como Oswaldo Bratke e Rino Levi.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Ver: ATIQUE, Fernando. **Memória moderna: a trajetória do Edifício Esther**. São Paulo: Rima/FAPESP, 2004, p. 29.



Figura 141 - Edifício Esther. Fonte: Brazil Builds, p.119

Apesar do ineditismo da obra em âmbito municipal e federal, e de suas características modernas, **Brazil Builds** não dedicou tanta atenção ao Esther quanto ao MES, descrevendo apenas o acabamento de suas fachadas e a organização de seu programa. Goodwin afirmou, contudo, que “fora difícil encontrar arranjo melhor para a vida moderna do que o existente neste bonito edifício de apartamentos,”⁴⁵⁹ o que conferiu algum destaque à obra. Mesmo antes da ‘validação’ do MoMA, o Esther já havia sido publicado em revistas brasileiras. Não à toa, a principal delas foi a **Acrópole**, uma revista paulista.

⁴⁵⁹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.118.



Figura 142 - Edifício Esther. Fonte: Acrópole, Maio 1938 - Ano 1 - N° 1, p.55

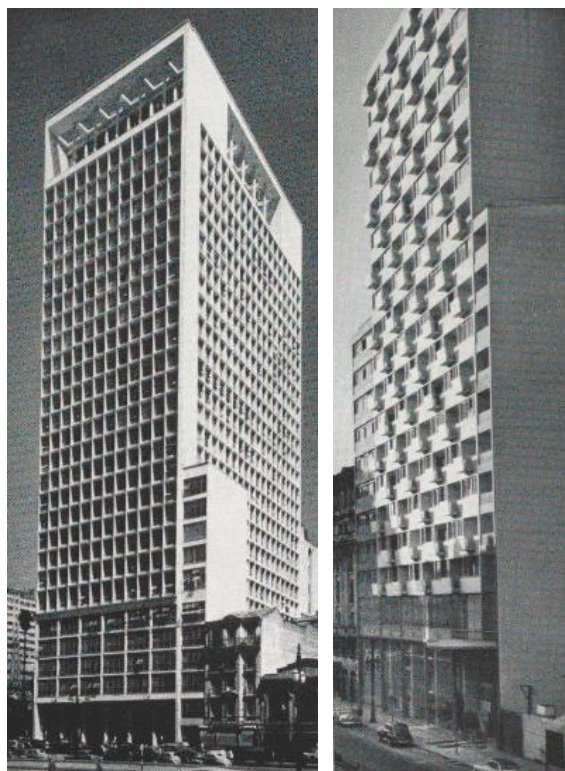
Na foto vertical publicada na **Acrópole**, é possível observar a conformação do Esther no espaço urbano, fazendo com que ele tenha se constituído como um “edifício quadra.” Essa posição privilegiada corresponde às intenções modernas de favorecer a volumetria da construção solta no espaço, de modo a permitir que o edifício possa ser contemplado por todos os lados.



Figuras 143 e 144 – Edifício Esther. Jardim de um apartamento no 11o andar & Escada de acesso para o terraço. Fotografia de Leon Liberman. Fonte: Acrópole, Maio 1938 - Ano 1 - N° 1, p.64-65.

O edifício conta ainda com um terraço-jardim, outro elemento típico do ideário moderno internacional, só que nesse caso ele é ocupado por particulares, não pertencendo ao uso coletivo. Nas fotos de Leon Liberman, as grades do parapeito e da escada espiralada contribuem para adicionar dinamismo e perspectiva à composição. Dessa vez, essas características não são atribuídas aos *brises*, tão típicos da produção nacional como um todo. Esta, aliás, é outra característica que separa o Esther do MES: a adequação da obra ao país tropical. Enquanto o edifício-tipo carioca possui *brises*, painéis de azulejos de Portinari, jardins de Burle Marx, o Esther possui linguagem muito mais próxima do modernismo internacional. Ainda que o Esther também conte com pilotis, eles pontuam os andares térreos de maneira mais simbólica do que de efetivo uso, pois segundo a lógica dos empreendimentos comerciais (característica da cidade de São Paulo), o chão é utilizado não para passeios e usos fluidos, como no MES, mas para o negócio. O MES assumiu caráter de monumento urbano; o Esther, ainda que também seja, a sua maneira, imponente, acaba tomando uma forma mais tímida e menos icônica.

Não faltam, porém, exemplos de arquitetura moderna no centro de São Paulo, ainda que alguns talvez menos paradigmáticos. Os edifícios CBI-Esplanada (de Lucjan Korngold, primeiro arranha-céu do Vale do Anhangabaú, inaugurado em 1951 e considerado, na época, a maior estrutura em concreto armado do mundo), Viadutos (de Artacho Jurado, inaugurado em 1956), Copan (de Oscar Niemeyer, inaugurado em 1966), Eiffel, (de Oscar Niemeyer, inaugurado em 1956), Itália (ou Circolo Italiano, de Franz Heep, inaugurado em 1965) e tantos outros marcam o centro da cidade e estiverem presentes nas páginas de publicações da época. Constituem símbolos e exemplos de arquitetura verticalizada paulista, marcados pela concepção típica de arranha-céu, fino e alongado.



Figuras 145 e 146 –Edifício C.B.I.-Esplanada & Edifício Três Leões. Fonte: Latin American Architecture since 1945, 1955, p. 194, 195, respectivamente

Uma exceção é o Edifício Eiffel, de Niemeyer. O prédio é formado por uma torre central, mais alta, cercada de dois blocos mais baixos, um em cada lado. Mesmo assim, na fotografia publicada na **Acrópole**, em 1956, o ângulo diagonal em contra-*plongée* reforça a impressão de altura, ao enfatizar o bloco mais alto, ainda que também faça com que a característica das duas “abas laterais” do edifício seja notada.

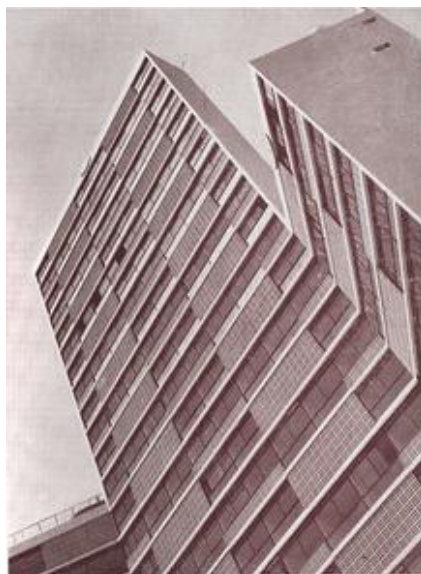
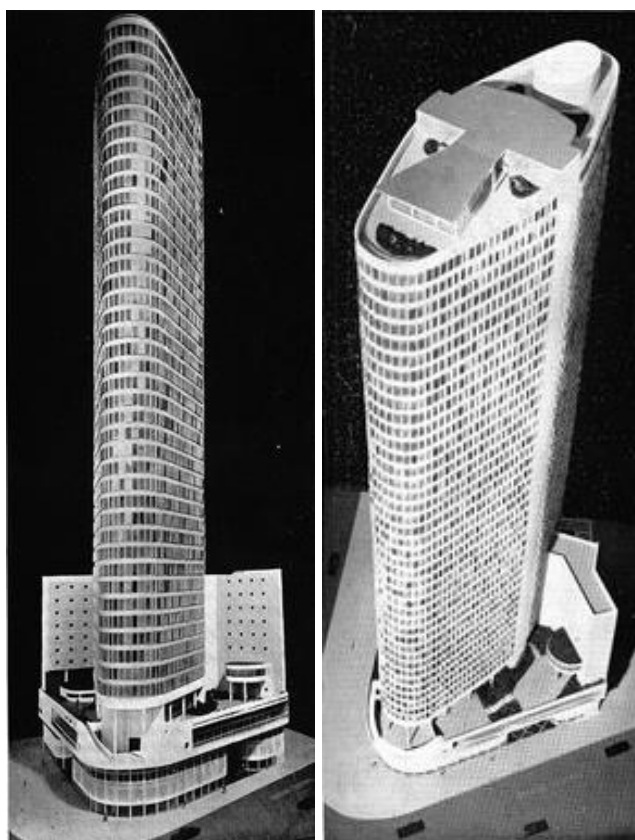


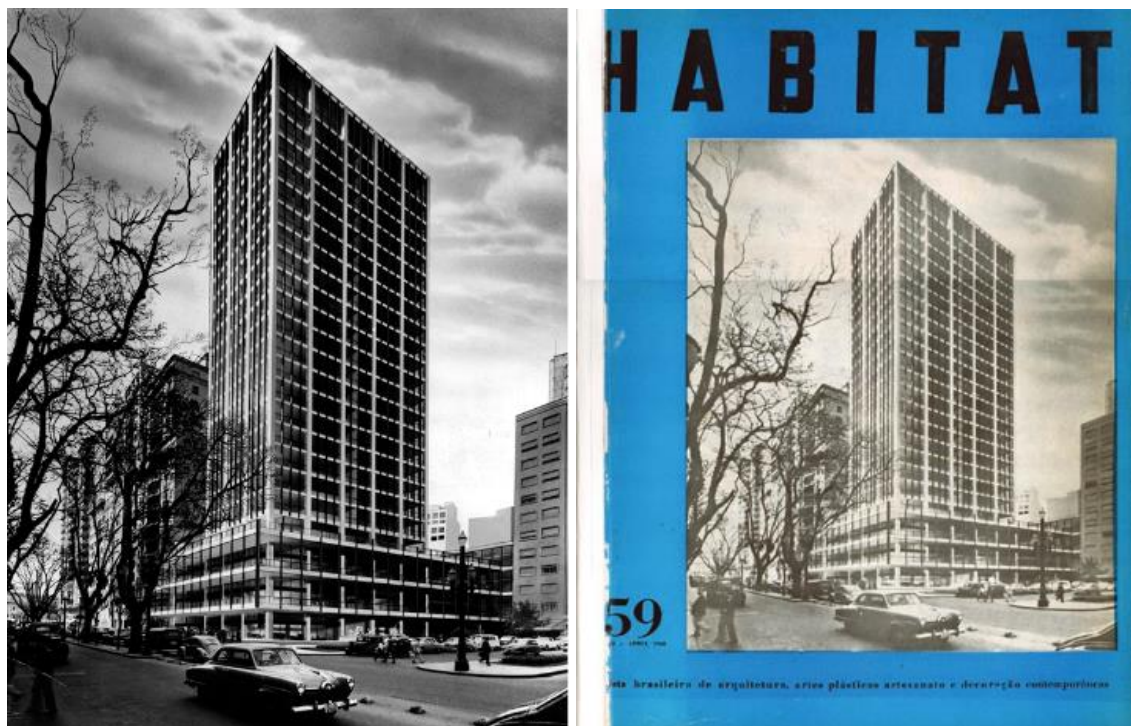
Figura 147 – Edifício Eiffel. Fonte: Acrópole, Jan 1956 - Ano 18 - N° 208, p. 136

As fotos do Edifício Itália, publicadas na **Acrópole** em 1956, mostram o edifício ainda em forma de maquete. Os ângulos de tomada das fotos, porém, já revelam a escala do empreendimento, descrito pelo articulista como “gigantesco”. A segunda imagem foi tirada de um ângulo particularmente interessante, o *plongée*, de modo a agigantar a obra, provocando até deformações, já que a parte superior do edifício parece, devido a aproximação do ponto de vista do observador, mais larga do que sua base.



Figuras 148 e 149 – Maquete do Edifício Itália (Circulo Italiano). Fonte: Acrópole, Mar 1956 - Ano 18 - Nº 210, p. 223-224 – “gigantesco empreendimento”

O Itália e outros edifícios conferem nítido ar de modernidade à metrópole paulista. Nesse espírito, vale mencionar o Edifício Metrôpole, cujo próprio nome já é significativo.



Figuras 150 e 151 - Fotomontagem com a inserção urbana do Edifício Metrôpole. (Acervo pessoal Gian Carlo Gasperini)⁴⁶⁰ & Capa da revista Habitat, com Edifício Metrôpole. Fontes: Habitat no.59.

Em 1960, a revista **Habitat** estampou, em uma de suas capas, uma fotomontagem inserindo o projeto do conjunto “Maximus”, posteriormente denominado Edifício Metrôpole e Centro Metropolitano de Compras, ao lado da Praça Dom José Gaspar. O bloco vertical que compõe o edifício de escritórios é destacado em meio ao entorno, mais livre. Na imagem, essa característica é exaltada pelas linhas geometrizes da construção, colocada em ângulo de esquina e, portanto, em uma perspectiva com dois pontos de fuga.

A matéria da revista ressaltou as qualidades do conjunto e sua relação com a renovação urbana, já que o projeto alterava o espaço circundante e conferia destaque a uma das principais esquinas da região central. A inserção do edifício no espaço concilia as largas avenidas (segundo a legislação da época, quanto mais larga a avenida, mais alto poderia ser o prédio), e a estrutura urbana restante (que mantinha o padrão anterior de urbanização). A implantação do edifício, que aparece ressaltada nas fotografias, oferece

⁴⁶⁰ Imagem disponível em: CUNHA JR, Jaime. **Edifício Metrôpole: Um Diálogo entre Arquitetura Moderna e Cidade**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-13052010-150759/publico/Cunha_Junior_ME.pdf>.

um espaço interno quase que contíguo ao exterior. A imagem revela pessoas passeando pelas calçadas ao lado das aberturas, que levam à galeria comercial no térreo, ressaltando a relação entre público e privado.

Desde a década de 1940, a qualidade – mas também a quantidade – de projetos modernos construídos na cidade atestam o ativo mercado de construção civil. Alguns arquitetos que participaram desse processo iniciaram suas atividades profissionais instalando-se no centro da cidade, que abrigava vários escritórios de arquitetura.⁴⁶¹ Assim, não foi à toa que, ali, foi erguida a sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), de Rino Levi, Miguel Forte, Abelardo de Souza e equipe. O instituto já havia sido criado em 1943, mesmo ano da publicação de **Brazil Builds**, por um grupo de arquitetos de São Paulo, liderados por Vilanova Artigas. A ausência de obras públicas de São Paulo no livro do MoMA (e consequentemente nas revistas internacionais publicadas posteriormente) deve ter influenciado profissionais paulistas, que ainda no mesmo ano, reagiram ao fundar o departamento local do IAB e passaram a dar mais atenção aos concursos públicos de arquitetura.⁴⁶²

Em 1946, a necessidade de um espaço próprio levou à realização de um concurso público nacional para a escolha do projeto da sede. O júri foi composto por Firmino Saldanha, Gregori Warchavchik, Hélio Uchoa, Fernando Brito e Oscar Niemeyer. Esse é considerado o início da aproximação do carioca Niemeyer com São Paulo, processo que se intensificou nos anos de 1950, com a realização de importantes projetos. “A notoriedade do arquiteto superava as divergências regionais e favorecia a aproximação entre Rio e São Paulo, em um período em que o campo profissional buscava construir unidade de atuação e discurso.”⁴⁶³ Assim, foi erguido um dos principais registros arquitetônicos de São Paulo.

⁴⁶¹ Exemplos: Eduardo Knesse de Mello, Jacques Pilon e Francisco Matarazzo Neto, Francisco Beck, Bratke & Botti, Lucjan Korngold, Carlos Milan, Roberto Aflalo e Plínio Croce, Gregori Warchavchik, Carlos Vista Vilabe, Carlos R., Jacob Ruchti, Rino Levi, Miguel Forte e Fábio Penteado. Ver ALBA, Lillian Bueno. **1935 – 1965: Trinta anos de edifícios modernos em São Paulo**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

⁴⁶² Obs.: Em 1945, o IAB-SP organizaria o I Congresso Brasileiro de Arquitetos (*Acrópole*, 81-82, jan.fev. 1945).

⁴⁶³ SOBREIRA, Fabiano. **Sede do IAB-SP: uma experiência colaborativa, 2018**. Disponível em: <<https://concursosdeprojeto.org/2018/12/04/sede-do-iab-sp-uma-experiencia-colaborativa/>>.



Figura 152 – Sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP). Fonte: Acrópole, n. 156, abr. 1951.

Em 1951, a **Acrópole** descreveu o edifício como “uma joia de arquitetura moderna” e o retratou enfatizando a grandeza da obra, que, na realidade, nem é particularmente alta. A esquina é valorizada na imagem, com o ponto de fuga da lateral sendo reiterado pelos fios elétricos, que correm paralelos à quina do edifício. A maior parte das imagens divulgadas do IAB o retratam de maneira a reiterar a esquina.



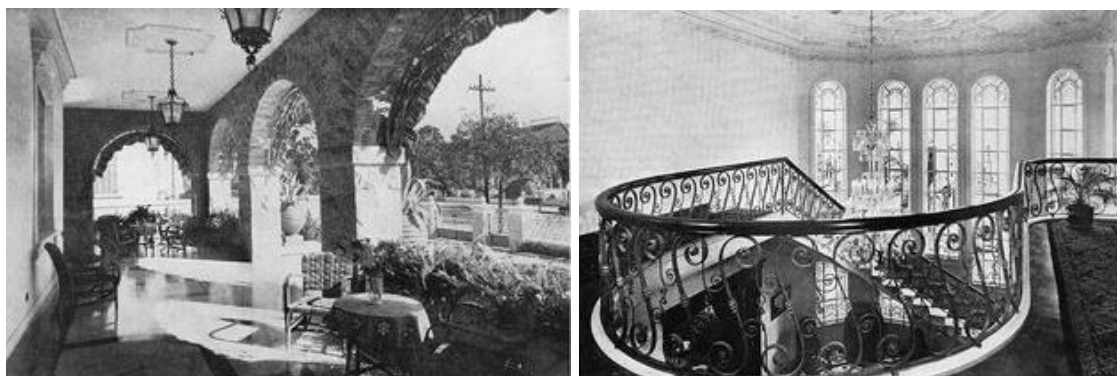
Figura 153 – Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP). Fonte: Acrópole, May 1951 - Ano 14 - Nº 157, p.42

A propaganda publicada na **Acrópole** simboliza a força da produção arquitetônica de São Paulo, fazendo uma colagem do prédio do IAB em cima de uma foto da cidade, dominada por construções, e com uma faixa de edifícios mais altos ao centro. Trata-se da paisagem vertical – ou “mar de concreto” – sendo reiterada como, também, produto do IAB de São Paulo.

Avenida Paulista

Talvez a região mais icônica dos arranha-céus da cidade, porém, seja a Avenida Paulista, cartão postal de São Paulo. Isso ocorreu em meados do século XX já que, inaugurada ainda em 1891, a Paulista teve sua paisagem sendo radicalmente transformada ao longo do tempo: “tanto pela verticalização, como pelas sucessivas “plásticas” a que foi submetida, sua fisionomia foi sendo alterada, de modo a espelhar, em suas novas imagens, a “nova” realidade.”⁴⁶⁴

Inicialmente de inspiração francesa, a Avenida Paulista (com 30 metros de largura, versão em escala reduzida da Champs Elysées, com quase 70 metros) era marcada por palacetes ou casarões, símbolos da *Belle Époque* e da opulência de seus habitantes.



Figuras 154 e 155 – Residência à Avenida Paulista, 326. Fonte: Acrópole, Dec 1939 - Ano 2 - Nº 20, p.19 e p.24, respectivamente

A partir de 1929, com a crise decorrente da quebra da bolsa de valores de Nova York, essas propriedades começaram a ser vendidas e demolidas (a Casa das Rosas sendo um dos poucos exemplos remanescentes) e uma nova arquitetura, também ligada ao capital

⁴⁶⁴ LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, p.83.

e ao poder, começou a ser erguida neste trecho urbano, coincidente com o espigão central da cidade e um de seus pontos mais elevados, propiciando vista privilegiada. A Paulista não só criava uma nova imagem para São Paulo, como também proporcionava imagens *da* cidade, principalmente do topo dos novos arranha-céus. O discurso da modernização justificava a demolição de construções que, até então, representavam a Avenida. Os edifícios que foram sendo erguidos no lugar simbolizavam desenvolvimento e progresso e o novo estilo arquitetônico modernista começava a se impor. Em meados do século XX, uma nova paisagem urbana estava em construção.

Encorajados pela prefeitura e por investimentos da Companhia Nacional de Investimento (CNI), uma série de arquitetos de fora de São Paulo – do Rio e até do exterior – veio à cidade para fazer carreira, estabelecendo preceitos do modernismo pela cidade. Nesse sentido, a Avenida Paulista foi fundamental. Marcada pelos empreendimentos imobiliários, ela passava a apresentar uma diversidade de usos até então inexistentes: apartamentos residenciais (que traziam, também, a classe média para a região), lojas, bancos, centros culturais, museus, cinemas etc.



Figura 156 – Edifício Três Marias. Fonte: Revista Habitat, nº 7, 1952, p.18

A fotografia do Edifício Três Marias, projetado pelo carioca Abelardo Riedy de Souza em 1952, revela um prédio moderno, situado numa avenida Paulista em

transformação. Na frente do edifício, há um bonde, meio de transporte que se tornava cada vez menos utilizado em favor dos ônibus e carros. Ao seu lado, há um casarão, típico de fase anterior da urbanização da região, indicando que onde antes morava uma família, agora moravam várias. Os edifícios que surgiam na Paulista começavam um processo de certa democratização daquele espaço, antes ocupado por famílias quatrocentonas. Os novos habitantes pertenciam às classes média-alta e média. Esta burguesia em ascensão queria habitar uma região nobre e cosmopolita. O principal objetivo desses paulistanos era enriquecer por meio do trabalho – sobressaía a figura do *self-made man* – e seu ideal era uma combinação de riqueza, conforto e lazer. Nota-se aqui, conforme colocou Richard Morse, “o início da influência dos padrões de vida norte-americanos.”⁴⁶⁵

Abelardo Riedy de Souza também projetou, em 1952, o Edifício Nações Unidas, que, juntamente com o Três Marias, constitui um ícone para a avenida. Trata-se de uma arquitetura moderna, inspirada na carioca, mas também inspirada na produção internacional. Nesse sentido, remete ao edifício do MoMA de Nova York, de Philip Johnson.⁴⁶⁶ O uso de cores variadas e os elementos estéticos na fachada do Nações Unidas ressaltam a volumetria do conjunto. O coroamento do bloco mais alto é revestido por pastilhas em tom de vermelho, com aberturas circulares que remetem à cobertura do MoMA.



Figuras 157 e 158 – MoMA, NY & Edifício Nações Unidas. Foto de José Moscardi. Fontes: A obra de Abelardo de Souza, de Regina Adorno Constantino & Acrópole, Ago 1960, N° 262, p. 270, respectivamente.

⁴⁶⁵ MORSE, Richard. **Formação histórica de São Paulo**: de comunidade à metrópole. São Paulo: Difel, 1970, p. 106.

⁴⁶⁶ Ver: ADORNO CONSTANTINO, Regina. **A obra de Abelardo de Souza**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004, p. 67.

Conforme é possível observar pelas imagens de José Moscardi publicadas na **Acrópole** em 1960, o Nações Unidas é um edifício alto, porém marcado pela horizontalidade, pois se alonga no espaço da rua. O térreo apresenta um recuo com relação à massa do edifício, de maneira que praticamente todo o lote fica ocupado no nível térreo, que abriga uma galeria permeável. Tanto no edifício do MoMA quanto no Nações Unidas, as linhas geometrizantes das janelas favorecem a construção da perspectiva propiciada pelo ângulo de tomada da fotografia.



Figura 159 – Edifício Nações Unidas. Foto de José Moscardi. Fonte: Acrópole, Ago 1960, N° 262, p. 271

O interior do edifício traz elementos da fachada, como os círculos da lâmina superior. A fotografia de Moscardi ressalta bem o jogo de formas geométricas, ângulos retos e elementos esféricos, fechamentos e aberturas da galeria interna do edifício, remetendo à produção artística abstrata da época. As imagens de arquitetura desse tipo constituem forma de se experimentar a produção arquitetônica moderna como composição imagética.

É possível supor que o edifício paulista tenha sido assim nomeado em função de uma inspiração no edifício da Organização das Nações Unidas, inaugurado em 1952 em Nova York, e projetado por uma equipe multicultural, incluindo Le Corbusier e Oscar Niemeyer. A sede da ONU ocupa cerca de 18 acres de terra, compradas por Nelson Rockefeller, que ajudou a divulgar aspectos culturais de países, como o Brasil, como forma de diplomacia cultural. No edifício Nações Unidas, os imaginários se fazem revelar.

Devido a sua estética e inovação, maquete e projeto do Nações Unidas ficaram expostos na Galeria Prestes Maia, então sede do MASP, a pedido de Pietro Maria Bardi:

“Aprovei-o antes de exibi-lo. Logo acho que o projeto do arquiteto Abelardo de Sousa para o edifício Nações Unidas é felicíssimo e reúne tudo o que se pode esperar e que nos pode dar o progresso da arquitetura brasileira.”⁴⁶⁷ Sua fala atesta o interesse em exibir e promover imagens específicas da arquitetura moderna brasileira, relacionadas à ideia de modernidade e de progresso.

Além de apresentar muitos apartamentos (mais de 400) de tamanhos variados, ocupados por pessoas de perfis distintos, o edifício é de uso misto, oferecendo aos moradores e pessoas da região diversos serviços, novidade no início da década de 1950,⁴⁶⁸ já que a Paulista era mais comumente tida como um local residencial de alto padrão aquisitivo. O parecer técnico de Rino Levi, então presidente do IAB, que autorizou a obra, diz: “Na paisagem da Avenida, os novos edifícios e novos usos espelhariam os novos sentidos da vida paulistana, heterogênea, fragmentada, marcada pelas desigualdades sociais. Um novo clima urbano passaria a envolver a cidade, delineando suas ambições.”⁴⁶⁹



Figura 160 – Edifício Nações Unidas. Fotografia de José Moscardi. Fonte: Acrópole nº 184, Ago 1953 p. 174

⁴⁶⁷ BARDI, Pietro Maria. Diário de São Paulo, julho/1954 *apud*: ADORNO CONSTANTINO, Regina. *Op.cit.*, p. 67.

⁴⁶⁸ Apesar de que o Edifício Martinelli, primeiro arranha-céu de São Paulo, também possuía cinema, hotel, salões de chá, clubes, escolas, e outras atividades, além do uso habitacional. Ver: HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo**. São Paulo: PMSP/Emurb/DPH, 1985.

⁴⁶⁹ LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, p.91.

A fotografia aérea de José Moscardi revela o espaço da Paulista e de seus arredores, permitindo maior compreensão sobre a inserção do edifício no espaço urbano. Como na fotografia do Três Marias, ainda era possível observar alguns palacetes e bastante área verde, mas a Avenida estava claramente em processo de transformação, passando de um modelo de inspiração (mais antiga) francesa para outro de inspiração (moderna) estadunidense. Segundo Bardi, nessa época a palavra “progresso era mastigada como o *chewing-gum*.”⁴⁷⁰

A construção do Conjunto Nacional, projetado por David Libeskind em 1957, também é relevante nesse sentido, pois constituiu o primeiro projeto de um *shopping center*, inaugurando um novo espaço típico do capitalismo, determinado pela “americanização” dos novos padrões de consumo. O Conjunto também combinou uso residencial e comercial. A implantação dos edifícios – um horizontalizado (centro de comércio e serviços) ocupa a área inferior, e o outro, verticalizado, divide-se em três torres contíguas (centros de escritórios e apartamentos) – ocupa uma quadra inteira, de mais de 14 mil metros quadrados. Devido ao *mix* funcional, o edifício é sempre ocupado, ajudando a criar a imagem de uma São Paulo que, como Nova York, “nunca dorme.”



Figura 161 – Fotomontagem com maquete do projeto inicial do Conjunto Nacional (1955). Fonte: Acrópole, Apr 1957 - Ano 19 - N° 222, p.208 / Revista Habitat, N° 44, Set 1957

⁴⁷⁰ BARDI, Pietro Maria. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1976, p. 76.



Figura 162 – Fotomontagem com maquete do projeto inicial do Conjunto Nacional (1955). Fonte: Acrópole, Apr 1957 - Ano 19 - N° 222, p.209 / Revista BAC, N°.12, p.17

As fotomontagens do Conjunto Nacional, publicadas em diversas revistas nacionais, revelam a inserção do grande volume no espaço, ocupando o quarteirão inteiro. O Conjunto Nacional surgia como fruto de especulações imobiliárias e dos projetos modernos. O proprietário do terreno onde seria implantado o edifício, José Tjurs, havia solicitado a construção de um edifício que lembrasse a imponente 5ª Avenida de Nova York: “Eu quero fazer da Paulista a 5ª Avenida brasileira. As famílias desses barões que moram aqui hoje ainda vão me pagar royalties pela valorização dos terrenos.”⁴⁷¹ O Conjunto Nacional é pensado nos moldes do Rockefeller Center. Ainda que o exemplo brasileiro seja muito menor em escala e em grandiloquência, ele remonta à ideia de desenvolvimento e modernidade, do qual sua contraparte norte-americana é símbolo.



Figura 163 – Conjunto Nacional em construção. Fonte: Acrópole N.222, 1957, p.209.

⁴⁷¹ Depoimento do arquiteto David Libeskind à revista Goodyear Especial. In: LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, p.98.

A imagem do Conjunto Nacional em construção, publicado na **Acrópole**, revela o térreo recuado, fazendo com que os andares de cima sirvam de marquise, capaz de abrigar o pedestre do sol e da chuva. Esse dado é relevante, pois revela novamente a permeabilidade entre espaço exterior e interior, entre público e privado, convidando o pedestre a adentrar o edifício e visitar as galerias. O Conjunto Nacional constitui, assim, uma experiência urbana em si mesma, e a imagem fotográfica revela isso. Não há entradas e saídas fechadas por muros ou grades, dificultando o acesso de pedestres, que podem penetrar o espaço a qualquer momento. O próprio revestimento do chão do térreo acompanha o da calçada, mostrando essa permeabilidade. Trata-se de espécie de praça pública dentro de um empreendimento privado.

Na área central dessa “praça interna”, há uma rampa helicoidal e elevadores que levam para os demais andares. Em cima da rampa, há uma cobertura abobadada translúcida, garantindo luz natural. A forma orgânica contrasta com o restante do complexo, dominado por ângulos retos. É possível que tenha sido influenciada pelo *design* do edifício comumente conhecido como “Oca”, no Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer. No caso da semiesfera do Conjunto Nacional, contudo, o material de construção não é o já tradicional concreto armado, mas uma estrutura leve geodésica de alumínio, com cobertura transparente.



Figura 164 – Cúpula do Conjunto Nacional em construção. Fonte: Acrópole, Aug 1958 - Ano 20 - N° 238, p.478.

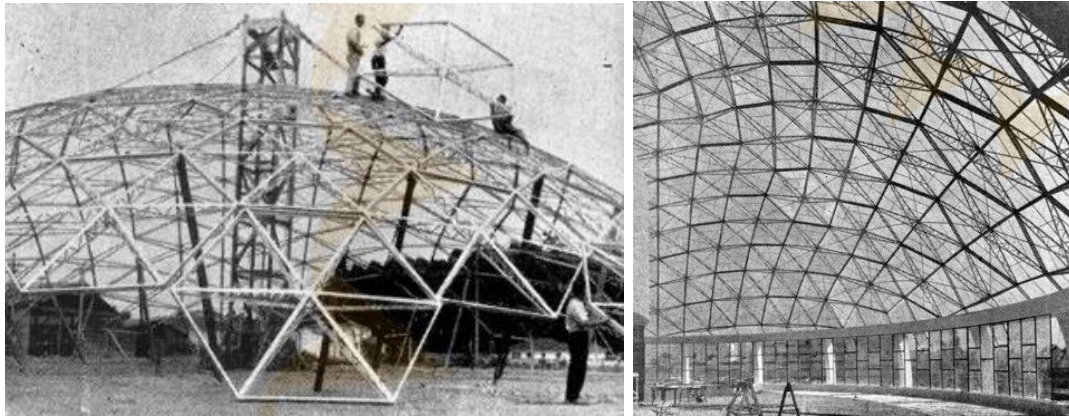


Figura 165 – Cúpula do Conjunto Nacional em construção. Fonte: Acrópole, Aug 1958 - Ano 20 - N° 238, pp.478-479.

As imagens revelam a estrutura ainda em obras. A cúpula impressiona pela leveza e monumentalidade, reforçadas pelo efeito geometrizar da estrutura de alumínio. O contraste da cidade que se desenvolvia, mas que possuía grandes desigualdades socioeconômicas, porém, também fica evidenciado pelas imagens dos trabalhadores no topo, sem rede de proteção (como aliás, é relativamente comum ver em imagens de construções similares da época). Vista de dentro do edifício, a cúpula remete à solução monumental – e altamente fotogênica – do Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright.

Edifícios como o Conjunto Nacional e o Nações Unidas revelam como a Avenida Paulista se transformava em espaço estratégico e simbólico para a crescente internacionalização dos fluxos de bens, serviços e informações nos circuitos internacionais. São Paulo passava a fazer parte de uma rede metropolitana global, na qual são tomadas decisões estratégicas relativas às finanças, tecnologia e marketing.

Dentro desse contexto, instituições culturais são, conforme já exposto, de grande relevância. A presença da arte e da cultura consolidou-se, na Paulista, com a instalação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), projetado por Lina Bo Bardi no Belvedere do Triunfo em 1957, mas somente inaugurado em 1968, possível motivo pelo qual ele não figure tanto nas fontes estudadas no âmbito desta pesquisa. A capa do número 8 da **Habitat** constitui reprodução do projeto do Masp.



Figura 166 – Capa da Habitat com projeto de Lina para o Masp. Fonte: Habitat, no 8, 1952.⁴⁷²

De toda forma, o prédio é icônico e ajuda a formar a imagem da Paulista e da cidade, com sua imponente construção de concreto e vidro, em forma de container, elevada por quatro pilares vermelhos, que lhe circundam, similarmente ao MAM-RJ. A elevação do prédio vence um enorme vão de mais de 70m de comprimento. Nas palavras de Fernando Serapião e Guilherme Wisnik, “na arquitetura o vão é algo que se vence, um desafio a superar [há relação com o processo de modernização do país]. Ao reduzir a quantidade de apoios, expandir as lajes horizontalmente, e ao lançar-se no vazio aéreo, abre-se uma “imensa luz ao rés-do-chão.”⁴⁷³ A mesma elevação do prédio também garante a vista panorâmica da cidade e deixa o vão do Masp livre, constituindo uma praça para encontros, exposições ao ar-livre e concertos, mantendo a função anterior de um belvedere.

A Paulista é considerada, até hoje, o principal símbolo iconográfico de São Paulo⁴⁷⁴ - sua imagem síntese. Aliás, em 1991, houve o concurso “Eleja São Paulo” e a

⁴⁷² Imagem disponível em: BRASCHI, Cecilia. **Lina Bo Bardi and the magazine Habitat**. Aware, 2016. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/en/magazine/lina-bo-bardi-and-the-magazine-habitat/>>.

⁴⁷³ SERAPIÃO, Fernando e WISNIK, Guilherme. **Infinito Vão, 90 anos de arquitetura brasileira**. Casa da Arquitetura, Centro Português de Arquitectura, 2019. Disponível em: <<https://revistaplot.com.br/infinito-vao/>>.

⁴⁷⁴ “(...) pode-se concluir que a Paulista teria vencido o concurso pelo prestígio construído ao longo de sua história, realçado por sua condição de centralidade, além do apelo de modernidade que despertava então em várias classes sociais, particularmente nas classes médias, a despeito de interesses que estiveram

população votou na Avenida Paulista - em meio a outros pontos referência como o Anhangabaú, o Parque Ibirapuera, o Monumento às Bandeiras - como maior símbolo da cidade. A Paulista sugere uma leitura simbólica da cidade, relacionada à ao trabalho e à monumentalidade. Como observa Maria Margarida Cavalcanti Limena:

A nova “chave” de sua monumentalidade iria residir em novas formas, capazes de adaptar a imagem da cidade aos novos tempos e aos novos homens contemporâneos, reforçando os novos princípios de um novo padrão de acumulação de capital, pautado pela economia e pela eficácia, cujo grande trunfo seria a verticalização.⁴⁷⁵

3.2.3 Crescimento vertiginoso e falta de planejamento

Se a Avenida Paulista sugere uma leitura de potência, ela também oculta outras faces comuns a muitas grandes metrópoles, principalmente em países em desenvolvimento, como as desigualdades socioeconômicas, étnico-raciais etc. Igualmente, se os arranha-céus se multiplicavam pelas áreas nobres da cidade “fermento”, as altas taxas de crescimento urbano levavam ao surgimento de novas periferias. Assim, o processo de modernização que ocorria em São Paulo, apesar de estimulante em vários sentidos, precisa também ser relativizado, pois não foi desprovido de contradições. Na constituição da imagem da cidade que apontava para o futuro e para o progresso, muitas vezes eram suprimidas outras imagens revelando diferentes facetas da modernidade.

Apesar de Philip Goodwin, ainda em 1943, tecer elogios aos planos urbanos paulistanos em **Brazil Builds**, ele também já apontava para o fato de o crescimento acelerado pressionar o código de obras em nome do lucro: “Quatro casas e meia por hora foram a média de construções em São Paulo, durante o ano de 1941. Em tais condições qualquer código de obras acaba sempre por ser sacrificado pela pressão do aumento da renda.”⁴⁷⁶ Apesar da admiração pelo crescimento paulista, Goodwin não criava, em sua descrição, uma imagem tão benéfica assim de São Paulo.

Questões relacionadas à modernização e a um novo estilo de vida, amparado na utilização cotidiana de tecnologias e principalmente à rápida expansão pela qual passava a

presentes no processo que resultou em sua eleição como ‘símbolo’ da cidade. Ver: LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, p.11.

⁴⁷⁵ LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *op. cit.*, pp.83-84.

⁴⁷⁶ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.94-95.

cidade acarretavam também em “dores de crescimento”, conforme ressaltou a revista **Habitat** em 1950. Em artigo intitulado “Do pequeno ao grande, numa corrida”, essas preocupações ficam claras:

Numa evolução vertiginosa, aquelas que eram as pequenas casas de imigrantes, cederam lugar às grandes construções verticais. (...). Esta cidade, que cresce com esta vertiginosidade, não tem tempo sequer de pensar em si mesma, possui grande necessidade de uma planificação urbanística. Não pode mais esperar alguns anos para resolver esses seus graves problemas. Agora é uma questão de meses e dentro em pouco será uma questão de dias. Tem a palavra, urbanistas e arquitetos deste país.⁴⁷⁷



Figura 167 - “Do pequeno ao grande, numa corrida.” Fonte: Revista Habitat, nº 1, 1950, p. 65

A fotografia estampada na **Habitat** é indicativa da “vertiginosidade” com que a cidade crescia, com grandes construções verticalizadas se sobrepondo à paisagem. Contra o fundo escuro, os prédios iluminados ganham ainda maior destaque.

Outro exemplo constitui o excesso de veículos que começaram a circular na cidade, principalmente quando, em 1956, o governo gerou condições favoráveis para a instalação da indústria automobilística no país e para o rápido desenvolvimento do setor por meio do Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA). Esse novo panorama significava uma nova equação a ser solucionada, considerando a capacidade do sistema viário existente e a maneira pela qual o aumento de carros em circulação incidiu sobre o

⁴⁷⁷ Revista Habitat, nº 1, 1950, p. 65.

espaço público, fazendo com que calçadas, por exemplo, passassem a ser utilizadas como estacionamento.



Figura 168 – Estacionamento na via pública. Fonte: Acrópole, Dez 1955 - Ano 18 - Nº 207, p.113

Em 1955, Rino Levi publicou, na **Acrópole**, artigo intitulado “O problema do estacionamento em São Paulo”, alertando para o uso de ruas da região central como área de parada de automóveis, dificultando a eficaz circulação de veículos e causando o congestionamento. A fotografia que acompanhou o artigo revela grande quantidade de carros estacionados na Praça das Bandeiras, ocupando toda a metade inferior da imagem. A fotografia é icônica, revela a cidade coberta pela máquina. A topografia acidentada da cidade – que pode ser observada na fotografia por meio do desnível da rua, que deixa os carros inclinados – também agravava o problema da circulação. Ainda segundo Rino Levi:

Até hoje São Paulo não possui uma lei de zoneamento e qualquer controle da sua densidade demográfica. O seu excessivo desenvolvimento em altura é responsável por concentrações de população que alcançam índices absurdos. (...) Em resumo, a cidade não possui plano orientador. Tudo é feito aos poucos, em escala reduzida e de maneira desconexa.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ LEVI, Rino. “O problema do estacionamento em São Paulo.” Revista Acrópole, Dec 1955 - Ano 18 - Nº 207, p.115.

Luís de Anhaia Melo, em editorial da revista **Habitat**, de 1955, intitulado “Visão de futuro e realidade do presente”, também aborda a questão:

O trânsito está cada dia mais congestionado, em vésperas de um engarrafamento total, a vida mais cara; o transporte coletivo mais deficiente; aumentam assustadoramente as distâncias ecológicas, afastando cada vez mais a residência do lugar de trabalho, o desequilíbrio das funções urbanas, residência, trabalho, recreio físico e espiritual, torna-se verdadeiramente alarmante (...) surgem monstros de “pseudo-residências” por todos os cantos, os cortiços de amanhã (...).⁴⁷⁹

O trânsito, e outros problemas decorrentes da falha no planejamento urbano de São Paulo constituía tema recorrente em revistas especializadas, apesar de não estar exatamente de acordo com a imagem geral de aceleração e progresso que, de modo geral, se buscava passar, ainda que fosse decorrente, também, desse movimento. Além da falta de regulamento que levava ao elevado número de construções e, como decorrência, também de veículos (ainda que em proporções diferentes), havia preocupação com a ausência de planificação das cidades brasileiras visando, inclusive, frear a especulação crescente. Kidder Smith e Marshall abordaram o tema na **Architectural Review**, Woodward-Smith na **Architectural Forum** e Bloc, Persitz e Giedion na **L'Architecture d'Aujourd'hui**; todos solicitavam dos governantes ações tão firmes como as que possibilitaram a implantação da arquitetura moderna no país.⁴⁸⁰

O tempo acelerado evidenciado e exaltado em São Paulo remete à “cidade que nunca dorme”. A comparação com grandes cidades dos Estados Unidos foi feita também por Lévi-Strauss:

Nas cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo, que muitas vezes lhe foi comparada, o que me impressiona não é a falta de vestígios: essa ausência é um elemento de seu significado (...). Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência. Pois não são apenas construídas recentemente; são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal.(...) E, contudo, São Paulo nunca me pareceu feia: era uma cidade selvagem, como o são todas as cidades americanas (...). Quanto a São Paulo, era, na época, indômita.⁴⁸¹

A capital paulista era “indômita” porque não parava e, portanto, não era passível de organização. A especulação imobiliária constantemente reconstruía – e ainda reconstrói – a cidade; não se prezava – e não se preza – a conservação. Outra constatação de Lévi-Strauss é

⁴⁷⁹ Habitat. São Paulo, n.21, mar./abr. 1955, pp.1-2.

⁴⁸⁰ Ver: TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna.** João Pessoa, Manufatura, 2002.

⁴⁸¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.91-93.

de que as cidades do novo mundo, como São Paulo, “passam diretamente da vicissitude à decrepitude sem nunca parecer antigas.”⁴⁸² As representações da cidade conduzem à ideia de que a malha urbana deve ser reciclada, e que a mudança não só era inevitável como bem-vinda. Trata-se de uma eterna vontade de ser “moderno”.

Essa postura, porém, causou diversos problemas, como vimos. Stefan Zweig também escreveu sobre o dinamismo e ambição inigualáveis de São Paulo, mas também sobre a violência acarretada por esse processo. “Tem-se a sensação de não ser em uma cidade, mas em algum canteiro de obras enorme; não era uma cidade construída para diversão, nem para ostentação. Tem poucos passeios e nenhum curso, poucas vistas, poucos lugares de diversão; e nas ruas vê-se quase exclusivamente homens, homens apressados e ocupados.”⁴⁸³ De fato, ainda que provavelmente com a intenção de exaltar o ritmo acelerado de construções, essas imagens, com canteiros de obras e estruturas de prédios, se fizeram presentes em diversas revistas.



Figura 169 – Conjunto Nacional em construção. Fonte: Acrópole, Apr 1957 - Nº 222, p.208 & 211

Walter Gropius, fundador da Bauhaus, descreveu sua visita à São Paulo na **The Architectural Review** de 1954 dizendo que arranha-céus surgiam da noite para o dia “como cogumelos”, em um ambiente totalmente desorganizado, diferente de tudo que ele tinha visto.⁴⁸⁴ Na mesma edição, Max Bill condenou a “selva crescimento” de São

⁴⁸² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Op. Cit.*, p. 97.

⁴⁸³ ZWEIG, Stefan. **Brazil: Land of the Future**. London, 1942, pp. 211–17.

⁴⁸⁴ Report on Brazil, **Architectural Review**, cxvi/694, October 1954, pp. 236–7.

Paulo.⁴⁸⁵ Conforme atenta Richard Williams, em todos esses relatos, o leitor é apresentado a uma cidade que desafia crença e que excede a compreensão: “muito grande, muito rápido, muito caótico para ser representado.”⁴⁸⁶

3.2.4 Utopias do modernismo

A questão coletiva em São Paulo é complexa, já que a cidade é caracterizada como o *locus* dos negócios, da iniciativa privada. Na capital paulista, especificamente, o imaginário da utopia moderna relacionado ao espaço público não é particularmente forte. Interessante observar, contudo, que se no Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer não marcou o espaço da cidade através de uma ótica coletiva (excluindo, claro, o edifício do MES, e o MAC, de Niterói, construído posteriormente), em São Paulo, ele projetou obras icônicas do espaço metropolitano, como o edifício Copan e o Parque Ibirapuera. É curiosa a escolha do arquiteto carioca para essas obras paulistas, ambas projetadas e/ou construídas para o IV Centenário da cidade. A escolha deveu-se por Niemeyer ser representante de uma linguagem internacional nacionalizada de arquitetura e por ele ser referenciado como um dos mais renomados arquitetos modernistas, facilitando a projeção da cidade e aumentando a visibilidade do projeto de modernização em curso. Afinal, a cidade necessitava de monumentos capazes de simbolizar seu significativo crescimento e poderio.

A questão da Habitação

Devido aos problemas causados pelo crescimento vertiginoso e pelos procedimentos e resultados do capitalismo exacerbado, levando à necessidade de se pensar em novas soluções urbanas, houve necessidade de repensar questões arquitetônicas, como as de moradia, principalmente para a classe média crescente. Isso revelou, conforme já exposto em alguns edifícios da Avenida Paulista, o interesse na “fantasia delirante de edifícios saturados de prazeres – por sobreposição e mixagem de

⁴⁸⁵Report on Brazil, *Architectural Review*, cxvi/694, October 1954., pp. 238-9.

⁴⁸⁶ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.195.

múltiplos usos: hotéis, moradias, escritórios e academias de ginástica; “cidades dentro de outra cidade”⁴⁸⁷, conforme escreveu Adrián Gorelik.

O conceito de “cidade vertical,” pertencente ao movimento moderno permeou o imaginário de diversos arquitetos e exerceu influência sobre algumas obras paulistas, que por vezes são referenciadas, elas mesmas, como “cidades” devido ao seu programa multifuncional. Este é o caso do Edifício Copan, projetado em 1951 por Oscar Niemeyer, mas só iniciado em 1957 e finalizado em 1966. A enorme estrutura de concreto no centro de São Paulo é o maior edifício residencial da América Latina, abrigando 1160 apartamentos, segundo o **Guinness Book of Records**, e tem até CEP próprio, de maneira similar a cidades pequenas.

Nos anos de 1950, a população condensava-se cada vez mais no centro da cidade, levando à maior verticalização das construções e ao aumento da especulação imobiliária. Por ocasião dos festejos do IV Centenário de São Paulo, momento no qual estava sendo comemorado justamente esse crescimento da cidade, que se tornava uma das mais importantes metrópoles nacionais, a Companhia Pan-Americana de Hotéis e Turismo (PanAm) encomendou o Copan, levando ao acrônimo do nome.

A intenção original do projeto do Copan era fazer um complexo urbanístico no modelo do Rockefeller Center, em Nova York, com residências, comércio, teatro e um hotel. Conforme atesta o anúncio de lançamento do prédio no jornal **O Estado de São Paulo**, em maio de 1952 (14 anos antes da inauguração, em 25 de maio de 1966), o empreendimento constituía “um monumento à grandeza da terra paulista. O Rockefeller Center de São Paulo”.⁴⁸⁸ A campanha publicitária que lançou o empreendimento previa uma “chuva de dólares para o país” advinda de receitas do turismo, mas logo o governo federal liquidou o banco responsável pelo repasse dos investimentos (o Banco Nacional de Investimentos), provocando desinteresse da PanAm e fazendo com que a obra ficasse parada até 1957, quando outro banco (Bradesco) assumiu o projeto, que, a essa altura, já havia passado por diversas alterações, incluindo a não construção do teatro e do hotel.

⁴⁸⁷ GORELIK, Adrián. “Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York”; apresentação da edição Brasileira de **Nova York Delirante**, p. 6.

⁴⁸⁸ Jornal O Estado de São Paulo, 25 de maio de 1952.

UM MONUMENTO À GRANDEZA DA TERRA PAULISTA

COPAN
- ROCKEFELLER CENTER
de São Paulo

Maciço Turístico

11.000 metros quadrados
na Avenida Ipiranga, en-
tre as ruas São Luiz e
Araújo, constituindo o
maior bloco arquitetônico
da América do Sul, num

Centro de vida própria - social - comercial - artística

**GRANDE HOTEL COM
800 APARTAMENTOS**

- Edifício de Apartamentos de Maior Alto Conforto
- Luxuosa Cinema com 3.500 lugares
- Moderno Teatro
- Garagem subterrânea para 400 carros
- Salas para fins comerciais
- Restaurante - Balne - Piscina
- Boulevard - Jardins

Este centro de
Atração Mundial possuirá também:

MAGNÍFICAS LOJAS
para fins comerciais que colocarão
os seus artigos à vista de uma sa-
la e constante clientela, formados:

- 1 - Pela varredura contínua das vitrines do Grande Hotel, que atrairá para uma freguesia exclusiva da Pa-
raíso: World Agency, a International Hotel
Company, para para o Museu Turístico uma ex-
cêntrica de alto poder aquisitivo.
- 2 - Pela própria modernidade das Salas do COPAN, que se-
rão pontos de recreação para a sociedade.
- 3 - Pela clientela do Restaurante - Balne - Piscina.
- 4 - Pela "salada" do Grande Cinema - 3.500 lugares -
e do Luxuoso Teatro.
- 5 - Pelo grande teatro que terá o Boulevard COPAN -
va avarado se para pontos, que ligam a moderna
Av. Ipiranga à tradicional Via Formosa - passando
pelo o Grande Hotel e as Salas de Apartamentos,
Lojas, Cinema, Teatro.
- 6 - Pela facilidade de estacionamento de automóveis,
oferecida pela formidável garagem subterrânea para
400 carros.
- 7 - Pela comodidade oferecida pela Escola Infantil.

PORTANTO RESERVE JÁ A SUA LOJA.
no local que será o centro fino da metrópole, e qual
uma vez mais se destacará, o exemplo do que ocorreu
em 1939, quando a cidade transpôs o Vislumbre do Ché.

Figura 170 – Anúncio do Copan. Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, 25 de maio de 1952.

A imagem da campanha publicitária contém, em sua composição, o que parece ser uma fotografia de uma maquete do Copan e revela questões importantes sobre o imaginário sendo criado. O anúncio de jornal ressalta, inclusive pelo seu projeto gráfico, uma das principais características do projeto, que conota modernidade. O edifício tem forma sinuosa, e sua fachada é composta por *brises-soleil* horizontais em concreto, que relacionam o edifício com uma grande escultura (afinal, são 32 andares). A planta curva em forma de “S” e o uso de *brises* compõe estratégia também utilizada, ainda que adaptada, no vizinho próximo ao Copan, o Edifício Montreal (1950–51), localizado na Avenida Ipiranga e, posteriormente, no Edifício Niemeyer (1954-55), em Belo Horizonte, além de em outros projetos posteriores. A forma ondulante do edifício também reforça a solução adotada por Reidy no Pedregulho alguns anos antes. A liberdade formal curvilínea revela um modernismo com o “sabor local” brasileiro, provocando uma “quebra” com a maioria dos edifícios de ângulos retos do centro de São Paulo, apesar de outros edifícios da região, como o Hilton, o Terraço Itália e o Montreal.

Um dos principais paradoxos da arquitetura moderna é a suposta incompatibilidade entre o projeto do espaço moderno e a cidade tradicional. Diversos projetos de Niemeyer, como Pampulha, Ibirapuera e Brasília se deram em terrenos vazios, que serviam como “páginas em branco”, segundo a já comentada expressão de Recamán, onde o arquiteto podia esboçar o que quisesse. Esse não foi o caso do Copan, inserido no centro da cidade, levando a uma solução formal que se adapta à realidade circundante. A estratégia de implantação do Copan é, assim, resultado de uma lógica que estabelece uma relação dialógica entre o edifício e a cidade: “a arquitetura moderna inserida na cidade e a cidade inserida no edifício.”⁴⁸⁹

Nesse sentido, o térreo livre deixa de ser uma superfície vaga sob a projeção do edifício e passa a fazer parte da própria cidade, como uma espécie de continuidade da rua, permitindo o percurso do pedestre e o acesso a bens e serviços. Essa é uma lógica comum de outros lugares da cidade, como a Av. Paulista, por exemplo, que a pesquisadora Renata Lima denomina de *plugins*, conexões entre o edifício e a rua por meio de térreos permeáveis.⁴⁹⁰

O Copan remete à noção de modernidade e de poder da capital paulista, que na década de 1950 se transformava em grande metrópole. Apesar disso, e talvez devido aos muitos anos de construção e finalização da obra, ao fato de Niemeyer ter largado o projeto (que ficou à cargo de Carlos Lemos) para realizar Brasília e ao fato do edifício não ter sido construído exatamente como o arquiteto originalmente o idealizou, há poucas menções ao Copan nas revistas especializadas no período estudado, com exceção de imagens de maquete em fotomontagem – atestando, também, o fato do longo período de construção da obra – publicadas na revista francesa **L’Architecture d’Aujourd’Hui**, ainda em 1951.

A imagem revela uma obra sinuosa no meio do centro densamente construído da cidade, repleto de edificações em ângulos retos, criando um grande destaque para o principal objeto retratado. A maquete ainda revelava o edifício adicional, que nunca foi

⁴⁸⁹ QUEIROZ, Rodrigo. “Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo”. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 151.08, Vitruvius, dez. 2012 Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>>.

⁴⁹⁰ LIMA, Renata Priore. **Plugin**. Interfaces urbanas en los nuevos centros lineales: el caso de la Avenida Paulista. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), España, 2016.

construído. A imagem destaca os prédios erguidos sob pilotis, assim como jardins nos terraços.



Figura 171 – Copan, 1951. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui, n. 42-43

Se, por um lado, o Copan praticamente não constou nas revistas especializadas durante sua construção, apesar de ele ter sido fruto originalmente das comemorações do IV Centenário, depois ele permeará diversas páginas de revistas semanais e será compreendido amplamente como um dos maiores símbolos da cidade de São Paulo, juntamente com os edifícios Itália e Hilton, principalmente entre os anos de 1970 e 1980. O Copan passaria a ser uma das maiores imagens da São Paulo moderna.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Paulo Garcez Marins ajudou a esclarecer esse ponto em conversa particular em 06/04/2021.

Propostas urbanas

O Parque Ibirapuera também foi uma proposta comemorativa – e simbólica – para o IV Centenário de São Paulo.⁴⁹² Com suas grandes dimensões e projeto arrojado, imagens fotográficas do Ibirapuera apareceram em jornais, revistas, livros e exposições.⁴⁹³ A grande capacidade de repercussão nacional e internacional de Oscar Niemeyer, arquiteto responsável pelo projeto, ajudava a chamar atenção também ao projeto, e suas imagens foram amplamente divulgadas.

Nessa divulgação, não cabiam imagens relacionadas à remoção de uma favela situada na região que antes era a “várzea do Ibirapuera” para abrir espaço para o empreendimento, nem ao fato do empreendimento ter deslocado populações para a periferia. A retirada de pessoas da área visou à criação de uma narrativa diversa para a cidade, já que afastou as favelas do centro de atenções da cidade espetacularizada. Havia uma discrepância entre o discurso, que se pretendia moderno, e uma realidade muito distinta para outra parte da população, ocultada. As intenções de representação de São Paulo propostas para as comemorações do IV Centenário eram evidentemente diversas das imagens da precariedade de condições de vida da população que habitava o local antes do empreendimento.

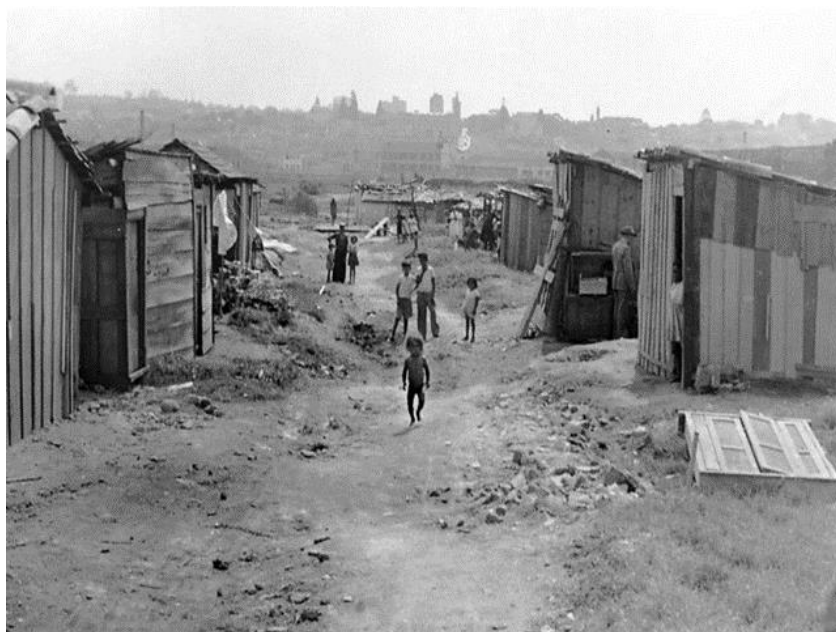


Figura 172 - Favela onde fica hoje o Parque Ibirapuera, 1950. Foto de Sebastião Assis Ferreira. Fonte: Acervo Iconográfico da Prefeitura de São Paulo / Folha de S. Paulo

⁴⁹² Similarmente, o Parque do Flamengo foi uma proposta em escala urbana realizada por ocasião do IV Centenário do Rio de Janeiro (1965).

⁴⁹³ Esse tema foi fruto de minha dissertação de mestrado e as considerações que seguem aqui são fruto daquele estudo e escrito. Ver: CURY, Laura de Souza. *op. cit.*

O grande empreendimento do Ibirapuera era retratado e descrito como um monumento para exaltar a modernidade da cidade. Conforme reportaram jornais de grande circulação na época, “o Parque Ibirapuera é, realmente, um monumento à grandeza paulista e brasileira, (...) uma realização destinada a ficar para sempre – como esplêndida demonstração do gênio e do trabalho brasileiros.”⁴⁹⁴

Por ocasião da inauguração do Ibirapuera, **The Architectural Review** publicou reportagem sobre como a arquitetura moderna brasileira estava sendo compreendida no exterior. Um dos articulistas, Peter Craymer, inicia seu artigo discorrendo sobre o novo polo de atração que estava sendo constituído pelo “ímã” que era a cidade de São Paulo com sua Bienal: “Agora, porém, o ímã de São Paulo, a bonança da cidade de arquitetura contemporânea, e sua Bienal têm atraído os mestres da Europa e América do Norte.”⁴⁹⁵ A reportagem prossegue com notas sobre o IV Centenário de São Paulo e traz a fotografia de uma maquete do conjunto do Parque Ibirapuera, mostrando o complexo na sua integridade.

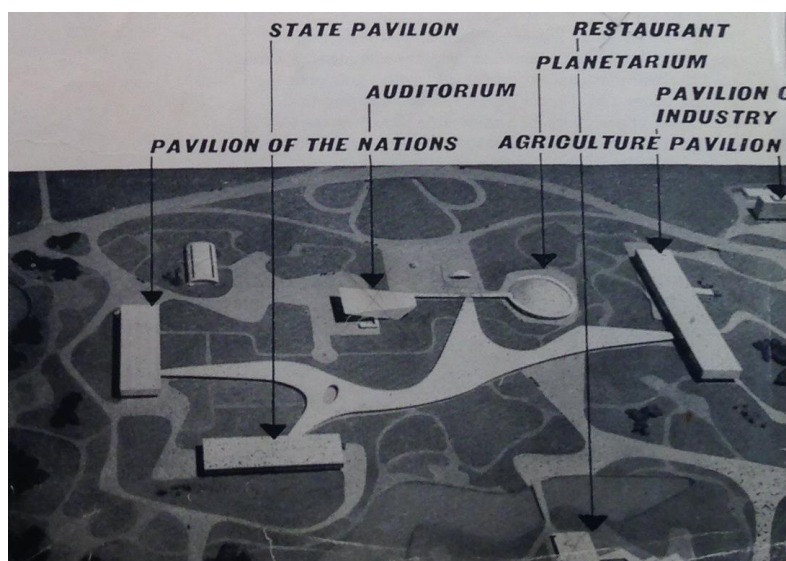


Figura 173 – Foto de maquete do Parque Ibirapuera. Fonte: *The Architectural Review*, vol. 116, no. 691, July 1954, p.241

A ideia de apresentar o macro é, como vimos, comum. Imagens aéreas do complexo do Ibirapuera eram veiculadas, revelando sua dimensão e monumentalidade.

⁴⁹⁴ Folha da Manhã e O Estado de S. Paulo, 21 de agosto de 1954.

⁴⁹⁵ CRAYMER, Peter. **The Architectural Review**, vol. 116, no. 691, July 1954, p.235.



Figura 174 – Vista panorâmica do Parque Ibirapuera. Foto de Oswaldo Luiz Palermo. Fonte: O Estado de S. Paulo, 24 de dezembro de 1954, p. 28.⁴⁹⁶

As fotografias evidenciam os diferentes espaços existentes dentro do âmbito maior do Ibirapuera, oferecendo uma visão que não seria possível a olho nu, a partir da perspectiva usual do pedestre que percorre os caminhos e os edifícios do parque. A imagem vista de cima propicia, ao receptor, um distanciamento dos acontecimentos e dos tumultos do cotidiano e passa sensação de onipresença.

Voltando ao plano do pedestre, diversas imagens revelam as arquiteturas individuais que compõem o complexo do Ibirapuera, algumas paradigmáticas do que hoje chamamos de arquitetura moderna brasileira, como o Palácio das Artes (“Oca”) e o Palácio das Indústrias (“Bienal”), por exemplo.

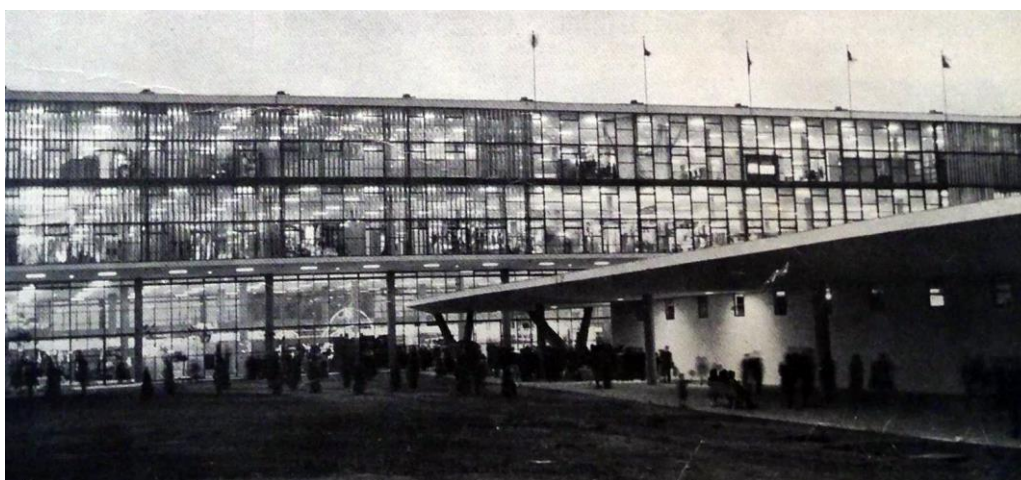


Figura 175 - Palácio das Indústrias. Fonte: Habitat no.18, Setembro – Outubro de 1954, p.77

⁴⁹⁶ Imagem disponível em: O Estado de S. Paulo, 24 de Dezembro de 1954, p. 28.

A fotografia do Palácio das Indústrias publicada em 1954, na revista **Habitat** revela as linhas “modernas, elegantes e harmoniosas”⁴⁹⁷ do edifício, que não faz uso, em sua fachada, das sinuosidades tipicamente brasileiras; pelo contrário, as formas geométricas de ângulo reto dominam a paisagem construída. Para a reportagem, trata-se da “beleza de suas linhas totalmente funcionais” que impressionam e conferem “novo crédito à arquitetura brasileira.”⁴⁹⁸ A transparência dos vidros utilizados, contudo, permite o estabelecimento de relação com a paisagem que se encontra do lado de fora do prédio. Igualmente, a geometria rígida do edifício é articulada pela sinuosa marquise.



Figura 176 - Palácio das Indústrias. Fonte: Módulo no.1, março de 1955, p. 28

A ligação entre os diversos edifícios do parque possibilitada pela marquise estabelece uma ponte entre o interior e o exterior. Na fotografia do Palácio das Indústrias publicada na revista **Módulo**, em 1955, essa condição é evidenciada. A imagem redonda e opaca causada pela deformação de perspectiva do ponto de vista adotado pelo fotógrafo, sob a marquise, contrasta com a geometria de ângulos retos e com a transparência do Palácio das Indústrias ao fundo.

⁴⁹⁷ Revista Habitat no.18, setembro – outubro de 1954, p.77.

⁴⁹⁸ Revista Habitat no.19 novembro – dezembro de 1954, p.87.

A visualidade mais sóbria do exterior do Palácio das Indústrias contrasta, propositalmente, com seu interior, conhecido por suas curvas acentuadas, e tida como um exemplo de arquitetura arrojada e, assim, também, como um exemplo brasileiro do estilo moderno.



Figura 177 - Palácio das Indústrias. Fonte: O Estado de S. Paulo, 21 de agosto de 1954

A fotografia do Palácio das Indústrias revela as curvas presentes no interior do edifício, a sinuosidade da arquitetura, que contrasta com as linhas retas dos pilares e das caixas de luz no teto, que formam linhas em perspectiva. O grupo de pessoas que aparece no último andar, ao fundo, evidencia a utilização do espaço e confere, ainda, sensação de amplitude e confere dimensão à escala monumental do edifício.

As sinuosidades ainda são marcadas em outro edifício icônico do Ibirapuera: o Palácio das Artes.



Figura 178 – Palácio das Artes em construção.
Fonte: Módulo n. 1, março de 1955.

A imagens do Palácio das Artes ainda em obras foi publicada na **Módulo** para fins de publicidade da empresa responsável pela construção do edifício. Ela enfoca uma parte do prédio ainda sem parcela de sua “casca branca” e com materiais de construção espalhados pelo chão. A dimensão do edifício pode ser percebida por meio do uso da escala humana: alguns homens encontram-se trabalhando no topo da cúpula. É reforçada a forma orgânica da seção de esfera, tão característica do Ibirapuera como um todo e que, posteriormente, será retomada em diversas obras de Niemeyer, a mais cônica delas sendo no Congresso Nacional, em Brasília.

A **Acrópole** publicou outras fotografias internas do Palácio das Artes, de autoria de Zanella-Moscardi, que, igualmente, valorizam a sinuosidade do espaço interior da obra.

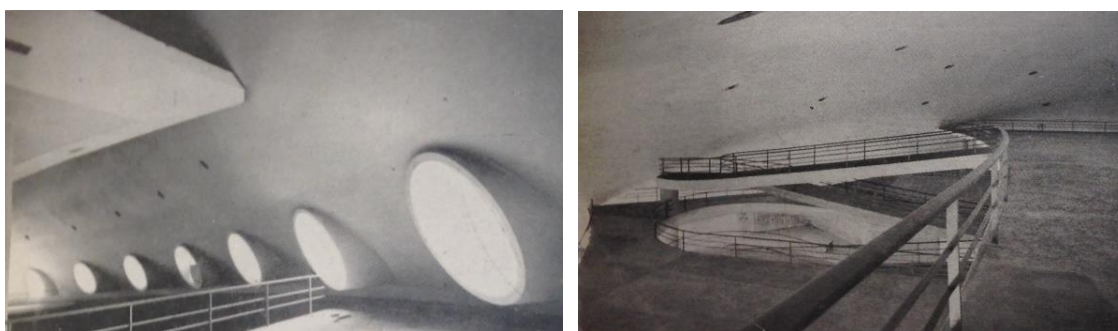


Figura 179 – Interior do Palácio das Artes. Foto de Zanella-Moscardi. Fonte: Acrópole 191, agosto de 1954, p. 496.

Há forte ênfase formal nas imagens do Palácio das Artes. Os enquadramentos atípicos enfatizam a geometrização das formas arquitetônicas, fazendo com que as

imagens flertem com composições abstratas. As fotografias não perdem de vista, entretanto, o elemento figurativo. São os elementos arquitetônicos em si que sugerem os desenhos formados na fotografia, que se beneficia da composição por linhas diagonais, jogos de luz e sombra, ângulos retos e elementos esféricos.

O edifício e suas representações fotográficas remetem a um imaginário claramente futurista. O Palácio das Artes parece um disco voador, e as vistas de seu interior remetem ao interior que também poderia ser esperado de um objeto espacial. O Ibirapuera é contemporâneo de um período no qual era bastante veiculado, na imprensa, o fascínio pela corrida espacial e é, portanto, tentador ver, em várias dessas imagens, e em especial nas do Palácio de Exposições, uma espécie de paisagem lunar ou sideral, produzida pela mídia a respeito da corrida espacial, que aponta para noções almejadas de futuro. A paisagem construída convida ao sonho e à reflexão.

3.2.5 Paisagens de contemplação

A paisagem natural foi fonte de inspiração para muitos arquitetos modernistas, e a italiana naturalizada brasileira, Lina Bo Bardi, também trabalhou com o tema. Exemplo disso é a Casa de Vidro, de 1951, primeira obra construída da arquiteta (para si mesma e para o marido), localizada num terreno de 9000m² no Morumbi, na zona sul de São Paulo.

Diferentemente das linhas orgânicas apresentadas por Oscar Niemeyer na sua própria Casa das Canoas, a casa de vidro de Lina trabalha com ângulos retos, simplicidade formal, além de diversos pontos pregados por Le Corbusier: laje sobre pilotis (neste caso de aço), planta livre e grandes panos de vidro horizontais. Como Niemeyer na Casa das Canoas, porém, na Casa de Vidro de Lina também se utiliza das condições naturais e estéticas do terreno, se aproveitando da declividade natural do lote e fazendo uso de grandes superfícies de vidro, que revelam e realçam o entorno. Nesse sentido, a Casa de Vidro remete à Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, construída em Illinois, Estados Unidos, também em 1951. Esse dado pode revelar a circulação de imagens em veículos de comunicação como as revistas de arquitetura, que tornava possível que arquitetos em continentes diferentes tivessem acesso às obras uns dos outros, e/ou um imaginário moderno já suficientemente estabelecido.

O projeto da casa foi elaborado com base no referencial moderno, mas também levou em consideração a identidade local e a apreciação da vegetação nativa, que se tornavam aspectos importantes para o modernismo arquitetônico brasileiro. A transparência obtida por meio das lâminas de vidro instaladas leva à importante característica de integração do espaço interno da construção com a paisagem exterior. As paredes envidraçadas da casa de vidro desempenham papel fundamental nesse sentido. Foram denominadas por Olivia de Oliveira como “paredes-paisagem,”⁴⁹⁹ ressaltando a relação entre arquitetura e natureza na obra. As paredes envidraçadas aproximavam-se do que Lina denominava de “arquitetura não natural”, com uma geometria cartesiana que contrastava às formas orgânicas da paisagem e “que se apoia delicadamente sobre a natureza como um objeto sobre a mesa”⁵⁰⁰. A casa é construída com o que Lina afirmava serem materiais da arquitetura: “ar, luz, natureza e obras de arte.” O uso do vidro possibilita a concretização de uma “casa-mirante”, integrada ao entorno circundante de natureza e à paisagem em geral.

O projeto da Casa de Vidro, porém, não adotou uma atitude passiva em relação à paisagem; para além da contemplação, a paisagem também situa o observador como parte integrante do ambiente circundante; ele participa da natureza, entrando em contato com suas mudanças e variações. De acordo com matéria publicada na **Habitat** em 1953, a casa está em “comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas; opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa.”⁵⁰¹

Em artigo publicado na **Domus**, ainda em 1944, a própria arquiteta já havia afirmado que “a natureza entra e faz parte da vida cotidiana como nunca antes no passado”, possível devido ao “predomínio do elemento janela.”⁵⁰² O texto do artigo da revista italiana antecede a construção da Casa de Vidro em sete anos, mas as concepções da autora já estão lá; o texto seria capaz de praticamente “descrever” o projeto. Em 1953, após a conclusão da Casa de vidro, a **Domus** de fato publicou reportagem a seu respeito, onde seu diretor, o arquiteto Gio

⁴⁹⁹ Ver: OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo, Gustavo Gili, Romano Guerra, 2006.

⁵⁰⁰ BO BARDI, Lina. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo (Brazil), Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura por Lina Bo Bardi (manuscrito da conferência na II Semana de Arquitetura na Casa da França, Salvador, 27 set. 1958) *apud*: <https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/arqbras/casadevidro/index.php/casa-de-vidro/jardim/>.

⁵⁰¹ Habitat, no. 10, 1953, p.31.

⁵⁰² Bo, Lina. Sistemazioni delli Interni. Domus, no. 198, Milão, jun. 1944 *apud*: ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968)** – interlocuções entre moderno e local. Tese de doutorado para o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 252.

Ponti, afirmou que a Casa de Vidro tinha lugar reconhecido na Arquitetura Moderna. A matéria contou com imagens evidenciando as lâminas de vidro e a relação da construção com a natureza no seu entorno, tanto por meio da transparência evidente na fachada quanto por meio dos pilotis, que adaptam a construção ao terreno.



Figura 180 - Casa de Vidro. Fonte: Domus, n. 279, Milão, fev. 1953, p. 19

Evidentemente, a **Habitat**, dirigida por Lina, também publicou matéria a respeito da Casa de Vidro, que figurou, inclusive, na capa do décimo número da revista, em destaque.

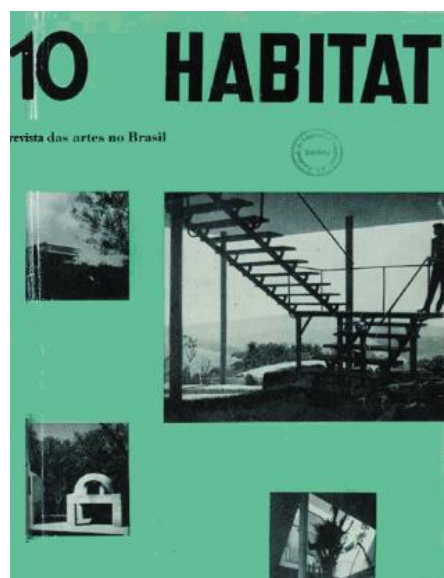


Figura 181 - Capa da Habitat com a Casa de Vidro. Fonte: Habitat no.10, 1953⁵⁰³

⁵⁰³ Imagem disponível em: STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-14052010-102629/publico/Dissertacao_02.pdf>.

A principal fotografia da capa, que também figurou na matéria do número da revista, de autoria de Chico Albuquerque, destaca a escada de aço da casa, que constitui seu acesso principal e que se sobressai no vazio, em meio às outras peças da estrutura, além de configurar interessante elemento gráfico. A escada foi bastante reiterada em imagens fotográficas da época.



Figura 1812 – Escada na Casa de Vidro. Fotografia de Chico Albuquerque. Fonte: Habitat, no. 10, 1953.

A escada revela a conexão entre o ambiente externo com o interno. Dela, é possível admirar a paisagem, pois ela funciona quase como uma pequena varanda ou mirante. A variedade de vazios, aberturas e vidraças implicam na grande variação de luz e sombra na casa. A silhueta de Lina – a foto foi tirada na contraluz – reflete bem a ideia de paisagem de contemplação, na área de transição entre ambiente interno e externo, e a simbiose que a arquitetura propõe, além de conferir escala à foto e de incluir a arquiteta dentro de sua obra.



Figura 183 – Casa de Vidro. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: Habitat, no. 10, 1953.

Outra imagem de Chico Albuquerque, também publicada na **Habitat**, foca na casa vista do ângulo contrário, permitindo ver sua fachada, e revela o contraste criado pela geometria da casa com o jardim e sua vegetação e caminhos sinuosos. Posicionada sobre pilotis, a casa parece flutuar no terreno. Além de conferir leveza à obra, essa escolha, típica do ideário moderno, permitiu a manutenção do solo livre e melhores vistas da região.

Independente das diferentes casas, a de vidro ou outras, com distintas tipologias, usos e formas, as paisagens construídas nas cidades, sejam elas em edifícios, casas, ruas, avenidas, jardins ou parques, revelam diferentes facetas de possibilidades de se atrelar a um conceito de modernidade, que pode ser relacionado à verticalidade dos edifícios e de um *skyline* dominado por arranha-céus, ou a uma casa baixa, imersa na natureza, e que convida à contemplação.

Se paisagem é a constante produção e representação do espaço por sujeitos, um filtro utilizado para melhor compreender o espaço e as implicações históricas e sociológicas que nele ocorrem, a fotografia também é formada por uma escolha de enquadramento. As representações fotográficas formam, portanto, em si mesmas, uma espécie de paisagem de contemplação, corroborando e as vezes até exaltando determinadas qualidades (atreladas ao moderno) das obras. Assim, essas imagens podem ser compreendidas como construtoras de paisagens sociais e culturais e, ao serem reproduzidas e divulgadas, ajudaram a criar contextos favoráveis e condizentes com o imaginário que se queria reiterar e propagar.

Capítulo 4. “Cidades planejadas”:

Belo Horizonte e Brasília



*Belo Horizonte foi erguida para, mais que simbolizar, marcar o projeto de modernidade republicana.*⁵⁰⁴

*Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.*⁵⁰⁵

Diferentemente de cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, que se desenvolveram ao longo do tempo, sem um planejamento urbano específico *a priori* – como a maioria das cidades brasileiras –, Belo Horizonte e Brasília obedeceram a outra lógica. Ambas surgiram como capitais planejadas para serem expressão de modernidade, relacionadas à ideologia do funcionalismo e do progresso, e à utopia do novo. Outros casos similares, como a construção de Goiânia, inaugurada em 1940, revelam que a ideia de mudar a capital – seja do estado ou do país – e construir uma nova cidade, além de fazer parte de um projeto de interiorização do Brasil, fazia parte do imaginário brasileiro.

O desejo de encarnar o progresso social e material, especificamente por meio da construção de novos centros urbanos, está posto nessas cidades, sendo que a expressão máxima da lógica é certamente Brasília. Tanto Belo Horizonte quanto a nova capital federal foram projetadas para serem modelos e caminhos para se chegar ao grau de desenvolvimento que se pretendia. A construção dessas cidades era justificada como oportunidade para superar o atraso, para mudar o rumo da história de um país que, há não muito tempo, era colônia escravocrata e que, ainda no século XX, era patriarcal e subdesenvolvido. Mesmo em seus primórdios, ainda durante seus períodos de construção, essas cidades já continham símbolos postos como monumentos para o futuro – um futuro diferente, desenvolvido, moderno –, reiterando a força imaginária de suas paisagens.

Atualmente, Brasília e Belo Horizonte estão entre as quatro mais ricas cidades do Brasil, atrás somente de São Paulo e Rio de Janeiro, segundo o PIB/IBGE.⁵⁰⁶ Nas décadas abarcadas por esta pesquisa, Brasília seria construída para ser a nova capital do país e Belo Horizonte, que por sua vez foi inaugurada em 1897 para substituir a capital mineira de Ouro Preto, continuava se firmando no cenário nacional enquanto uma das principais

⁵⁰⁴ PAIVA, Eduardo França (Org.). **Belo Horizonte**: histórias de uma cidade centenária. Belo Horizonte: Faculdades Integradas Newton Paiva, 1997, p. 30.

⁵⁰⁵ 2.10.1956 – O Presidente Juscelino Kubitschek durante sua visita ao local, no Planalto Central, onde construiria Brasília. In: Por que Construí Brasília – Edição Senado Federal, 2001.

⁵⁰⁶ Ver: IBGE, Cidades: Brasília. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>>.

capitais brasileiras e recebeu um complexo arquitetônico icônico, a Pampulha, que ajudaria a colocar a arquitetura moderna brasileira no mapa.

Construída entre 1894 e 1897 para ser a nova capital de Minas Gerais e o símbolo da civilização e do progresso que se desejava implantar no país, Belo Horizonte foi projetada por Aarão Reis e outros planejadores para ser cosmopolita, racional e contrastar com a antiga capital, por sua vez compreendida como símbolo do passado colonial, imperial, rural e arcaico. A nova capital mineira foi construída em apenas quatro anos e era apresentada como prova de que era possível “dar um salto no tempo.”⁵⁰⁷ Similarmente, cerca de meio século depois, Brasília foi construída como parte do Plano de Metas (“Cinquenta anos em cinco”) e seus principais prédios foram concluídos em apenas três anos.

Tanto Belo Horizonte – e principalmente Pampulha – quanto Brasília foram construídas nas denominadas “páginas em branco”, o que revela a faceta essencialmente antiurbana da arquitetura moderna brasileira por esta ter sido desenvolvida, em grande parte, em sítios desertos, onde não havia construção ou vivência urbana anterior. As estruturas resultantes dessa preocupação pouco dialogam com a realidade socioeconômica do país. Ainda de acordo com Recamán, “o edifício ensimesmado, introverso, recria no terreno disponível (...) uma sociabilidade distinta daquela, injusta, que desenha e destrói a cidade ao redor.”⁵⁰⁸ O edifício moderno herda sua principal característica formal da mesma cidade que nega, por não promover maior interação com o entorno e não se abrir suficientemente à cidade e as suas determinações físicas e históricas.

Há, porém, ainda outro ponto de contato entre as duas cidades planejadas aqui analisadas: trata-se da figura de Juscelino Kubitschek – popularmente conhecido como JK – promovendo, enquanto prefeito de Belo Horizonte, a arquitetura da Pampulha, e depois, já como Presidente da República, a nova capital do país, Brasília. Ao assumir o cargo de prefeito de Belo Horizonte em 1940, JK já agiu sobre questões da cidade e logo passou a ser conhecido como o “prefeito-furacão” devido à quantidade e à rapidez de obras que realizou. Em ambos os casos, Belo Horizonte e Brasília, JK promoveu determinada vertente

⁵⁰⁷ Ver: CPDOC. **O Brasil de JK**. Belo Horizonte nos tempos de JK. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/BeloHorizonte>>.

⁵⁰⁸ Ver: BARROS, Luiz Antônio Recamán. Curvas e retas não alcançam as cidades no Brasil. **Textos Especiais Arquitextos**, São Paulo, v. 79, n. 4, ano 7, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/287>>.

da arquitetura moderna como importante fator de impulso – principalmente simbólico – de seus planos de modernização da cidade e, depois, da nação.

Tanto na Pampulha quanto em Brasília houve, também, o traço comum de Oscar Niemeyer. Depois de Brasília e Rio de Janeiro, Belo Horizonte é a capital com maior número de obras do arquiteto modernista. A sua produção arquitetônica nas cidades esteve ligada, direta ou indiretamente, à figura política de JK. Lauro Cavalcanti observa que

tão importante quanto a conquista do mercado estatal na era Vargas foi a adoção do modernismo, na figura de Oscar Niemeyer, por Juscelino Kubistchek que, dos anos 40 a 60, exerceu respectivamente os cargos de prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e presidente do Brasil. Em termos arquitetônicos, tal trajetória permite o aparecimento de marcos como Pampulha e Brasília. Poucos políticos superpuseram, com tanta intensidade, os objetivos de renovação política e arquitetônica: a construção de uma nova estética simbolizaria a autonomia técnica, a sua gestão e um caminho exemplar para o desenvolvimento posterior do país.⁵⁰⁹

JK respondia e se dirigia ao mundo urbano, apostando na cidade e em suas arquiteturas paradigmáticas modernas como uma grande fábrica de propulsão de modernidade.⁵¹⁰ As obras de Niemeyer chamavam atenção; são altamente imagéticas e fotogênicas, o que contribui para a formação do imaginário moderno relacionado às duas cidades planejadas.

O arquiteto e urbanista britânico, Sir William Holford, em artigo “Sobre Brasília”, publicado na **Módulo** em 1960, trabalha com a metáfora de futebol, tão simbólico da cultura nacional, afirmando que a arquitetura moderna brasileira “tomou conta da bola” no disputado jogo da arquitetura internacional, “em que raramente se marcou gols”.

Alguns espectadores estão profundamente encantados, outros estão alarmados, mas quase todos vibram de expectativa. Há muito tempo que a construção de cidades, a engenharia cívica e a arquitetura em grande escala não absorvem a atenção de um continente na proporção em que Goiânia, Belo Horizonte e agora Brasília vem fazendo, em ordem crescente de magnitude.⁵¹¹

⁵⁰⁹ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**. *op. cit.*

⁵¹⁰ Ver: Memorial da Democracia. Nacional-Desenvolvimentismo. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/nacional-desenvolvimentismo>>.

⁵¹¹ Módulo, 1960\Edição 00019, p.3.

Obs.: Holford continua sua reflexão fazendo uma estratificação social, considerando que para o pobre Brasília significava trabalho; para a classe média, esperança de uma vida melhor; para o rico, estava “na moda”. A análise preconceituosa do autor sugere que a arquitetura moderna seria benéfica para todas as pessoas, aumentando a ideia de um imaginário moderno comum.

O texto revela o peso que essas cidades tiveram no imaginário popular, evidenciando que, na época, a arquitetura chegou a se aproximar do status gozado pelo esporte enquanto representativo da cultura nacional.

Em seu livro **As curvas do tempo: memórias**, de 1998, Niemeyer afirma que a Pampulha, onde trabalhou no início da década de 1940 quando JK foi prefeito, significou um despertar na sua carreira, servindo de referência até para o projeto de Brasília. Para Niemeyer, “a Pampulha foi o começo da minha vida de arquiteto.”⁵¹² A nova estética de arquitetura que se cristaliza a partir daí, reiterada por inúmeras imagens fotográficas, corrobora com o ideal progressista de construção do futuro e da identidade modernizante.

Assim, Belo Horizonte primeiro e, depois – e especialmente – Brasília, foram símbolos, mas também “cidades fronteira”, para usar termo utilizado por James Holston para se referir especificamente à nova capital federal.⁵¹³ Ambas são parte de um projeto utópico não somente urbano, mas também de desenvolvimento. Holston contrasta o ‘velho Brasil’ com o plano para desenvolver algo novo, um “Eldorado de oportunidade”.

Conforme coloca Benjamin Moser, na época em que a nova capital se erguia no árido Planalto Central, a mesma na qual Hollywood dançava ao som da bossa nova e a seleção brasileira de futebol rumava à vitória na Copa do Mundo, o sonho Brasil parecia cada vez próximo. Belo Horizonte e principalmente Brasília se assentavam na promessa de reverter uma parte da história nacional. “O atraso aparentemente incorrigível do Brasil, sua dolorosa carência de desenvolvimento econômico, sua vergonhosa irrelevância geopolítica: tudo seria varrido por uma metrópole de modernidade estonteante erguida nos altiplanos de Goiás.”⁵¹⁴

Pampulha e Brasília possuem, hoje, título de Patrimônio Cultural da Humanidade concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (Unesco), sendo que a capital federal detém a distinção desde 1987 e Pampulha desde 2016.

⁵¹² NIEMEYER, Oscar *apud*: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://niemeyer.org.br/obra/pro008>>.

⁵¹³ Ver: HOLSTON, James. *op. cit.*, p.3.

⁵¹⁴ MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**. São Paulo: Planeta, 2016, p.22.

4.1 Belo Horizonte

Belo Horizonte é uma cidade que foi planejada para – aproveitando sua paisagem e natureza, e se utilizando de modernas concepções da arquitetura e urbanismo –, ser um exemplo de funcionalidade, higiene, beleza e modernidade para outras cidades brasileiras, representando a nova ordem republicana que se instaurava na época, já que Ouro Preto não permitia, pelo menos desde a perspectiva de governantes, a possibilidade de crescimento econômico e urbano. A antiga capital representava um ambiente antiquado, relacionado à monarquia, e, portanto, havia a intenção de construir algo novo. No Curral Del-Rey, encontraram espaço apropriado para o projeto, derrubando antigas casas e retirando moradores para permitir a construção da nova paisagem urbana desejada.

Assim surgiu Belo Horizonte, a primeira cidade moderna brasileira a ser planejada. O objetivo era fazer com que a nova capital mineira se tornasse uma “cidade do futuro” e, para tanto, o planejamento de Aarão Reis tomou inspiração da reconstrução de Paris por Haussmann, propondo ruas e avenidas espaçosas para permitir o fluxo de pessoas e a circulação de mercadorias, maior salubridade e, também, ordem. O plano para a cidade previu, ainda, a separação entre a área urbana, com serviços, comércios, centros administrativos e residências, e a rural. O traçado perpendicular de Belo Horizonte é típico dos eixos monumentais do plano de Haussmann para Paris, mas também, de cidades modernas dos EUA, como Washington.

O próprio projeto/planejamento de Belo Horizonte significa que a cidade já nasce como ideal para a república. A imagem da modernidade e do progresso foi o principal almejo dos idealizadores da nova capital mineira. Por isso, para Leite Brandão, existe relação de simpatia entre o positivismo de Aarão Reis e a revolução econômica e cultural, incluindo a arquitetônica, promovida depois por JK e Niemeyer.⁵¹⁵

Em **Brazil Builds**, não há grandes informações sobre Belo Horizonte, mesmo esta sendo uma nova cidade erguido ‘do zero’ em apenas quatro anos. Goodwin restringe seu comentário justamente a:

⁵¹⁵ Ver: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Vestígios de uma utopia urbana”. Revista do Arquivo Público Mineiro, p. 68. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/RAPM07A122008_vestigiosdeumautopiaurbana.pdf>.

Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e Goiânia, nova capital de Goiás, puderam organizar o seu plano da cidade partindo do nada. Ambos os conjuntos fazem lembrar mais qualquer coisa do tempo de L'Enfant do que da idade da máquina, embora tais cidades possam contar com muitas ruas bem largas e bastante espaço livre e aberto.⁵¹⁶

Goodwin, porém, confere grande destaque à Pampulha, inclusive na abertura do próprio livro, que conta com uma imagem colorida de página inteira do seu Cassino.

Como qualquer cidade, Belo Horizonte poderia ter vários símbolos, inclusive arquitetônicos. A Pampulha é uma paisagem icônica da cidade. Belo Horizonte, porém, acabou adotando um morro como seu símbolo principal, tão característico da topografia local. Nas palavras de Guimarães Rosa:

Minas é a montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região — que se escala. Atrás de muralhas, caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade.
(...) Reconheço, porém, a aura da montanha, e os patamares da montanha, de onde o mineiro enxerga. Porque, antes de mais, o mineiro é muito espectador.⁵¹⁷

A prosa do escritor revela um dos possíveis motivos pelos quais a Serra do Curral foi escolhida, ainda que somente na década de 1990, como o símbolo de Belo Horizonte.⁵¹⁸ A topografia da região, porém, faz parte do imaginário popular do local há muito tempo e fotografias de meados do século passado já revelavam o interesse pela serra.



Figura 184 - Fotografia dos anos de 1950 com a Serra do Curral ao fundo. Fonte: Coleção José Góes, APM, 1950⁵¹⁹

⁵¹⁶ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.96.

⁵¹⁷ ROSA, Guimarães. Texto publicado na revista **O Cruzeiro**, em 25 de agosto de 1957. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/21511-a-declaracao-de-amor-de-guimaraes-rosa-a-minas-gerais/>>.

⁵¹⁸ Essa escolha do símbolo da cidade ocorreu somente em 1995, resultado de plebiscito. Concorriam juntamente com a serra a Igreja de São Francisco de Assis e a Lagoa da Pampulha. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Serra_do_Curral>.

⁵¹⁹ Imagem disponível em: LOPES, Myriam Bahia; et. al. A cidade, seus habitantes e a serra. Breves notas sobre a história do Parque das Mangabeiras (1960 -2010). **Minha Cidade**, São Paulo, ano 11, n. 130.04, Vitruvius, maio 2011 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.130/3798>>.

4.1.1 Paisagem vista da serra: uma moderna metrópole no horizonte

Conforme título de matéria publicada na **Folha de S. Paulo** no final da década de 1990, “BH fica aos pés do próprio símbolo.”⁵²⁰ A capital mineira é emoldurada pela Serra do Curral e foi construída sob sua constante mirada, inserida na memória daqueles que vivem e visitam a região. A Serra do Curral é simbólica da paisagem da cidade, além de a delimitar, funciona como um marco de identificação e de orientação espacial.

A cidade de Belo Horizonte recebeu este nome em razão da topografia que proporcionava a possibilidade de se avistar um lindo horizonte, melhor ainda contemplado do alto da serra. Mas a nomenclatura também está relacionada à ideia dos planejadores de proporcionar uma nova visão – ou um novo horizonte – para a cidade.

Na primeira página da Introdução de **Brazil Builds**, Goodwin escreve que, vista de um avião, ao chegar ao território brasileiro, a paisagem chama atenção pela presença de rios, flora abundante, morfologia acidentada. A primeira cidade a ser mencionada no texto é Belo Horizonte: “De repente, a cidade de Belo Horizonte, ao lado de um lago em forma de polvo. A terra parece povoar-se, de novo.”⁵²¹ No caso de Belo Horizonte, a imagem vista do alto é mental, diferentemente da representação análoga do Rio, que contou com fotografia da topografia singular da cidade. Uma fotografia que Goodwin nos apresenta é referente à

estrada moderna que leva a cidade de Belo Horizonte [que] exigiu grande quantidade de cortes e aterros. Estas curiosas estalagmites, cuja tonalidade vai desde o vermelho escuro do topo ao amarelo pálido da base, não passam de marcos deixados pelo empreiteiro como referência temporária do movimento de terra. A extremidade de cada marco mostra o nível natural do terreno.⁵²²

⁵²⁰ Ver: BH fica aos pés do próprio símbolo. **Folha de São Paulo**, 19 de outubro de 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx19109816.htm>>.

⁵²¹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.16.

⁵²² *Ibid.*, p. 180.



Figura 185 – “Estalagmites” de Belo Horizonte. Fonte: Brazil Builds, p. 181

A imagem que acompanha a descrição da “estrada moderna”, porém, apresenta não exatamente uma estrada, mas um terreno curioso, com elevações não de edifícios altos, mas de estalagmites, cuja estatura é enfatizada pela presença da figura humana ao fundo. A imagem não revela asfalto, automóveis, nem nada que lembre uma “estrada moderna.” A imagem remete a uma etapa anterior, do terreno ainda sendo preparado pelo empreiteiro, com visualidade exótica. A perspectiva e o jogo de luz e sombras adotados realçam as estalagmites e a amplitude do céu. A natureza ganha destaque quando comparada, ainda que não diretamente, à arquitetura moderna e à cidade planejada.

Se Goodwin não apresentou fotografia dos morros mineiros *per se*, o já comentado vídeo sobre Belo Horizonte produzido pelo OCIAA introduz a cidade mostrando, justamente, a Serra do Curral. O narrador complementa e diz que a paisagem aos seus pés havia se transformado em apenas 50 anos e, hoje, abrigava mais de “200 mil pessoas que pensam mais à frente” (*far thinking people*).



Figura 186 – “Stills” do filme apresentando Belo Horizonte. Fonte: OCIAA, 1949

A comparação das duas imagens do filme revela essa transformação no espaço ao longo do curto período de tempo, mas, no horizonte, apesar das mudanças, permanece o morro, emoldurando a cidade. Sua presença em imagens fotográficas presentes em livros e revistas especializadas não é tão predominante, possivelmente devido à forte ênfase que foi conferida, à época, ao ambiente construído. Porém, alguns artigos de revistas que faziam uma análise das obras arquitetônicas mencionam o papel desempenhado pela topografia da cidade enquanto inspiração para as edificações. Exemplo disso é o Conjunto Governador Kubitschek, cuja passarela, segundo a revista **Módulo**, em 1956, permaneceria “ligada à natureza, à atmosfera de Belo Horizonte, ao lado dos outros encantos paisagísticos da cidade, como a admirável Serra do Curral, todas as tardes tingida de violeta, de cinza e de rosa.”⁵²³

4.1.2 Da serra aos arranha-céus

Apesar de ter sido planejada no final do século XIX, a ‘arrancada para o progresso’ de Belo Horizonte teve início na década de 1930. A industrialização da cidade estava em curso, relacionada ao contexto nacional. A partir de 1935, as políticas implementadas tiveram “conotações modernizantes, como a destinação de área para a implantação da zona industrial, a urbanização das áreas lindeiras da represa da Pampulha e, no âmbito estadual, em 1941, a criação da Cidade Industrial, nas proximidades da capital.”⁵²⁴

⁵²³ Módulo 1956\Edição 00004.

⁵²⁴ BAHIA, Cláudio Lister Marques. “Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira.” In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, dez. 2005, p. 185-200.

Conforme comentado, Goodwin confere pouco destaque a Belo Horizonte. Não há imagens da cidade em si para acompanhar o texto. Tampouco há imagens – ou mesmo menção – à verticalização que ocorria na cidade, “cuja vasta grade e ambição já fortemente lembravam Chicago.”⁵²⁵ Se Goodwin pouco mencionou a capital de Minas Gerais em **Brazil Builds**, em correspondência sua com Alfred Barr, curador do MoMA, e de maneira próxima às descrições presentes no livro, ele afirmou: “Antes de chegar ao Rio [...] voamos sobre Bello [*sic*] Horizonte (Minas Geraes [*sic*]) e vi o plano da cidade, arranha-céus e um grande lago artificial com a forma de um polvo.”⁵²⁶

Com a legislação aprovada no início dos anos de 1930 e modificada no final dos anos de 1940, assim como demolições necessárias para “abrir espaço”, literalmente, para o novo, houve uma expansão dos arranha-céus no centro da cidade, o que levou ao seu consequente adensamento. No final da década de 1940, a jovem metrópole já tinha feições modernas. Conforme atenta Claudio Lister Marques Bahia, “em nome do progresso e da modernidade, a arquitetura modernista de aparência cubista ou futurista modificou a imagem construída da cidade, através de uma nova estética amparada por um recente sistema construtivo empregado – o cimento armado.”⁵²⁷



Figura 187 – Belo Horizonte cresce para o alto. Fotomontagem de Francisco Fernandes. Fonte: Revista do Arquivo Público Mineiro.⁵²⁸

⁵²⁵ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.55.

⁵²⁶ GOODWIN, Philip *apud*: DECKKER, Zilah Quezado. *op. cit.*, p.112.

⁵²⁷ BAHIA, Cláudio Lister Marques. *op. cit.*

⁵²⁸ Imagem disponível em: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Vestígios de uma utopia urbana”. Revista do Arquivo Público Mineiro. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/RAPM07A122008_vestigiosdeumautopiaurbana.pdf

A fotomontagem indica a vontade de visualizar essa transformação no espaço urbano. A legenda diz, “Belo Horizonte cresce para o alto”, e foram inseridos, na imagem, arranha-céus que se destacam devido à dimensão e à posição, já que ocupam as duas laterais e o centro da composição.

Um exemplo de arranha-céu de Belo Horizonte é o Banco da Lavoura (1951), projetado por Álvaro Vital Brazil e localizado na área central da cidade. O edifício possui, segundo Mindlin, “fachadas de desenho limpo e sóbrio [que] correspondem à simplicidade e clareza do traçado e da estrutura.”⁵²⁹ O projeto foi bem-sucedido na I Bienal de São Paulo, levando o primeiro prêmio para edificações para fins comerciais. Esse fato ajuda a explicar a sua presença na revista paulista **Acrópole**, do mesmo ano. Segundo a revista, o júri reconheceu a engenhosa solução do plano, assim como a pureza da expressão plástica”, mas criticou “o motivo decorativo comercial que contrasta com o espírito do edifício.”⁵³⁰

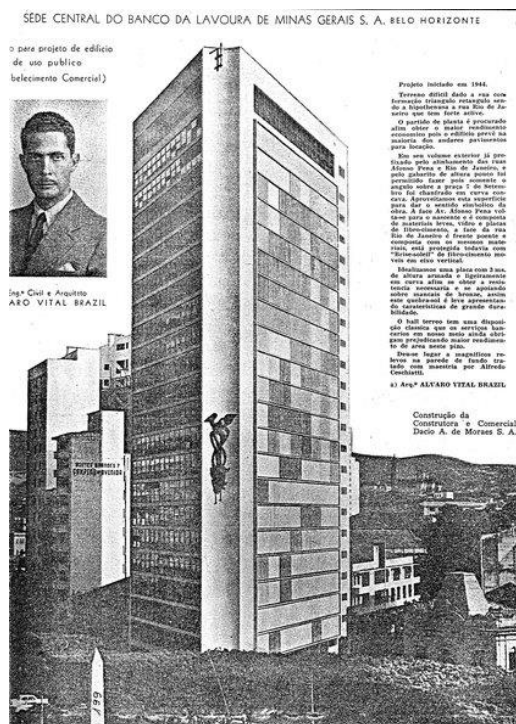


Figura 188 - Sede central do Banco da Lavoura de Minas Gerais. Fonte: Acrópole Oct 1951 - Ano 14 - N° 162, p. 199.

⁵²⁹ MINDLIN, Henrique E. *op. cit.*, p.220.

⁵³⁰ Acrópole Oct 1951 - Ano 14 - N° 162, p. 194.

A imagem da **Acrópole** enquadra o prédio como uma lâmina verticalizada, ocupando praticamente todo o comprimento da imagem, ressaltando sua dimensão. O Banco da Lavoura contrasta em tamanho, idade e estilo com construções mais antigas ao seu redor, que podem ser visualizadas na imagem fotográfica. Ao fundo, é possível vislumbrar a silhueta da Serra do Curral.

A paisagem urbana da cidade estava mudando e a nomeação de JK para prefeito, em 1940, foi um fato relevante para a ampliação do modernismo em Belo Horizonte. Segundo o já citado filme sobre a cidade produzido pelo OCIAA, “o capaz e entusiasmado Dr. Juscelino Kubitschek” foi uma figura impulsionadora desse desenvolvimento.



Figura 189 – “Still” do filme apresentando Belo Horizonte. Fonte: OCIAA, 1949

No mesmo ano que assumiu o cargo de prefeito, o médico Juscelino Kubitschek passou a agir sobre as “doenças da cidade”: ele renovou a pavimentação da zona central, asfaltou a avenida Afonso Pena e realizou a avenida do Contorno.⁵³¹ Belo Horizonte foi um meio utilizado pelo político para alinhar a nação com a modernidade. Com JK, a cidade foi “instrumento da vanguarda, da aposta no futuro e na construção de uma memória e de uma identidade coletivas.”⁵³² Para Carlos Antônio Leite Brandão, foi Belo Horizonte que fez o prefeito e o governador, e não o contrário: “antes de JK construir a cidade, a cidade o forma.”⁵³³ A modernidade de Belo Horizonte ajudou a moldar o

⁵³¹ Ver: CPDOC. **O Brasil de JK**. Belo Horizonte nos tempos de JK. *op. cit.*

⁵³² Ver: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *op. cit.*, p. 75.

⁵³³ *Ibid.*, p. 65.

político, que, por sua vez, contribuiu para a continuação do pensamento de vanguarda da cidade.

Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek colaboraram na Pampulha, mas também em outros marcos da cidade, ainda que nenhum tenha tido a visibilidade que teve o complexo arquitetônico. Dez anos depois de terminar esse conjunto paradigmático, Niemeyer projetou um prédio icônico perto da Praça da Liberdade, uma área tranquila de Belo Horizonte: o Edifício Niemeyer. O prédio se faz notar por suas sinuosidades, que remetem fortemente ao Copan, em São Paulo, e que costumam ser referenciadas como também remetendo aos morros de Minas Gerais. Elevado por pilotis, o edifício propicia, por meio de sua abertura, vistas da Praça para a paisagem ao horizonte, resultando na visualização da Serra do Curral através do edifício. Em 1963, a **L'Architecture D'Aujourd'hui** publicou uma fotografia revelando a paisagem vista através do edifício, que a emoldura.⁵³⁴

A presença do Edifício Niemeyer no imaginário coletivo é percebida pelo status iconográfico do qual usufrui. Fotografias suas são estampadas em propagandas de empresas imobiliárias, em anúncios turísticos e sua imagem reproduzida em ônibus escolares, “exemplos da multiplicação e da disseminação de sua imagem no espaço urbano”.⁵³⁵ Causa estranhamento, porém, que como o Copan, o Edifício Niemeyer não tenha tido maior protagonismo nas publicações da época. Talvez isso se deva por ter sido finalizado na mesma ocasião da inauguração de Brasília, para onde foram virados todos os holofotes da época.

O Conjunto JK, projetado também por Oscar Niemeyer em 1952, ainda que só finalizado em 1970, já recebeu mais atenção, principalmente pela revista **Módulo**, e é considerado como “um dos prédios mais significativos da utopia moderna em Belo Horizonte,”⁵³⁶ com seus dois blocos, de 23 e de 36 andares cada, e suas 40 a 70 unidades de moradia por andar. Construído de concreto e vidro, o conjunto foi pensado para ter uso misto, devendo abrigar um museu de arte moderna, repartições públicas, residências, além de comércio e serviços. O conjunto propunha, assim, instaurar novos hábitos de moradia e sociabilidade, considerados mais adequados ao mundo moderno. Se tivesse sido finalizado

⁵³⁴ Ver: GUIMARÃES, Marcos. A paisagem através da arquitetura. O edifício Niemeyer em Belo Horizonte. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 161.01, Vitruvius, out. 2013. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4910>>.

⁵³⁵ *Id*, *Ibid*.

⁵³⁶ CPDOC. **O Brasil de JK**. Belo Horizonte nos tempos de JK. *op. cit*.

ainda na década de 1950, o conjunto poderia ter abrigado cerca de 1% da população da cidade.⁵³⁷

A obra foi um mais um projeto moderno surgido da sinergia entre o ideal desenvolvimentista de JK e a arquitetura e o urbanismo voltados para o futuro. Segundo o próprio Kubitschek, ele seria “a ‘marca registrada’ de Belo Horizonte, ou seja, o que é a Torre Eiffel para Paris ou o Rockefeller Center para Nova York”⁵³⁸. A intenção era fazer do conjunto um símbolo e transformá-lo em imagem da modernidade e do progresso pretendida pelo governo.

Devido ao grande período abarcado desde seu projeto até sua finalização, a maior parte das imagens veiculadas na mídia impressa são de maquetes e/ou montagens fotográficas ou da obra em construção. Nelas, a marca da grandiosidade de partido e escala já se faz presente.

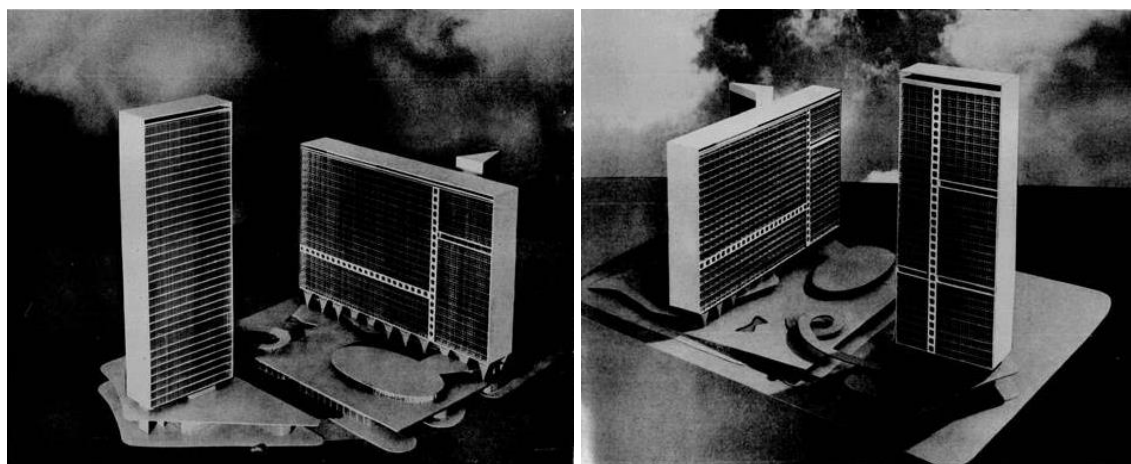


Figura 190 – Conjunto JK. Fonte: Módulo Ano 1955\Edição 00001

Nas imagens de maquete reproduzidas na **Módulo** em 1955, percebe-se que um fundo fotográfico representando nuvens foi acrescentado, conferindo-lhes imponência e dramaticidade. Na próxima edição da revista, ainda em 1955, foram publicadas imagens do edifício já em construção. Elas evidenciam a monumentalidade da obra em construção,

⁵³⁷ Ver: JUNQUEIRA, Thaís Lanna; BAHIA LOPES, Myriam. Edifício JK. A monumentalidade da arquitetura moderna. **Arquitextos**, São Paulo, ano 20, n. 235.05, Vitruvius, dez. 2019. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.235/7592>>.

⁵³⁸ TRIBUNA DE MINAS. **Belo Horizonte**. Belo Horizonte, 1º fev. 1952, p. 13 *apud*: JUNQUEIRA, Thaís Lanna; BAHIA LOPES, Myriam. *op. cit.*

marcada predominantemente pela horizontalidade. A fotografia do detalhe revela aspecto característico da produção de Niemeyer na época, o piloti em forma de “V”.



Figura 191 – Conjunto JK. Fonte: Módulo Ano 1955\Edição 00002

No ano seguinte, em 1956, a **Módulo** voltou a comentar o “monumental conjunto Governador Kubitschek, além da sua moderna organização espacial abrangendo dois bairros da cidade (...)”⁵³⁹

O conjunto foi um ambicioso projeto habitacional de escala urbana. Ainda que a intenção de inaugurar novas maneiras de habitar e socializar não tenha se realizado no transcorrer do tempo – o projeto sofreu alterações substanciais ao longo de seus muitos anos de construção – e que Niemeyer e Juscelino tenham procurado “evadir o tema de forma insistente”⁵⁴⁰ após sua inauguração, o Conjunto JK, que constitui uma grande massa construída dentro da cidade, não pode ser ignorado. Sua força enquanto imagem de Belo Horizonte em meados do século permanece. Nessa época, a verticalização, principalmente no centro da cidade, e a estética moderna de diversos edifícios eram símbolos não só do que a cidade tinha se tornado, mas também do que ela almejava se tornar.

⁵³⁹ Módulo, Ano 1956\Edição 00004.

⁵⁴⁰ PÉREZ-DUARTE FERNÁNDEZ, Alejandro; SOUZA, Talita Silvia. Niemeyer e o modelo do semi-duplex. Uma inovadora proposta habitacional na década dos cinquenta. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 196.05, Vitruvius, set. 2016. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.6/6224>>.

4.1.3 Crescimento e desordem

Dentro do contexto de conotação simbólica, as principais repostas arquitetônicas e urbanísticas de Belo Horizonte foram voltadas principalmente para as classes médias e altas. A cidade foi relegada a um segundo plano, “ferindo e comprometendo seriamente os conceitos e o processo de modernização, principalmente nos aspectos sociais.”⁵⁴¹

A modernização da cidade em meados do século XX indicava um processo de industrialização, mas com decrescente nível de urbanização, devido à incapacidade do governo em responder adequadamente ao processo de crescimento e metropolização da cidade. A desordem urbana já era visível, mas não foi retratada adequadamente nos livros e revistas da época. Há uma ausência simbólica de imagens nesse sentido. Pampulha foi o principal foco da época, ofuscando outras obras e problemas urbanos.

Visando resolver problemas de fornecimento de água para a capital, em 1936, o então prefeito Otacílio Negrão de Lima iniciou o represamento do ribeirão Pampulha para construir uma lagoa. A obra, contudo, só foi completada em 1943, na gestão de seu sucessor, Juscelino Kubitschek.

4.1.4 Utópica paisagem: Pampulha

Em seus planos de modernização da cidade, JK aproveitou a lagoa iniciada por Negrão de Lima, mas mudou seu uso. O prefeito inicialmente realizou um concurso para a construção de um cassino, mas o projeto vencedor não o convenceu. Por isso, pediu opinião de Gustavo Capanema, que o apresentou a Niemeyer. Visando colocar Belo Horizonte no mapa da modernidade do país, o prefeito decidiu construir um novo bairro para a cidade, com um conjunto arquitetônico digno de nota, projetado pelo arquiteto carioca e que ainda contou com as participações de outros profissionais renomados, como o paisagista Roberto Burle Marx, os escultores Alfredo Ceschiatti e August Zamoyski e o pintor Cândido Portinari.

A expansão de Belo Horizonte para o norte com a criação deste complexo de turismo e de lazer ajudou a especializar, materializar e acrescentar uma dimensão

⁵⁴¹ BAHIA, Cláudio Listher Marques. *op. cit.*, p.198.

simbólica ao projeto político de JK, enquanto expressão da nação moderna almejada e imaginada. A Pampulha se tornou sua grande marca enquanto prefeito, e de Niemeyer enquanto arquiteto moderno brasileiro. Com a Pampulha, ainda, Belo Horizonte reafirmou sua condição de cidade inovadora.

Integram o “Conjunto Moderno da Pampulha”, o Cassino (primeira obra construída, atualmente o Museu de Arte da Pampulha), o Yatch Clube (rebatizado Iate Tênis Clube) e o restaurante, todos no ano de 1943. A Igreja de São Francisco de Assis e a Casa do Baile (hoje Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) foram concluídas em 1944. As construções estão imersas no paisagismo de Burle Marx. Com este programa, observa-se que a Pampulha foi pensada para ser um local de férias para classes economicamente mais abastadas (lá também foi construída a residência de JK, projetada por Niemeyer). Ela também serviu à especulação imobiliária e como propaganda política, ao mostrar, fisicamente, o que poderia ser obtido com uma política voltada ao desenvolvimento e ao progresso.

Quando foi construída, no início dos anos de 1940, a Pampulha quebrava com os predominantes ângulos retos da arquitetura moderna nacional, propondo o “sabor local”, tropicalizado, da arquitetura moderna internacional. Nas palavras de Niemeyer:

E tudo começou quando iniciei os estudos de Pampulha – minha primeira fase – desprezando deliberadamente o ângulo reto tão louvado e a arquitetura racionalista feita de régua e esquadro, para penetrar corajosamente nesse mundo de curvas e formas que o concreto armado oferece.

(...) Alguns, ainda presos às limitações funcionalistas da época, tentaram criticar Pampulha, mas se tratava de obra tão correta e criativa que justifica o comentário, já mencionado aqui, do meu colega francês, De Roche: ‘Pampulha foi o grande entusiasmo da minha geração.’⁵⁴²

A intenção de JK de fazer algo icônico, capaz de chamar atenção ao propor Pampulha deu certo: o complexo tornou-se mundialmente famoso. Conforme pesquisa realizada por Maria Beatriz Cappello e Lucy Ana da Mota Leite, Pampulha foi a obra de Oscar Niemeyer, sem contar Brasília, que atingiu maior repercussão na imprensa especializada da época.⁵⁴³ Por meio das publicações nos livros, catálogos e revistas revela-se a importância conferida à obra dentro do movimento moderno brasileiro.

⁵⁴² Niemeyer, 1998 *apud*: MACEDO, Danilo Matoso. “Da Matéria À Invenção. As Obras De Oscar Niemeyer Em Minas. Gerais - 1938-1955”. Câmara dos Deputados, Brasília, 2008.

⁵⁴³ “Os outros temas por ordem decrescente de número de aparição foram: edifícios de Brasília, Feira de Nova York, Museu de Caracas, Exposição do IV Centenário de São Paulo, Projetos de Niemeyer em Israel, Casa de Canoas, Exposição de Berlim, Obra do berço, Ministério da Educação e Saúde, Primeira Bienal de

Brazil Builds, estreando boa parte dessas publicações, anunciou Pampulha logo na sua contracapa, em uma das únicas imagens coloridas, e depois a retomou, junto ao projeto do Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York, nas últimas páginas do livro. Ao serem os últimos projetos a serem apresentados, a narrativa do livro indica que este era o ponto a que se tinha chegado, que a partir daí teríamos “novos capítulos” da moderna produção brasileira. Tamanho é o destaque conferido à Pampulha, que ela praticamente abre e fecha o livro do MoMA. **Brazil Builds** tem, na Pampulha, o maior número de fotos dedicadas a uma única obra: são 18 ao todo. O MES, prédio icônico da modernidade arquitetônica brasileira, contou com apenas nove representações fotográficas.

Ao descrever o complexo, Goodwin inicia comentando que “o interventor e o prefeito colaboraram juntos para criar um centro de diversões em Pampulha, com lago, cassino, restaurante, tudo ligado por uma boa estrada que leva ao aeroporto e ao novo teatro com capacidade para três mil e quinhentas pessoas.”⁵⁴⁴ O autor continua afirmando que

O desenvolvimento dessa pletórica cidade montanhesa que é Belo Horizonte, levou a municipalidade a abrir o lindo cassino projetado por Oscar Niemeyer, em Pampulha. Situado sobre um pequeno promontório, as margens de um lago artificial, ostenta uma torre cilíndrica como ponto de referência para as circunvizinhanças. Sua elegante e leve estrutura dá boas-vindas aos que chegam.⁵⁴⁵

Goodwin também nos concede uma imagem mental da paisagem, de quem se aproxima da área e

avista o cassino sobre uma pequena elevação, ao lado de um lago artificial. O bloco leve levanta-se com as suas colunas redondas e de altura diferente conforme os acidentes da colina. Através dos vidros vem-se nuvens, água e montanhas, ao longe.

A graciosa extensão do alpendre curvo, abriga uma figura de bronze de Zamoiski, sobre um baixo soco de pedra.

As colunas redondas e lisas da estrutura de cimento armado alteiam-se com rítmica regularidade, revestidas de travertino, do lado de fora, e crômio, na parte interna. As largas paredes de vidro são interrompidas por guarnições de pedra juparaná ou azulejo branco e azul, a moda tradicional portuguesa.⁵⁴⁶

São Paulo, Hospital Sul-América, Edifício Barão de Mauá, Clube Esportivo, Brazil Build's, Hotel Ouro Preto, Clube dos Quinhentos, Fábrica Duchon, Juscelino e a Arquitetura, Depoimento de Oscar Niemeyer, Feira do Líbano, Zoneamento de Grasse, Convento Sainte Baume.” Ver: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo; LEITE, Lucy Ana Lassi Dias da Mota. *op. cit.*

⁵⁴⁴ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁴⁶ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.182.

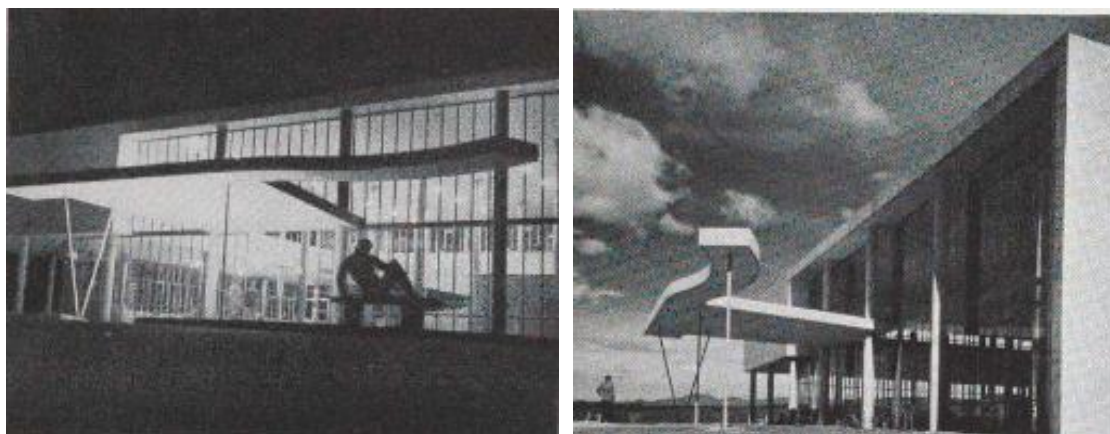


Figura 192 – Cassino da Pampulha. Fonte: Brazil Builds, p. 182.⁵⁴⁷

As primeiras imagens da Pampulha publicadas em **Brazil Builds** revelam as inovações que Niemeyer trazia à moderna produção arquitetônica brasileira, das quais fazia parte o Cassino. Nas fotografias, observa-se a valorização de elementos da arquitetura moderna internacional, inspirada pelos ensinamentos de Le Corbusier, por meio do uso de pilotis e panos de vidro, por exemplo. Também há a presença de ângulos retos na construção, mas as fotografias enfatizam a linguagem diferenciada criada por Niemeyer a partir do uso das curvas, contrastando com os elementos retos.

No caso da segunda fotografia, o prédio e sua marquise ondulada fazem um ângulo que os aproxima do observador e, ao fundo, percebe-se a paisagem circundante, com a lagoa, as montanhas e uma pessoa admirando a construção, ao olhar para cima para admirar sua magnitude. A figura humana está numa posição de ponto de fuga para a perspectiva que se agiganta pela magnitude da arquitetura. Ela parece olhar com admiração para o monumento a sua frente.

Já na primeira fotografia, tirada à noite, o fundo escuro valoriza as formas arquitetônicas, a transparência do vidro utilizado, e confere dramaticidade à imagem. A luz contribui para conferir maior perspectiva e densidade à composição. Segundo Goodwin, “o frontispício aproveita-se da cor natural, quente do rico material. O interior destaca-se principalmente à noite. Reflexos róseos nas paredes, ônix polido e brilhantes colunas de aço dão a alegria e a vida natural aos fins a que se destina o edifício.”⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Obs.: Pelas fotografias de **Brazil Builds**, datadas de 1942, não há indícios de grandes obras em andamento, mas é possível que, pela data, o Cassino ainda não estivesse finalizado na época em que foi retratado.

⁵⁴⁸ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p.182.

A mesma imagem do Cassino a noite também aparece no livro de Henrique Mindlin, **Modern Architecture in Brazil**, anos depois (1956), que a credita a Gautherot. Assim, é possível que a imagem de **Brazil Builds** também seja do mesmo fotógrafo, apenas tendo sido recortada posteriormente. A foto também foi publicada em **L'Architecture d'Aujourd'hui**, em setembro de 1947, revelando a circulação das mesmas imagens das mesmas obras, o que sem dúvida contribuiu para a formação do imaginário sobre a arquitetura moderna brasileira nos âmbitos nacional e internacional.

A arquitetura dialoga com a paisagem de seu entorno, com suas “largas áreas de vidro armado em estrutura metálica deixam uma vista aberta para o lago e montanhas distantes que ajuda a decorar o espaçoso interior.”⁵⁴⁹ As grandes paredes de vidro, que permitem avistar a paisagem e ajudam a integrar espaços internos com externos, também são realçadas, desde as fotografias de **Brazil Builds**. O pé direito alto também é reforçado pelas estruturas verticais que sustentam o vidro. Um padrão gráfico de repetição de elementos é criado, conferindo modernidade não só à arquitetura, mas também a sua representação fotográfica.

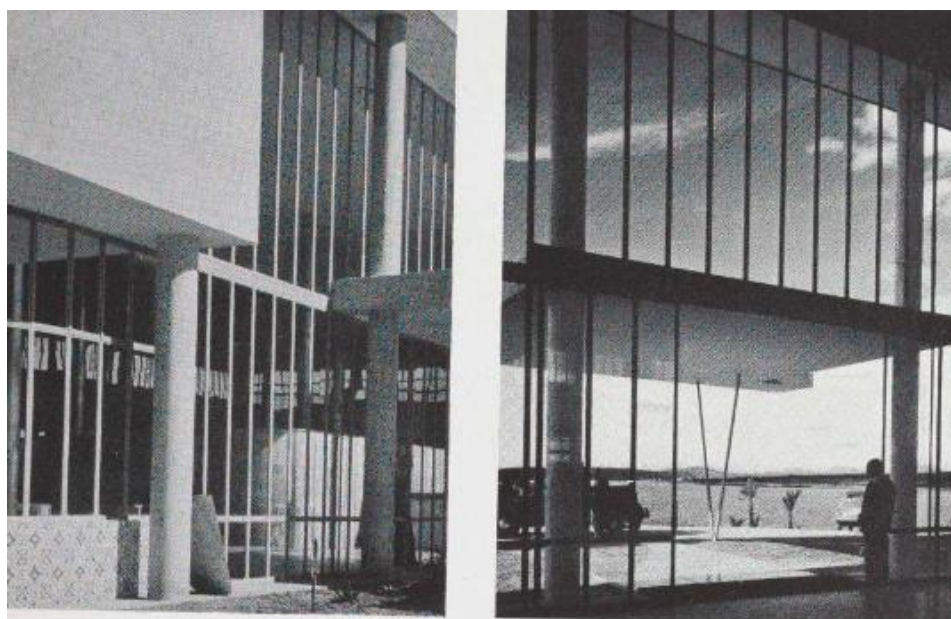


Figura 193 – Cassino, Pampulha. Fonte: *Brazil Builds*, p. 184.

A paisagem e a arquitetura convidam à contemplação. A fotografia da figura feminina “semi-inclinada” de bronze de Zamoiski, sentada num banco, olhando para a lagoa e para o horizonte revela essa faceta da arquitetura. Ela contempla os jardins de Burle Marx, que

⁵⁴⁹ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 93.

circundam a área e contribuem, junto com as obras de outros artistas, como Portinari por exemplo, para que a Pampulha seja experiência uma “síntese das artes”.

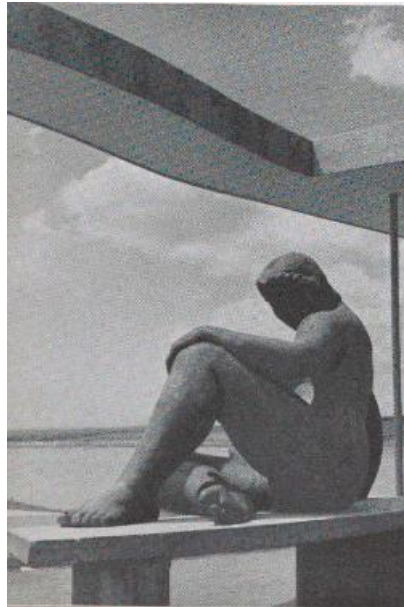


Figura 194 – Cassino, Pampulha. Fonte: Brazil Builds, p. 182.

Outra imagem que evidencia isso, também publicada em **Brazil Builds**, revela uma ‘tapeçaria’ formada por diferentes espécies de plantas, com suas variadas cores, texturas e alturas. Um quadro vivo circunda as construções.

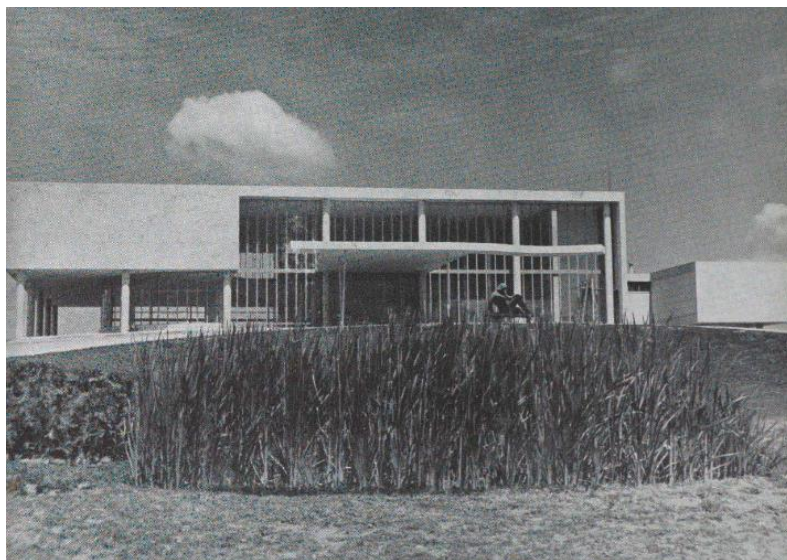
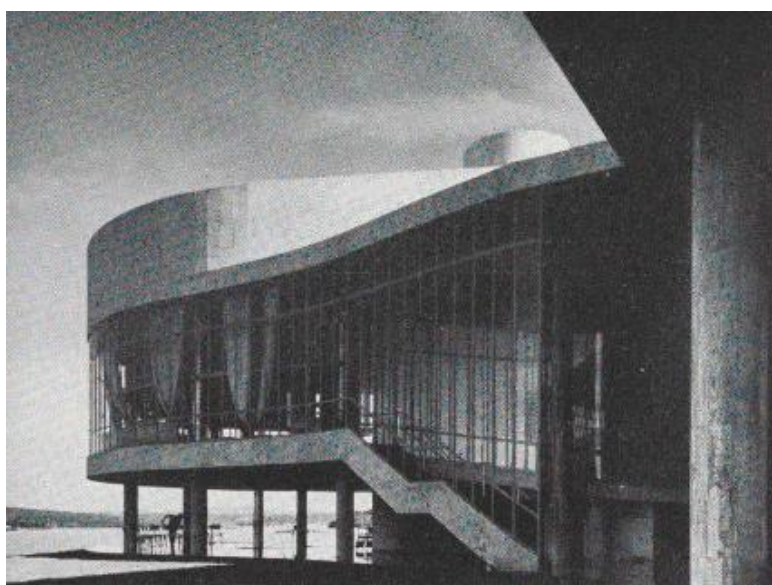
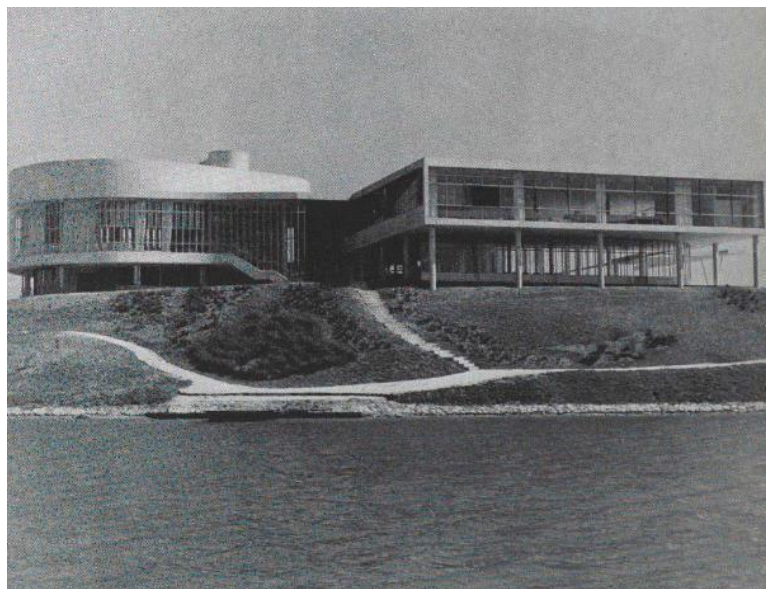


Figura 195 – Cassino, Pampulha. Fonte: Brazil Builds, p. 183.

Goodwin escreve que, “como muitos brasileiros, o paisagista Roberto Burle Marx possui vários talentos artísticos. Não só pintou um magnifico painel no Yacht Club mas

ainda uniu os diversos edifícios num agradável conjunto de vegetação e decorou a piscina do restaurante de lindas plantas aquáticas.”⁵⁵⁰

Acima do bloco principal do Cassino, uma outra fotografia revela o teto do restaurante, “em forma de pera.”⁵⁵¹ A imagem reitera a justaposição de estruturas em ângulo retos e em forma orgânica, interligadas por uma passagem.



Figuras 196 e 197 – Cassino, Pampulha. Fonte: Brazil Builds, pp. 187-188.

A segunda imagem do Cassino presente em **Brazil Builds** foi tirada de um ângulo menos tradicional, porém frequentemente explorado na fotografia moderna. Em vez de

⁵⁵⁰ GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 93.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

retratar a estrutura vista de longe, em sua integridade, o fotógrafo nos proporciona a vista de estar imerso na arquitetura, levando o olhar de uma estrutura à outra. Um recorte é criado na lateral da imagem, escurecida pela sombra, contrastando com a forma orgânica do lado oposto, que aparece contra a paisagem, pequena no horizonte.

Goodwin prossegue com sua descrição dos edifícios que compoem o complexo dizendo que, “do outro lado há uma ilha, restaurante ou salão de baile, que parece acompanhar as curvas da margem serpenteando para além do Yacht Club. Formam um e outro um grupo conexo, dos mesmos materiais, a começar pelo azulejo branco e azul das bases.”⁵⁵² A forma externa do Yacht Club remete a um navio. “O rasgo mais notável deste comprido edifício em forma de navio é o remate invertido do teto que surge em cada extremidade com linhas retas e livres. Ao chegar-se aí, a primeira coisa que se destaca são os muros de azulejos, do porão.”⁵⁵³

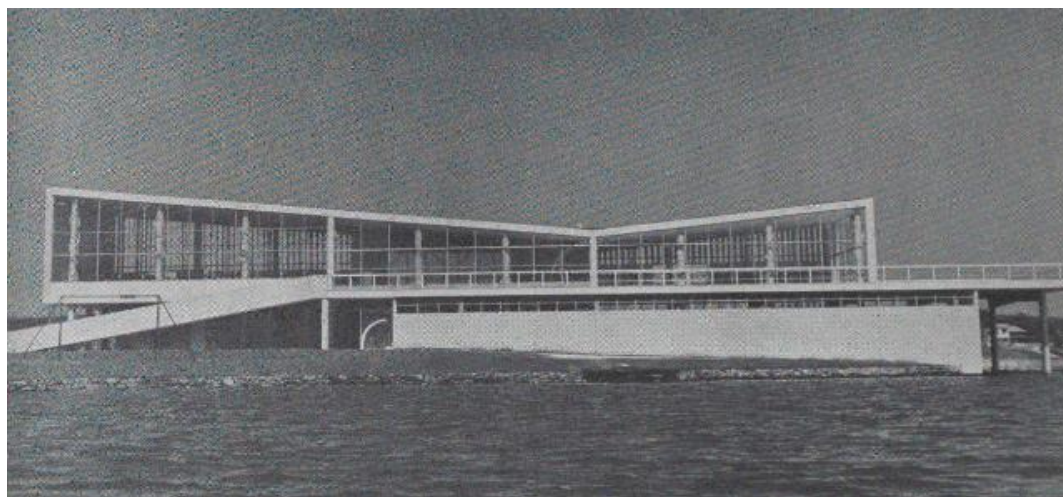


Figura 198 - Yacht Club, Pampulha. Fonte: Brazil Builds, p. 193.

A fachada em forma de proa do Yacht Clube pode ter sido inspirada em imagens náuticas popularizadas por Le Corbusier. A maneira como os volumes são justapostos faz com que eles pareçam fundidos e a grande fachada de vidro permite avistar a lagoa. Visto a partir dela, o Yacht Clube parece mesmo um navio lançado na água, conforme evidencia a fotografia do edifício publicada em **Brazil Builds**.

⁵⁵² GOODWIN, Philip. *op. cit.*, p. 93.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 190.

Esse mesmo ponto de vista também foi reiterado em outros veículos, como **L'Architecture d'Aujourd'hui**, em 1947.⁵⁵⁴ Este número especial da revista francesa ajudou a projetar a arquitetura brasileira no cenário internacional, revelando imagens de projetos recém-construídos. Dentro de um subtítulo dedicado especificamente à Pampulha, a revista apresenta um texto analítico sobre a obra e diversas fotografias. Na primeira página, um texto escrito por Niemeyer destaca suas intenções na Pampulha: promover a arquitetura como uma expressão da arte e da técnica contemporânea.

Em 1962, a revista **Módulo** dedicou 11 páginas à Pampulha, com o foco recaindo sobre o Yacht Clube. O artigo inicia com um relato de Niemeyer sobre o projeto e sua intenção de criar permeabilidade espacial interna e externa, permitindo, ainda, inovação plástica. Diversas imagens acompanham o texto, evidenciando diversos aspectos da obra.

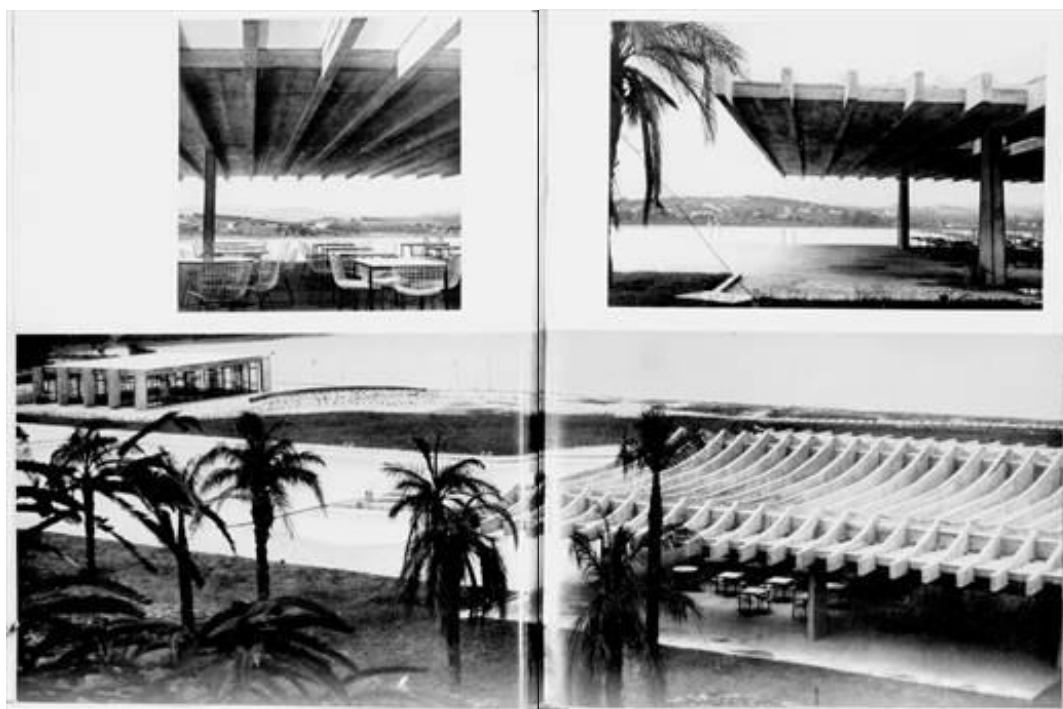


Figura 199 - Yacht Clube, Pampulha. Fonte: *Módulo*, 1962, Edição 00027, pp.8-9

A página dupla da **Módulo** contém três imagens do Yacht Clube, duas menores no campo superior e uma que ocupa toda a horizontalidade do campo inferior, reiterando as características da área, o respeito ao relevo e a liberação do espaço térreo. O programa de

⁵⁵⁴ A edição em língua espanhola da *L'architecture D'aujourd'hui* em Buenos Aires em janeiro de 1947, impressa com o título *Arquitectura de Hoy*, em seu primeiro número, traz um artigo sobre a Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer nas páginas dedicadas à América Latina. Ver: CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo; LEITE, Lucy Ana Lassi Dias da Mota. *op. cit.*

lazer e relaxamento é reforçado ao mostrar a cobertura para a área de refeição, avistando o lago. A fauna tropical também é evidenciada pelas diversas palmeiras, cuja verticalidade contrasta com a horizontalidade da arquitetura. A cobertura da edificação é ondulada e remete ao movimento da água da lagoa à frente. Uma imagem de tropicalidade moderna é reiterada.



Figura 200 – Casa do Baile, Pampulha. Fonte: Brazil Builds, p. 189.

Assim como os jardins de Burle Marx, a grama é ‘recortada’ em forma ameboide. Igualmente, a Casa de Baile, um pequeno restaurante e salão de dança, localizado em uma ilha artificial ligada à orla por uma ponte de concreto, recorta a paisagem. A fotografia da Casa do Baile presente em **Brazil Builds** revela uma de suas principais características, com sua marquise sinuosa – um clássico, internacional inclusive, da arquitetura. A curva valorizada convida o pedestre – ou, no caso, o observador da imagem fotográfica – à *promenade*, valorizando o jardim, também recortado em formas orgânicas, que compõe o entorno do edifício. Assim, o passeio proposto no projeto, e que fica aparente na foto, conduz o visitante a várias etapas antes dele chegar no seu destino, a edificação principal, modulando o espaço e ressaltando a forte relação – e interpenetração – da arquitetura com a natureza. Interior e exterior se imiscuem na arquitetura e a fotografia representa essa característica da moderna produção nacional.

A Casa de Baile foi amplamente explorada por representações fotográficas, publicadas em diversos meios. As fotos são quase sempre marcadas pela forte presença da fachada orgânica do edifício e, principalmente, por sua marquise sinuosa. As imagens publicadas em **L'Architecture d'Aujourd'hui** revelam como a arquitetura cria espécies de molduras para visualizar a paisagem, privilegiando vistas dos jardins e da lagoa, evidenciando o poder imagético da própria arquitetura, reiterado pela fotografia.

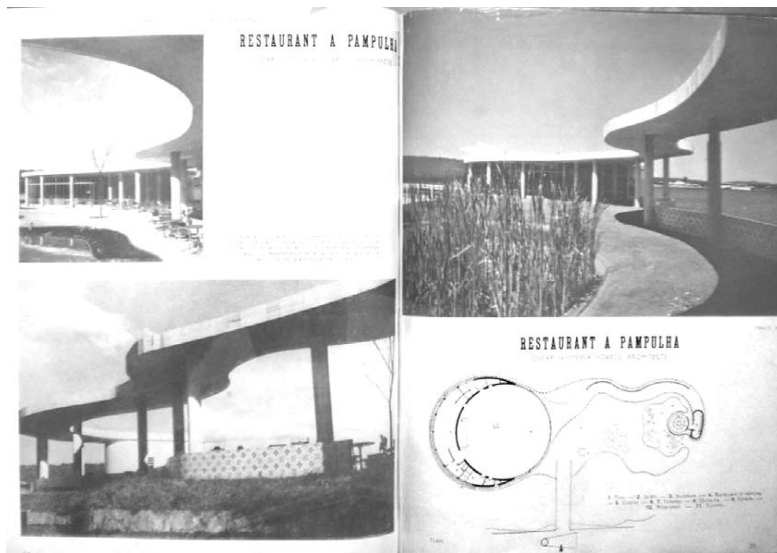


Figura 201 – Casa de Baile, Pampulha. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui. Número Especial, 13/14 setembro de 1947, p.34-35

Por fim, destaca-se, a Igreja de São Francisco de Assis, inaugurada em 1943 e um dos maiores marcos do complexo. A igreja também é conhecida pelas curvas audaciosas de sua fachada, além de seus azulejos e pinturas de Portinari retratando a vida de São Francisco. Devido à data de sua finalização, a Igreja não figurou em **Brazil Builds**, mas marcou forte presença em diversas publicações posteriores. Um exemplo foi a **L'architecture d'Aujourd'hui** que, em seu número especial de 1947, e depois novamente em 1952, revelou a fachada da Igreja por meio de fotografia, que também destacou o mural de azulejo assinado por Portinari.

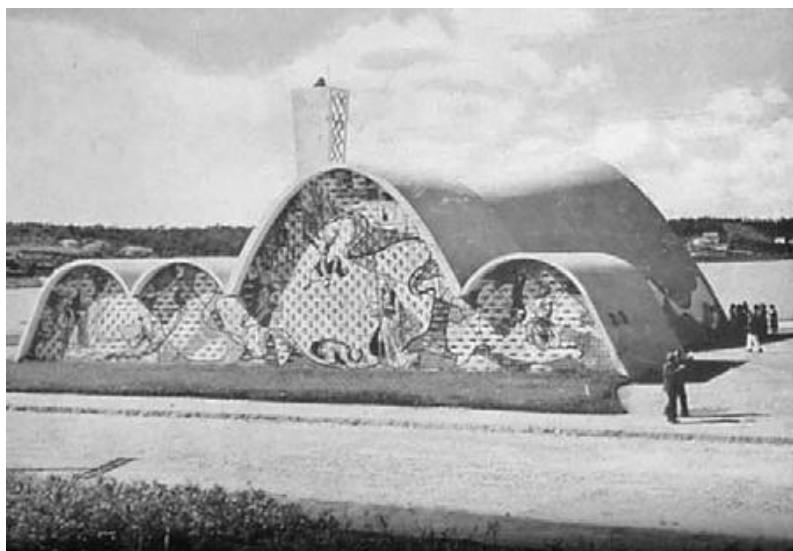


Figura 202 - Igreja da Pampulha. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui. no. 42/43, agosto de 1952, pp. 122-3

A imagem ressalta a pequena igreja com suas “novas formas orgânicas estruturais, formando uma cobertura em forma de onda, tão distante da arquitetura moderna racional de ângulo retos produzida internacionalmente e possibilitada pela nova era do concreto armado. Ainda que a fotografia seja em preto e branco, ela retrata com clareza os azulejos brancos e azuis da fachada, pintados por Portinari. Ao mesmo tempo que a utilização dos azulejos é moderna, assim como o traço do pintor, ela também remete à herança portuguesa. Ao mesmo tempo que a Igreja possui forma ondular moderna, ligada a um imaginário futurista, ela faz uso de alguns materiais tradicionais e acomoda uma representação de São Francisco. Essa mistura de diferentes tempos, característica da produção arquitetônica moderna brasileira, se faz presente também nas suas representações fotográficas.

Joaquim Cardoso assinou o artigo “Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira”, na **Módulo** em 1956, comentando a Igreja dedicada a São Francisco de Assis,

de linhas arquitetônicas admiráveis, enriquecidas com os grandes painéis de azulejos e a bela pintura de altar-mor, todos da autoria de Cândido Portinari e mais os baixos relevos de Ceschiatti (...). A Igreja da Pampulha tem sido objeto da admiração e da curiosidade de tanta gente não teve ainda, entre os representantes da Igreja quem compreendesse o alto significado místico e cristão de suas abóbodas, das suas linhas circulares e parabólicas tão enquadradas na tradição da arquitetura religiosa.

A matéria faz referência ao fato de a Igreja não ter sido, na época, reconhecida pela Igreja Católica devido ao seu caráter heterodoxo. A ousadia de Niemeyer em renovar

um espaço religioso tradicional causou estranhamento na população e reações negativas na Igreja Católica.⁵⁵⁵ A matéria traz uma foto do mural, de Portinari, que também figurou nas páginas de **Latin American Architecture Since 1945**.

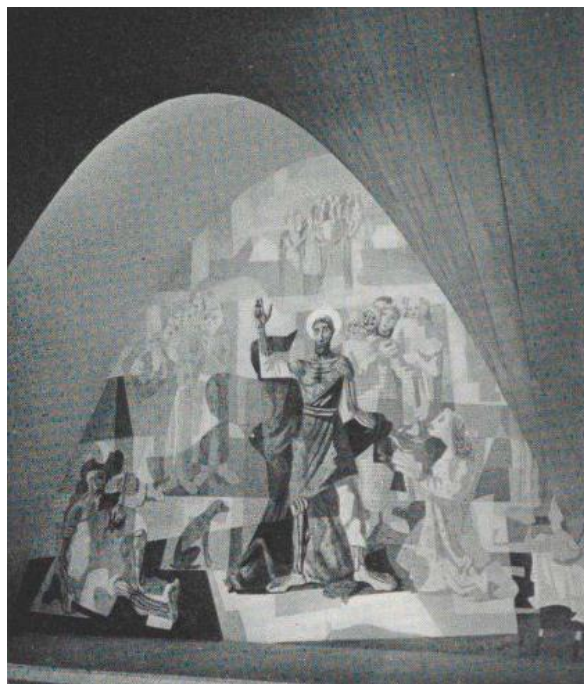


Figura 203 - Igreja de São Francisco, Pampulha. Fonte: Módulo, 1956. Edição 00004, p. 32 / Latin American Architecture Since 1945, p. 67

A Igreja de São Francisco de Assis virou icônica; nas placas de trânsito que apontam o caminho para Belo Horizonte aparece a forma da Igreja, representação da cidade. O caráter simbólico refere-se, contudo, ao conjunto mais amplo da Pampulha como um todo. A combinação de linhas retas e principalmente curvas quebrou paradigmas e consagrou a arquitetura moderna brasileira.

Assim como o MES antes dele, o conjunto da Pampulha simboliza a construção de um Brasil moderno, voltado para o progresso e para o futuro, dentro de um programa de modernização do Estado. Se o MES inaugurou o movimento, Pampulha o consagrou. Nas palavras de Niemeyer: “se o prédio do ministério projetado por Le Corbusier constituiu a base do movimento moderno no Brasil, é à Pampulha – permitam-me dizê-lo –, que devemos o início da nossa arquitetura, voltada para a forma livre e criadora que

⁵⁵⁵ Obs.: A sagração da capela de São Francisco de Assis na Pampulha só aconteceu 17 anos depois de sua construção, em 1959, quando JK já era presidente da República.

até hoje a caracteriza.”⁵⁵⁶ Com o sucesso da Pampulha e de **Brazil Builds**, que a veiculou, Niemeyer alcançou, de fato, fama internacional.

As experiências na Pampulha anunciaram muito da moderna produção nacional e, em especial, Brasília, que seria erguida quase duas décadas depois.

4.2 Brasília

A ideia do que viria a ser Brasília não era nova. A transferência da capital do litoral para o centro/interior desabitado do país há muito estimulava o imaginário nacional. Em 1789, Tiradentes já havia proposto a ideia. Em 1883, Dom Bosco sonhou que fazia uma viagem à América do Sul –que jamais visitou – e, ao chegar à região, viu um local onde, nas palavras de um anjo que o acompanhava em sua visão, apareceria “a terra prometida” e que seria “uma riqueza inconcebível”:

*Entre os graus 15 e 20 havia uma enseada bastante longa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago. Disse então uma voz repetidamente: -Quando se vierem a escavar as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a terra prometida, de onde jorrará leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.*⁵⁵⁷

A “descoberta” do Brasil pelos portugueses já havia reiterado imaginários a respeito das fundações das cidades como meios de se alcançar civilização e progresso. Igualmente, os bandeirantes expandiam os limites do país para além do estabelecido pelos tratados. O sonho profético de Dom Bosco ajuda a sacralizar o empreendimento de se expandir rumo ao Oeste para construir, mais uma vez, um Novo Mundo. A construção de uma capital no Planalto Central era compreendida como um meio para alcançar uma nova, e grande, civilização.

A “ideia de Brasília”, conforme coloca Holston em **The Modernist City**, alcançou forma legal na primeira Constituição Republicana de 1891. Em seu terceiro artigo, se reservava “uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital federal.”⁵⁵⁸ No debate congressional sobre este artigo, legisladores argumentaram que a mudança para o interior permitiria ao governo

⁵⁵⁶ NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

⁵⁵⁷ Senado Federal. Muitos acreditam que santo italiano profetizou a construção de Brasília no século 19. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not08.asp>>.

⁵⁵⁸ Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1891). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>.

estabelecer soberania sobre todo o território nacional, para além da costa, e salvaguardar a capital de ataques navais. Também argumentavam que essa mudança levaria à integração nacional, estimulando o desenvolvimento de recursos no interior e, assim, “gerar eixos de crescimento econômico do centro para os mais distantes cantos do país.”⁵⁵⁹

Demorou 60 anos para a diretriz constitucional fosse implementada. Em 1955, Juscelino Kubitschek, na figura de uma espécie de “novo bandeirante”, se comprometeu, ainda durante sua campanha presidencial, a construir a nova capital. A promessa tornou-se o projeto central de sua administração (1956-61), que propôs o Plano de Metas⁵⁶⁰ para desenvolver a nação, incluindo esta meta-síntese. Conforme observam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, em **Brasil: uma Biografia**, o Plano de Metas era apresentado por JK como o “projeto de um Brasil possível.” Seu programa de governo dava voz a uma “nova e entusiástica condição de ser brasileiro (...) e serviria para abrir as portas da modernidade.”⁵⁶¹ Construir uma nova capital no interior do país era considerado um empreendimento custoso e arriscado, já que havia pouca chance de ser completado em uma única administração. JK, porém, tinha tido experiência análoga, ainda que menor em escala, enquanto prefeito de Belo Horizonte com a construção da Pampulha e encampou a ideia de Brasília. Segundo ele,

*Brasília não é apenas uma cidade nova, surgida milagrosamente na solidão do altiplano; não é apenas técnica e arte, pioneirismo e arranjo. É antes de tudo a revolução, porventura a mais profunda do nosso tempo: a mudança na rota de um país empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e ocupar, entre os povos do mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor de seus filhos.*⁵⁶²

Para buscar a forma mais adequada de expressão do caráter fundamental da nova capital foi aberto um concurso para o seu plano, “que deveria expressar a grandeza de um desejo nacional”, como afirmou um relatório do júri. Em março de 1957, o júri concedeu o primeiro prêmio ao plano de Lucio Costa. O memorial descritivo submetido por ele evoca a narrativa da descoberta e da conquista do interior, criando um fio condutor até se chegar ao projeto urbanístico da nova capital. Esse memorial foi eficaz justamente em evocar a memória

⁵⁵⁹ HOLSTON, James. *op. cit.*, p.17

⁵⁶⁰ O Plano de Metas era baseado na teoria do desenvolvimento, promovida, na época, em toda a América Latina pela CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe da ONU) e, no Brasil, pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O desenvolvimentismo enfatizava a atuação do Estado para promover a industrialização, meio pelo qual os países subdesenvolvidos poderiam alcançar um rápido crescimento econômico e uma posição mais favorável no comércio mundial.

⁵⁶¹ SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *op. cit.*, p.98.

⁵⁶² KUBITSCHKEK, Juscelino *apud* CEBALLOS, Viviane. “E a história se fez cidade...” **A construção histórica e historiográfica de Brasília**. dissertação de mestrado, UNICAMP, 2005.

e o imaginário acerca da identidade nacional, o que fez com que o júri tenha visualizado uma imagem, mesmo que mental, condizente com seu projeto.

A submissão de Costa, porém, foi particamente uma “não-submissão”, ela mesmo reconhecendo que não apresentava nada além de texto e croquis, frutos de uma “inspiração”:

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro — apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.⁵⁶³

Se é a história – ainda que romantizada – que conduz ao nascimento da nova capital, a partir de sua fundação, conforme observa James Holston, isso muda. O Plano Diretor não aparece como o resultado de uma consideração das condições do país ou mesmo de uma história das ideias em arquitetura. Ao contrário, o texto de Costa apresenta seu plano nos termos da fundação de um mito, como uma anunciação. Sem estudos basilares, com um plano autogerado, Brasília era apresentada sem origem ou influência histórica. Conforme observa Holston:

Esta diferença utópica entre capital e nação faziam com que o planejamento de Brasília tivesse que negar o Brasil como ele existia. Assim, o Plano Diretor apresenta a fundação da cidade como se não tivesse história. Da mesma forma, o governo pretendia desvendar a cidade construída como se fosse sem uma história de construção e ocupação. No dia da inauguração, planejava revelar um milagre: uma cidade cintilante, vazia e pronta para receber seus ocupantes pretendidos.⁵⁶⁴

Assim, se Costa deshistoriciza o contexto de criação da nova capital, ele também a apresenta como um desenho a ser criado na “página em branco.” Para construir esse novo Brasil moderno, entrou em cena, além de Lucio Costa, novamente, Oscar Niemeyer, que já havia construído em outras “páginas em branco”, como Pampulha e Parque Ibirapuera, e que, agora, teria chance de produzir sua obra de maior extensão e visibilidade.

Oscar Niemeyer já era consagrado nacional e internacionalmente como um grande expoente da arquitetura moderna. Suas construções com formas esculturais realmente parecem antecipar o novo, em algumas instâncias inclusive remetendo a construções de uma viagem interestelar. As imagens da arquitetura de Brasília lembram obras metafísicas,

⁵⁶³ COSTA, Lucio. Plano Piloto de Brasília. In: Acrópole, Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.50.

⁵⁶⁴ HOLSTON, James. *op. cit.*, p.199.

como os quadros de Giorgio de Chirico,⁵⁶⁵ ou a obras surrealistas, como as de Jean Arp ou Joan Miró. Conforme aponta Richard Williams, o próprio Niemeyer encorajou leituras desse tipo e procurou instigar, com suas obras, sensação de surpresa, usada para transportar o observador para além do mundo cotidiano, acessando o “maravilhoso” (*merveilleux*) surrealista.⁵⁶⁶ Niemeyer via a arquitetura como uma manifestação artística e queria, ele mesmo, ser compreendido como um artista.

A nova capital foi desenhada para instigar e refletir a promessa de um futuro promissor – afinal, conforme escreveu Zweig, o Brasil era “o país do futuro” –, capaz de superar os atrasos socioeconômicos de uma nação que buscava se inserir em uma nova rede mundial. A construção de Brasília, e seu design e organização, partia da premissa de transformar o país e ser o “berço” de uma nova sociedade. Conforme observa Benjamin Moser, “o atraso aparentemente incorrigível do país, sua dolorosa carência de desenvolvimento econômico, sua vergonhosa irrelevância geopolítica: tudo seria varrido por uma metrópole estonteante erguida nos altiplanos de Goiás.”⁵⁶⁷ Ainda para Adrian Gorelik,

Brasília seria a ocasião para construir, hoje e concretamente, um mito antiquíssimo, uma “realidade” destinada a transformar, no sentido de melhorar, o futuro da humanidade. Esses mesmos mitos mesclam-se às teorias (e ideologias) urbanísticas e arquitetônicas do Movimento Moderno, antes de tudo com relação ao presumido poder do plano em direcionar e vigiar o futuro rumo a uma sociedade ideal e mais justa.⁵⁶⁸

A inauguração da capital servia como marco refundador do país. Essa concepção de inauguração de uma nova etapa na história brasileira foi frequente nos diversos textos que exaltaram Brasília. Na **Módulo**, em 1960, o filósofo Roland Corbisier escreveu:

A construção de Brasília ocorre no momento preciso em que se verifica o despertar da consciência nacional, nessa hora matutina, em que emergindo do sono secular o povo brasileiro se descobre a si mesmo e começa a dar os passos decisivos no caminho da verdadeira emancipação. (...) Na hora matutina em que assistimos o nascimento da nação, em que energias poderosas e indecisas desprendem-se da crisálida e tomam forma diante de nós, nessa hora inaugural em que se desenha a fisionomia do novo país, livre e soberano, celebremos o privilégio de sermos contemporâneos da epopeia de Brasília, a flor do deserto, a capital do futuro e da esperança.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*

⁵⁶⁶ Ver: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p. 99. & NIEMEYER, Oscar. **A Minha Experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

⁵⁶⁷ MOSER, Benjamin. *op. cit.*, p.22.

⁵⁶⁸ GORELIK, Adrian. **Das vanguardas à Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

⁵⁶⁹ CORBISIER, Roland. “Brasília e o desenvolvimento nacional.” **Módulo** 18, junho 1960, p.9.

Brasília servia como imagem e espelho de uma nova condição e mesmo de uma nova identidade nacional. Em meio às condições adversas do árido deserto, brotava a cidade descrita como a “flor da esperança”. Não à toa, a famosa dupla musical composta por Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes celebrou a inauguração da nova capital com o poema sinfônico, **Brasília: Sinfonia da Alvorada**,⁵⁷⁰ que se utiliza, também, das palavras do próprio Niemeyer, “(...) como uma flor naquela terra agreste e solitária (...) - Uma cidade erguida em plena solidão do descampado. - (...) Como uma mensagem permanente de graça e poesia (...)”. Anos mais tarde, em 1974, Lucio Costa declarou à revista **Manchete**: “Digam o que quiserem, Brasília é um milagre. Quando lá fui pela primeira vez, aquilo tudo era deserto a perder de vista (...). Apenas o cerrado, o céu imenso, e uma ideia saída da minha cabeça. O céu continua, mas a ideia brotou do chão como por encanto e a cidade agora se espalha e adensa.”⁵⁷¹ A imagem de uma planta ou flor que brotava no deserto, simbolizando nova vida, era frutífera.

Dos vastos céus, nuvens e horizontes de uma região deserta, com o chão vermelho e árido, emergia Brasília. Era a imagem do paraíso. Ou, pelo menos, uma nova versão dele; um paraíso que poderia vir a ser, mas que não se encontrava “naturalmente” na paisagem. Como escreveu a poetisa Elizabeth Bishop, comparado Brasília com qualquer outro espaço habitável deste país “fantasticamente bonito”, o lugar parece “notavelmente pouco atrativo e pouco promissor”. Não há “nem montanhas, nem colinas, nem rios, nem árvores”, tampouco “o sentimento de grandeza, de segurança, de fertilidade, do pintoresco” ou qualquer outra das qualidades “que se imagina capazes de dar beleza e caráter a uma cidade”. As únicas dádivas que a “Mãe Natureza” proporcionou ao lugar são “o céu e o espaço.”⁵⁷² Brasília era um novo mundo em construção. Literalmente.

Em entrevista publicada na **Módulo**, em março de 1956, logo após sua posse, JK falou de suas expectativas em relação ao papel da arquitetura moderna na política do nacional-desenvolvimentismo e de seu caráter simbólico:

Desde cedo compreendi que a arquitetura moderna era para o Brasil mais do que uma tendência estética, e sobretudo mais do que a projeção de um

⁵⁷⁰ A obra é dividida em 5 movimentos, nos quais são percorridos diferentes temas como a paisagem do planalto central anterior à construção, a chegada do homem a fim de fundar a cidade, a chegada dos trabalhadores, o processo de construção da cidade e por fim, um canto de exaltação à nova cidade. Ver: JOBIM, Antonio Carlos e MORAES, Vinícius. **Sinfonia da Alvorada**, 1959.

⁵⁷¹ COSTA, Lucio *apud*: FGV, CPDOC. O Brasil de JK. A Construção de Brasília. *op. cit.*

⁵⁷² BISHOP, Elizabeth *apud*: Toledo, Roberto Pompeu de. ‘A era da inocência’. *Veja*, 20/04/2012. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/8216-a-era-da-inocencia-8217-por-roberto-pompeu-de-toledo/>>.

movimento universal no seio de nossa cultura. (...) Ela se projeta como vigorosa força de afirmação cultural, talvez a que mais se tenha adiantado em originalidade e precisão, entre as manifestações da inteligência criadora dos brasileiros de nossa época. (...) A futura capital será, no meu entender, a grande realização coletiva da arquitetura, da técnica e das artes plásticas brasileiras, que dará testemunho do espírito e da capacidade da presente geração de técnicos e de artistas.⁵⁷³

Mais uma vez, o relacionamento entre Estado e arquitetura moderna foi fecundo. Brasília foi o ápice dessa relação, constituindo um momento histórico decisivo na elaboração do projeto de identidade nacional, em que a construção da nova capital simbolizava maturidade técnica, domínio geográfico e empoderamento do país. Brasília era uma “planta”, para usar o termo em seu sentido arquitetônico, ou guia, para o desenvolvimento nacional. Mais uma vez, o “cenário” para abrigar a modernização e um imaginário condizente era forjado.

A nova capital foi inaugurada em 21 de abril de 1960. Na ocasião, JK a apresentou dizendo: “Este é o dia do batizado do Brasil novo. É o dia da Esperança, da Ressurreição da Esperança. É o dia da cidade que nasce.”⁵⁷⁴ Brasília era a materialização da utopia de uma cidade moderna, representação de uma nova sociedade e imagem do futuro. A nova capital configurou uma forma simbólica de afirmação nacional sem precedentes, representando a busca pela modernização imposta não só à cidade, mas ao país. Assim, o empreendimento simbolizava não uma realidade nacional existente, mas um exemplo – além de mola propulsora – do que poderia vir a ser. Conforme proferiu JK:

Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.⁵⁷⁵

E o mundo todo assistiu ao espetáculo.

“A inauguração de Brasília na imprensa mundial”. Foi assim que a **Módulo** nomeou um de seus artigos na edição de junho de 1960. Revistas como ela, e outros meios impressos ao redor do mundo, revelaram (inclusive no sentido fotográfico da palavra) seu cenário arquitetural. Brasília foi “festejada pela imprensa arquitetônica internacional.”

⁵⁷³ KUBITSCHKE, Juscelino. “O presidente e a arquitetura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956, p. 7.

⁵⁷⁴ VIDAL, Laurent. **De nova Lisboa à Brasília**. A invenção de uma capital (séculos XIX-XX). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009, p. 252.

⁵⁷⁵ Palavras proferidas por JK registradas na fachada do museu construído na Praça dos Três Poderes *apud*: LAUANDE, Francisco. **Oscar Niemeyer**: erudição e sensibilidade. *Projetos*, São Paulo, ano 13, n. 147.02, Vitruvius, mar. 2013. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/13.147/4668>>.

Ela representou tudo o que era desejado, mas que ainda não poderia ser alcançado na Europa, que ainda sofria as consequências da Segunda Guerra Mundial.



Figura 204 - “A inauguração de Brasília na imprensa mundial”. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018

As imagens estampadas em três página da **Módulo** revelam reportagens de meios estrangeiros como **The Hemisphere**, **Le Rouergat**, **La Vanguardia Española** e **The Times**. Alguns dos títulos remetem a uma cidade do amanhã, feita para o homem do amanhã, mas o que chama mesmo atenção são as imagens fotográficas, que ocupam a maior parte do espaço das páginas e reiteram o novo feito urbano e arquitetônico.

Com a função de promover a identidade moderna nacional, a imagem arquitetônica também se tornava eficaz para vender diversos produtos, como móveis, bancos, companhias aéreas, automóveis. Os perfis dos prédios tornaram-se linhas estilizadas, transformados em símbolo de modernidade, bom gosto e qualidade. O conjunto do Congresso Nacional, por exemplo, logo se transformou em símbolo popular, representando um novo e moderno estilo de vida, criando, justamente por isso, espécies de logomarcas.⁵⁷⁷

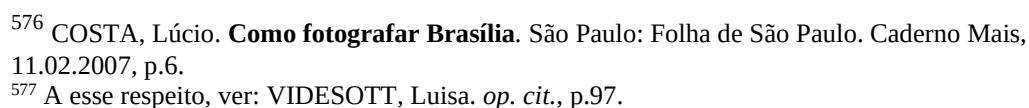




Figura 205 - Propagandas que se utilizam da iconografia de Brasília. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - Nº 256

Brasília era a representação de uma promessa de futuro e do que havia de melhor e mais moderno. Para além de uma promessa, a arquitetura representava a capacidade de conceitualizar o futuro na imaginação e de efetivamente fazer esse conceito se manifestar. Arquitetos, urbanistas, mas também fotógrafos, reporteres e críticos, participavam, assim, do processo de criação do amanhã, no presente. E todo esse processo virou instrumento de propaganda do novo imaginário nacional atrelado à modernidade e ao amanhecer de um novo Brasil.

4.2.1 Paisagem em transformação: do planalto ao Plano Piloto

Ao aproximarmo-nos de Brasília, por via aérea, a nova capital do Brasil, surge como miragem monumental. Aqui, a 900 quilômetros do mar, no centro de gravidade do quinto país do mundo em tamanho, num planalto com 1.200 metros de elevação, onde há dois anos atrás só existiam a poeira vermelha, árvores agrestes e um silêncio raramente quebrado pelos gritos de pássaros selvagens, uma cidade cresce, cidade que, como diz Malraux, é a primeira capital da civilização do Século XX.⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ SAARINEN, Aline. "Surge Brasília". **Módulo**, 1960, Edição 00017, p.27. (Artigo originalmente publicado no **The New York Times** em 18.10.1959).

Foi assim que Aline Saarinen iniciou “Surge Brasília”, artigo publicado na **Módulo**, em 1960. A vista aérea de quem chega de avião é reiterada, assim como a ideia da arquitetura da cidade, reluzente ao sol forte, aparecer como uma “miragem monumental” em meio ao deserto do Planalto Central. A crítica cita ainda o escritor e Ministro da Cultura da França, André Malraux, que, como diversas personalidades estrangeiras, visitou o Brasil por ocasião da inauguração da nova capital, a convite do Itamaraty. O elogio de Malraux não foi pequeno; descrever Brasília como a “primeira capital da civilização do Século XX” revela o tamanho da empreitada e, principalmente, do que ela representava, de sua força simbólica.

Jorge Wilhelm também descreveu a chegada em Brasília, em 1960, em texto publicado na **Acrópole**:

O avião acerca-se de Brasília, após sobrevoar por alguns minutos movimentado e ressequido planalto cortado por matas ciliares. Se longe, o brilho do lago surpreende por suas vastas dimensões; a cidade parece um avião pousado em sua frente.⁵⁷⁹

Vista do alto de um avião, percebe-se nitidamente a forma da cidade: ela mesma um avião, ou mesmo um pássaro em voo, ou uma cruz. De fato, segundo Lucio Costa, Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.⁵⁸⁰ Eduardo Comas comenta a respeito da força comunicativa do sinal da cruz, remetendo a imaginários já muito consolidados da população, como o símbolo da fundação da nação.⁵⁸¹ Imagem da primeira missa de Brasília, publicada na **Revista Brasília**, remete claramente à tela da Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles.

⁵⁷⁹ WILHEIM, Jorge. “Brasília 1970 – um roteiro.” **Acrópole**, fevereiro 1960 - Ano 22 - N° 256, p.119.

⁵⁸⁰ BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília. Fundação Athos Bulcão, 1997, p.8.

⁵⁸¹ COMAS, Carlos Eduardo Dias & ALMEIDA, Marcos Leite. **Brasília quadragenária. A paixão de uma monumentalidade nova**. Trabalho apresentado e cedido pelo próprio autor durante seminário “Tópicos Especiais. Preciso: Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45. São Carlos: EESC-USP, 2o semestre de 2006.



Figura 206 – Primeira Missa de Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito federal

O simbolismo do desenho do plano urbano refere-se ao pioneirismo da capital, que tem um “plano piloto” inclusive no sentido de ser um experimento ou protótipo. Em seu artigo, Saarinen comenta que há algo do “espírito do colonizador ou de bandeirante aqui”, que se transforma em “símbolo inspirador,”⁵⁸² ideia que dialoga com a imagem da Primeira Missa. Saarinen pensa apenas no aspecto do desbravamento e da conquista do território, sem considerar a opressão e a violência que ocorreram nesses processos da história do país, e reforça o imaginário relativo ao desenvolvimento, agora relacionado ao domínio da técnica moderna, simbolizada pela forma do avião.

Mais uma vez, a vista de cima predomina o imaginário e aparece como espécie de introdução ao que estaria por vir. Heloisa Espada escreveu sobre o fato de Lucio Costa ter sido, além de arquiteto e urbanista, também cinegrafista amador e ter escrito roteiros, alguns que permaneceram como esboços manuscritos, acessíveis, hoje, no acervo digital da Casa de Lucio Costa.⁵⁸³ Um desses roteiros, **Brasília 3 anos**, de 1963, inicia mostrando

a paisagem carioca – a igreja do Outeiro da Glória, o Pão de Açúcar, o Corcovado e Copacabana – ao som de Villa-Lobos. Imagens de nuvens, do

⁵⁸² SAARINEN, Aline. “Surge Brasília”. **Módulo**, 1960, Edição 00017, p.27.

⁵⁸³ Ver: <http://www.casadeluciocosta.org/>.

horizonte e vários planos de uma região deserta separariam a velha capital de Brasília, que então seria mostrada pela primeira vez ao som de um “toque heróico (sem exagerar).”⁵⁸⁴

O documento traz desenhos, a indicação de um texto em *off* sobre a história da nova capital e descrições dos pontos de vista que deveriam ser assumidos pela câmera. A concepção de se fazer um sobrevoo sobre o conjunto é bastante cinematográfica e, além de iniciar a narrativa oferecendo uma introdução ampla e geral, favorece o espírito de grandeza e vastidão das obras em curso.

O roteiro e os materiais indicados por Costa mostram um ponto de vista tido como adequado e desejado, e que, portanto, deveria fazer parte da representação imagética da cidade. O filme mostraria a praça dos Três Poderes, a esplanada, a torre de televisão, as superquadras e o Palácio da Alvorada. Em seguida, a câmera deveria

Recomeçar então o percurso arquitetônico da cidade na praça dos Três Poderes aproximando de fora em vôo baixo, circular, para em seguida focalizar do chão cada um dos elementos que a compõe, começando pelo Planalto, depois o Supremo e por fim o Congresso visto da Praça.⁵⁸⁵

Em uma paisagem dominada pela linha do horizonte, as imagens ganharam dinamismo e expressão pela aproximação, ainda do ar, das construções da cidade, explorando suas formas e perspectivas.

Fotografia publicada na **Acrópolis** em 1960 revela o plano em forma de cruz, com o longo eixo rodoviário sendo cortado ao meio pelo eixo monumental. O desenho das marcas do chão se faz evidente, mostrando uma cidade ainda “esboçada”, em processo de transformação. A imagem passa a ideia de que se estava domando um ambiente deserto e inóspito, sendo transformando em um motor para o progresso, um avião que em breve levantaria voo.

⁵⁸⁴ *Apud*: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.49.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.50.



Figura 207 – Entre a Esplanada dos Ministérios e o cruzamento de dois eixos situa-se o setor cultural.
 Fonte: Acrópole, Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.84.

Outras imagens publicadas na mesma edição da revista já mostraram a cidade mais desenvolvida, com prédios, lago e vias de circulação. Os volumes erguidos ganham destaque ao serem favorecidos pelas grandes distâncias entre eles, conferindo um “respiro” às obras, entendidas quase como esculturas que precisam de espaço para serem observadas. É conferida uma dimensão de monumentalidade ao sítio.

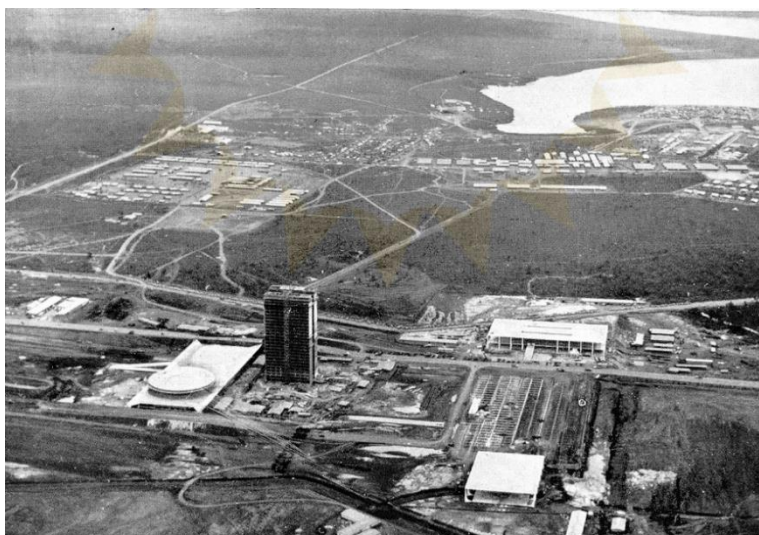


Figura 208 – Praça Política de Brasília. Fonte: Acrópole, Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.72.



Figura 209 – Vista da Esplanada dos Ministérios (esquerda). Fonte: Módulo Ano 1960\Edição 00018, p.27

Finalmente, a **Módulo**, no mesmo ano da inauguração da cidade, já mostra uma imagem como se vista mais próxima de um processo de ‘aterrisagem’, adentrando o espaço urbano.



Figura 210 – “Arquitetura nascente”. Fonte: Módulo, 1959, Edição 00015, p.2.

A revista publicou a imagem da estrutura dos prédios dos ministérios, representativa do esforço simbólico relacionado à construção de Brasília. A fotografia de Marcel Gautherot acompanhou o poema “Arquitetura nascente”, de Joaquim Cardozo, dedicado a Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Mello. Na imagem, as estruturas dos prédios, ainda em construção, parecem surgir quase que em um “sopro de magia”, envoltas por fumaça ou névoa, no deserto de Brasília. As sombras na metade inferior da imagem criam um clima onírico e contrastam com a leveza das estruturas de ferro sendo erguidas. Como escreve Espada ao analisar uma imagem similar, “o fato de ela mostrar Brasília como um esboço, no plano da promessa, amplia ainda mais seu significado.”⁵⁸⁶ A foto parece substituir o desenho ou a maquete, apresentando a imagem do edifício antes de sua finalização, ainda enquanto projeto ou ideia. A arquitetura e o urbanismo de Brasília, e suas representações fotográficas representam um país moderno que nascia.

4.2.2 Arranha-céus?

Apesar dos vastos horizontes, do céu carregado de nuvens, da associação entre o Plano Piloto e a forma de um avião, assim como das diversas representações da cidade vistas de cima, Brasília é uma cidade predominantemente horizontal. Apesar dos diversos edifícios erguidos sobre pilotis, Lucio Costa previu uma cidade de alturas baixas. Talvez devido à grande “página em branco” que se tinha para trabalhar, o projeto não tenha visado tanto a necessidade de aproveitamento do solo e, sim, a valorização da obra arquitetônica.

Na área residencial, Costa adotou até seis pavimentos, mais andar térreo em pilotis, para os prédios. Sua intenção era transmitir uma sensação de recolhimento e intimidade aos residentes.⁵⁸⁷ A altura limitada dos prédios deveria propiciar que crianças brincassem ao alcance da voz de suas famílias. As árvores deveriam propiciar uma sensação de aconchego. Essa atmosfera contrasta com a maior parte das metrópoles modernas, caracterizadas por arranha-céus e impessoalidade.

⁵⁸⁶ ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.26.

⁵⁸⁷ Ver: COSTA, Depoimento de Lucio Costa ao jornalista Cláudius Ceccon *apud*: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.77.



Figura 211 –Vista aérea do setor comercial-residencial. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.108.

No Plano Piloto como um todo, Lucio Costa adotou o gabarito máximo de 16 pavimentos nos setores bancários, comerciais e hoteleiros. No Eixo Monumental, o gabarito das edificações também ficou restrito a seis pavimentos mais andar térreo.⁵⁸⁸ Uma das figuras que quebra esse gabarito espraiado é a das duas lâminas iguais e paralelas que abrigam a administração do Congresso Nacional, cada uma com 26 andares, em um total de 92 metros de altura. Assim, na Praça dos Três Poderes, a verticalidade do Congresso se torna ponto de referência entre o Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal.

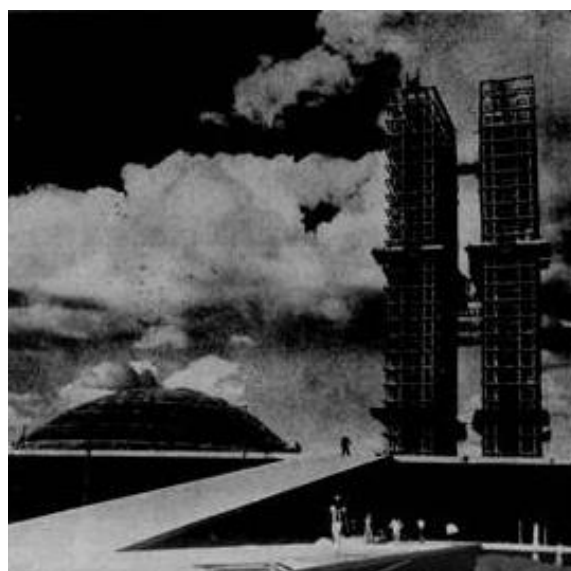


Figura 212 - Construção do Congresso. Fonte: Módulo Ano 1959\Edição 00014, p.7.

⁵⁸⁸ Lucio Costa, Memória descritiva do Plano Piloto (1957), in **Lucio Costa**, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes; Brasília: EDUnB, 1995.



Figura 213 – Torre do Congresso Nacional. Fotografia de Lucien Hervé. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui. No 101. Paris, avril-mai 1962, p. 22

Diversas imagens, como as aqui reproduzidas, revelam a presença marcante das torres no Congresso. Em imagem publicada na **L’Architecture d’Aujourd’hui** de autoria do fotógrafo húngaro Lucien Hervé (fotógrafo preferido de Le Corbusier), que esteve em Brasília em 1961, o ângulo de tomada da foto, de baixo para cima, reitera a monumentalidade do volume vertical, enfatizada ainda mais pelo movimento de ascensão criado pela rampa, que conduz à torre.



Figuras 214 e 215 – Capa e 2ª capa de número especial sobre o Brasil, com torre do Congresso Nacional. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’hui, junho/julho, 1960

Marcel Gautherot também explorou ângulos similares da rampa levando às torres. Nos casos dos dois fotografos, a geometria da arquitetura é enfatizada pelo enquadramento e pelo ângulo da imagem, que recorta seu principal sujeito e propicia composições remetentes à abstração. No caso de imagens como a do Congresso Nacional, tirada por Gautherot, o objeto arquitetônico ainda é reconhecível, ainda que o principal interesse da composição seja o jogo geométrico criado pelos elementos arquitetônicos. O sol forte de Brasília “chapa” esses elementos, criando planos bidimensionais típicos da produção construtivista, por exemplo, principalmente considerando a ausência de cor trazida pela imagem em preto e branco.



Figura 216 – Congresso Nacional, c. 1960. Fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: Acervo IMS⁵⁸⁹

O Congresso Nacional é o cartão-postal mais emblemático da capital federal. Segundo o próprio Niemeyer, em artigo publicado na **Módulo**:

Há uma perspectiva geral do centro de Brasília, é um dos monumentos mais marcantes, e, de longe, isso é marcado pela verticalidade, que se sobressai no horizonte, das torres paralelas. As torres atraem o olhar do observador, imerso na cidade ou da representação fotográfica. As torres prismáticas contrastam com a organicidade das icônicas cúpulas do Congresso e do Senado Federal e acrescentam, ao plano piloto, “uma atmosfera digna de monumentalidade, como uma capital requer.”⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Imagem disponível em: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.82.

⁵⁹⁰ NIEMEYER, Oscar. Módulo Ano 1960\Edição 00018, p.20.

O arquiteto, em sua escrita, já evidencia o papel que ele mesmo atribuía à representação fotográfica para a apreciação de sua obra. Conforme atenta Heloisa Espada, em publicação editada pela Fundação Oscar Niemeyer sobre a Praça dos Três Poderes, há uma homenagem a Gautherot, que “acompanhou atentamente os trabalhos de Oscar Niemeyer desde as obras da Pampulha, em 1940” e de quem são “a maioria das fotografias escolhidas pelo arquiteto para retratar sua obra.”⁵⁹¹ Fotografias da praça são reproduzidas ao lado de croquis de Niemeyer, que pontuam as perspectivas que deveriam ser adotadas para representar seus projetos.

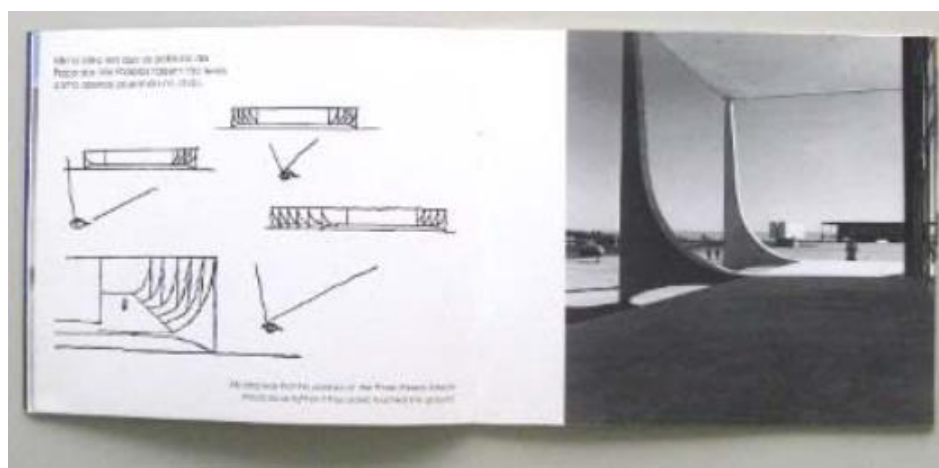


Figura 217 – À esquerda, desenhos do Supremo Tribunal Federal, por Oscar Niemeyer; à direita, fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. Praça dos Três Poderes. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998⁵⁹²

Vistas de longe, como nas representações fotográficas aqui reproduzidas, as torres do Congresso sobem muito alto, parecendo praticamente ultrapassar o plano das nuvens. Do alto delas, é possível avistar o Plano Piloto e mesmo as cidades-satélites adjacentes, antítese do plano urbano moderno e utópico. A grande estrutura que marca a paisagem de Brasília com relação à altura são as torres do Congresso Nacional.

⁵⁹¹ FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. **Praça dos Três Poderes**. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998.

⁵⁹² Imagem disponível em: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.136.

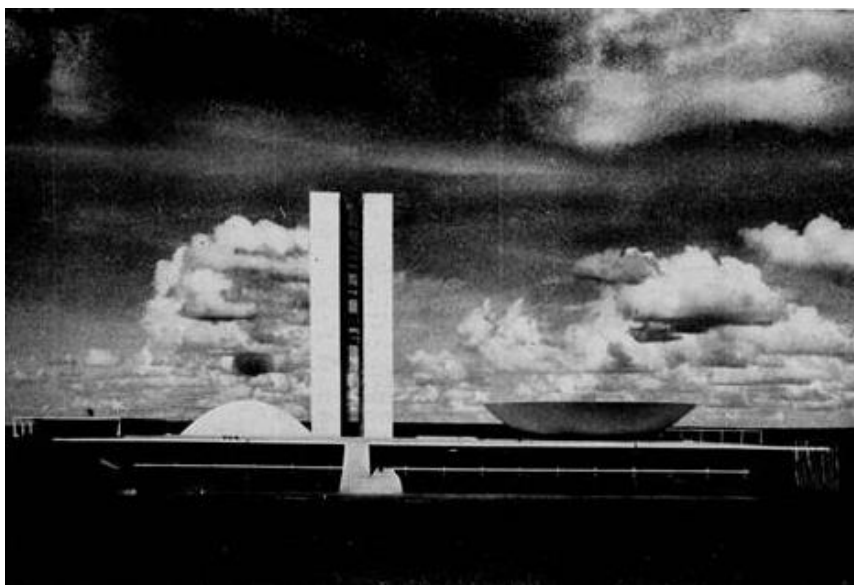


Figura 218 – Congresso Nacional. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.20

4.2.3 O canteiro de Brasília

Mesmo antes de Brasília ser concluída e inaugurada, novos imigrantes provenientes de diversas partes do país, principalmente do Nordeste, lá desembarcavam. Essas pessoas, que passaram a ser denominadas de “candangos”, muitas vezes não possuíam qualificação nos ofícios da construção civil, mas passavam a integrar as filas de construtores em busca de trabalho e de melhores oportunidades de sobrevivência.⁵⁹³ Para se construir uma cidade em apenas três anos, muito trabalho era necessário.

Nos comerciais e nas propagandas presidenciais, durante a construção da cidade, a imagem do candango era reforçada como a de um novo bandeirante.⁵⁹⁴ Em artigo da **Módulo**, de 1960, se lê: “o espírito que prevaleceu em Brasília e que os operários assimilaram com um poder de adaptação e sacrifício admirável, verdadeiros e modestos heróis dessa esplendida jornada.”⁵⁹⁵

⁵⁹³ Para maiores informações sobre os candangos, ver: RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília: Ed. UnB, 2008.

⁵⁹⁴ Nicolas Behr apresenta o termo da seguinte maneira: “Candango: Hoje, chamar alguém de candango é um ato amoroso. Mas não era assim durante as obras de Brasília. Candango era o peão, o sofrido operário da construção civil (...). O certo é que naqueles tempos heroicos ser chamado de candango era pejorativo. Criou-se aí a primeira distinção social na cidade- utopia: de um lado, candangos, os trabalhadores braçais, (que colocavam, literalmente, a mão na massa) e, do outro lado, os pioneiros, letrados e doutores, muitos faturando alto com a transferência da Capital.(...). Atualmente o nome candango já não carrega o viés negativo.” In: BEHR, Nicolas. **Cangango In.: Brasília-A-Z cidade-palavra**. Brasília: Ed. do autor, 2014.

⁵⁹⁵ Módulo Ano 1960\Edição 00018, p.17.

Mais uma vez, cabe lembrar dos versos de Vinícius de Moraes para a **Sinfonia da Alvorada**:

“- Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

- E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...”⁵⁹⁶

Os trabalhadores eram exaltados na música, que cria uma imagem mental a respeito do tamanho da tarefa que era construir a nova capital no meio do deserto e sobre os numerosos trabalhadores que se dedicaram à empreitada.



Figura 219 – Operários na construção de Brasília. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.17

Fotografia de página praticamente inteira apresentada na **Módulo**, ainda que mostre o árduo trabalho sendo realizado para se construir uma nova capital em tão pouco tempo, é, em si, de interesse e apelo visual. Talvez não seja exatamente uma “exploração

⁵⁹⁶ JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius. **Brasília, Sinfonia da Alvorada**, 1959.

sensacionalista no gênero “estética da miséria”, ponto defendido pela pesquisadora Heliana Angotti-Salgueiro sobre essa parcela da obra fotográfica de Gautherot,⁵⁹⁷ mas é inegável que o olhar apurado do fotógrafo se faz notar. A atenção aos detalhes e ao jogo de luz e sombra, pela arquitetura em construção, levam a uma qualidade gráfica, que remete a desenhos ou gravuras, conferindo à imagem grande impacto visual. Em outra página da revista, vê-se imagem, também de Gautherot, dos trabalhadores em meio às ferragens. Conforme atenta Heloisa Espada, a matéria sugere que as atividades relacionadas à construção de Brasília possuem um sentido poético e artístico.⁵⁹⁸ Aliás, as imagens acompanham poema de Joaquim Cardoso.



Figura 220 – Trabalhadores nas obras do Palácio do Congresso Nacional, em fase final de concretagem, c. 1959. Fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Foram poucas as imagens presentes em livros e revistas da época que retrataram esse “outro lado da moeda” brilhante que era Brasília. A situação precária dos candangos não era o ponto, e nem o “enquadramento oficial”, para usar a expressão de Juliana Arruda Sampaio,⁵⁹⁹ que circulou no período com o intuito de legitimar e promover publicamente

⁵⁹⁷ Ver: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **Marcel Gautherot na revista Módulo**. *op. cit.*

⁵⁹⁸ Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.152.

⁵⁹⁹ SAMPAIO, Juliana Arruda. **Construções**: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas. Dissertação (mestrado) apresentado a FFLCH-USP, 2016.

a nova capital e a formação da modernidade no país. Era, por exemplo, abafado o fato de que vários acidentes de trabalho ocorreram durante a construção de Brasília, muitas vezes por descaso do governo.⁶⁰⁰

Costumava faltar uma postura crítica com relação ao paradoxo causado pela construção de uma cidade moderna e os meios precários de trabalho e de vida conferidos àqueles que literalmente a construíam, conforme atesta imagem publicada na revista **Manchete**, que difere da maior parte das imagens encontradas nos livros e revistas especializadas da época.



Figura 221 – “Em 3 anos: a cidade mais moderna do mundo.” Fonte: Manchete, 1957.⁶⁰¹

A imagem mostra candangos chegando a pé para construir a capital federal. O contraste entre as condições de chegada e de trabalho dos trabalhadores com a imagem mental de uma capital, moderna, reluzente e branca é patente. A fotografia mais parece pertencer a uma versão ilustrada de **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, revelando as contradições presentes na construção da nova capital e que perpassavam – e ainda

⁶⁰⁰ Ver: JACQUES, Paola Berenstein & ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. **A Construção de Brasília: Alguns Silenciamentos e um Afogamento**. XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE UNICAMP, 2017, p.474. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Paola%20Berenstein%20Jacques%20e%20Dilton%20Lopes%20de%20Almeida%20Junior.pdf>>.

⁶⁰¹ *Id.*, *Ibid.*

perpassam – a sociedade brasileira. Mas esse tipo de fotografia era, conforme comentado, exceção nas fontes estudadas. De modo geral, as imagens transmitidas nos livros, catálogos e revistas eram positivas e otimistas.

Assim, percebe-se que a nova capital, sua arquitetura e a maior parte de suas representações fotográficas, principalmente as oficiais, condiziam a uma imagem de modernidade. Nas entrelinhas, contudo, e em imagens muitas vezes não publicadas na época pelos veículos tradicionais, é possível aferir que esta modernização era incompleta, pois não eram alteradas as bases historicamente marginalizadas da sociedade brasileira.

4.2.4 Utópica paisagem da “admirável cidade nova”

A ideia de construir uma cidade voltada para o futuro, no interior do Brasil e projetada sobre uma enorme extensão vazia – a densidade populacional média da região mantinha-se inferior a uma pessoa por quilômetro quadrado – era sedutora. A nova capital federal foi pensada e desenhada para ser progressista, monumental e moderna, o principal símbolo da utopia modernista no país. Sua construção era apresentada como a interrupção do antigo Brasil e como a invenção de modernidade. Deste modo, conforme escreve James Holston, a cidade aparecia como “um paradigma da modernidade particularmente importante: a ideia de que governos nacionais podem mudar a sociedade e manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo.”⁶⁰²

⁶⁰² HOLSTON, James. *op. cit.*, p. 3-4.

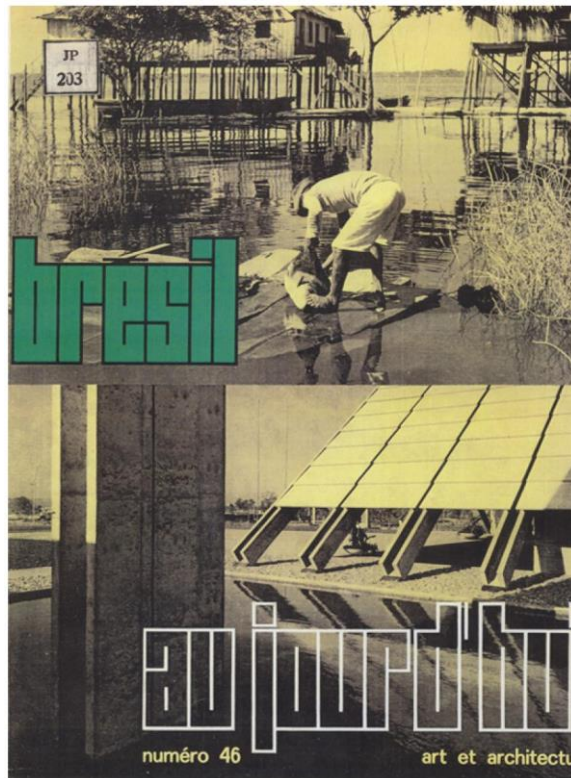


Figura 222 – A arquitetura vernacular e a moderna. Fotografias de Marcel Gautherot. Fonte: Aujourd'hui. Art et Architecture, no 46, julho de 1964, capa

A capa da **Aujourd'hui. Art et Architecture**, de 1964, com fotos atribuídas a Gautherot, ilustra bem esse sentimento e propósito: a transição do país rural, com sua arquitetura vernacular em meio à selva, para um país moderno, em que a natureza é dominada e a robusta arquitetura moderna, com a solidez do concreto, domina a paisagem.

Para propagar esse imaginário alternativo, Brasília deveria ser vista e admirada, fotografada e repercutida. Antes de sua inauguração oficial, a cidade já era apresentada ao mundo por meio de reportagens repletas de representações fotográficas e, mesmo, por meio de relatos de personalidades que a visitavam. Diversos chefes de Estado, oficiais de governo e artistas vieram ao Brasil – a convite do Itamaraty, que além de promover exposições também trazia personalidades – para conhecer de perto a façanha brasileira. A intenção era colher depoimentos e relatos dessas pessoas a respeito da aventura rumo à modernidade e, assim, ajudar a fixar uma imagem do que seria essa nova capital e esse novo Brasil. Dentre esses, são destacados, além de Malraux, os filósofos Jean-Paul Sartre

e Simone de Beauvoir, e o cosmonauta Yuri Gagarin, que teria dito, ao chegar em Brasília, “tenho a impressão de que estou desembarcando em um planeta diferente.”⁶⁰³

De fato, a paisagem de Brasília era distinta e inusitada. Relacionava-se nitidamente a uma concepção futurista – em referência ao avanço tecnológico e ao imaginário da ficção científica – própria do espaço sideral. As arquiteturas de Niemeyer remetem a paisagem lunar.⁶⁰⁴ O crítico britânico Jonathan Glancey referiu-se a Brasília como uma “cidade de ficção científica”, seu Congresso a “sede de uma liderança marciana.”⁶⁰⁵ A arquitetura de Brasília lembra até mesmo série animada que seria exibida pouco depois, entre 1962 e 1963: **Os Jetsons**. O *sitcom* revelava a vida de uma família, com todas as possibilidades, mas também com as limitações, de um mundo imaginado do que seria o amanhã. **Os Jetsons** representavam o entusiasmo (principalmente nos Estados Unidos) com o que era visto como a chegada iminente da Era Espacial. O desenho ajudava a fixar no imaginário da maioria das pessoas como seria o futuro: carros voadores, trabalho automatizado, cidades suspensas. Os animadores que trabalharam na série foram inspirados pela arquitetura futurista que surgiu em torno de Los Angeles no final dos anos de 1950, a “Googie Architecture,”⁶⁰⁶ e seguiram sugestões de arquitetos que trabalharam no estilo, como Niemeyer.

A arquitetura Googie, assim como a de Niemeyer, era uma suposição do que seria o mundo do “amanhã”, e imaginar esse amanhã era uma maneira de tentar prever o futuro. Mas esse futuro parecia iminente, era quase como se a produção arquitetônica, e sua repercussão por meio da representação fotográfica, estivesse antecipando sua chegada. Esse fato atraía a visita de personalidades a Brasília, que eram seduzidas por sua qualidade onírica.

⁶⁰³ Ver: Folha de São Paulo. “Cosmonauta também veio ao Brasil”. 08/04/2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe0804200107.htm>>.

⁶⁰⁴ Escrevi sobre isso em minha dissertação de mestrado. Ver: CURY, Laura de Souza. *op. cit.*

⁶⁰⁵ Glancey, The Old Boy from Brazil. In: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p256.

⁶⁰⁶ Conforme também já coloquei em minha dissertação de mestrado, a arquitetura Googie é uma forma de arquitetura moderna, uma subdivisão da arquitetura futurista, influenciada pela cultura dos carros, dos jatos, da Era Espacial e da Era Atômica ao valorizar curvas, formas geométricas e arrojado uso de vidro, aço e neon, e ao tomar inspiração de objetos como discos voadores, átomos e parábolas. Mais tarde, a Googie ficou amplamente conhecida como parte do estilo moderno de meados do século. O termo “Googie” recebe seu nome de um café, hoje extinto, construído em West Hollywood, projetado por John Lautner. Estilos arquitetônicos similares também são referidos como “*Doo Wop*”. Ver: CURY, Laura de Souza. *op. cit.*



Figura 223 - Beauvoir, Niemeyer, Sartre e Jorge Amado, em Brasília, 1961. Fonte: <https://jornalistaheitormenezes.blogspot.com/2015/06/aldous-huxley-musica-e-brasilia-iv.html>

O escritor Aldous Huxley também visitou a nova capital. Ele afirmou: “Vim diretamente de Ouro Preto a Brasília. Que jornada dramática através do tempo e da história! Uma jornada do ontem para o amanhã, do acabado ao que está para começar, de conquistas antigas às novas promessas!”⁶⁰⁷ Essas palavras foram amplamente repercutidas na imprensa brasileira, em 1958. Autor de **Admirável Mundo Novo**, no qual apresenta uma sociedade distópica, Huxley foi testemunha ocular de uma cidade moderna, futurista, erguida “do nada” e que deveria levar à superação da condição de subdesenvolvimento, mas que, conforme ficou claro desde o início, apresentava antigos problemas estruturais. Se, na prática, Brasília tinha dificuldades em manter sua identidade pensada como cidade de promessa, sua projeção atualizava o discurso sobre o Brasil como o país do futuro.

O sentimento geral da época era de espanto e crença. Mário Pedrosa comentou que construir uma cidade era, naquele momento, “uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é algo como uma autêntica obra de

⁶⁰⁷ HUXLEY in: BOJUNGA, Cláudio. **JK o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.557.

arte a realizar.”⁶⁰⁸ Sua monumentalidade marcante e ousada demonstrava como se desejava representar e fazer notar o Brasil pelo mundo, qual era a imagem que se pretendia criar e fixar: uma potência moderna e progressista em meio aos trópicos.

Brasília materializava conceitos e desejos da época, que parecia cheia de promessas. Este era um momento no qual, como escreveu o jornalista Claudio Leal, “o sonho Brasil [enquanto país do futuro] era vendido em qualquer padaria.”⁶⁰⁹ Brasília era o símbolo do que deveria ser um novo país, insinuava a modernidade em ação e evidenciava que “a identidade era fornecida pelo sonho, ao mesmo tempo em que o sonho era a própria identidade,”⁶¹⁰ conforme formula Luiz Sérgio Duarte da Silva.

Segundo a impressão de contraste veiculada num jornal sulista em dezembro de 1957, Juscelino teria comentado a força da representação de Brasília no imaginário nacional que se criava: “um oásis de vidro e concreto em formas curvas e modernistas cravado bem no meio de um grande mato.”⁶¹¹ Um ano antes, o **Diário da Noite** também veiculou semelhante convicção: “Neste momento, a nova capital brasileira é um símbolo: símbolo de modernidade e de esperança em novos rumos para a vida nacional.”⁶¹² A questão da cidade e suas arquiteturas serem compreendidas como uma obra de arte – a síntese das artes – é notável em Brasília. Desde o plano, em forma de avião, até as obras edificadas, monumentos à cidade e à noção de progresso, e as obras de arte lá inseridas, tudo remete ao fazer simbólico e artístico, conforme evidencia reportagem, que incluiu grandes imagens, ocupando a extensão das páginas, pela edição especial da **L'Architecture d'Aujourd'hui**.

⁶⁰⁸ PEDROSA, M. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 319.

⁶⁰⁹ LEAL, Claudio. “Morte de João Gilberto encerra a utopia de um país do futuro.” Folha de São Paulo, 07/07/2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/morte-de-joao-gilberto-encerra-a-utopia-de-um-pais-do-futuro.shtml>>.

⁶¹⁰ SILVA, L.S.D. **A Construção de Brasília**: modernidade e periferia. Goiânia: Ed. da UFG, 1997, p.67.

⁶¹¹ ALBERTI, Verena. “O século do moderno: modos de vida e consumo na república” *apud*: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (orgs.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002, p. 248.

⁶¹² “Tarefa para esta geração”. *Diário da Noite*, Pernambuco, 28 out. 1956.

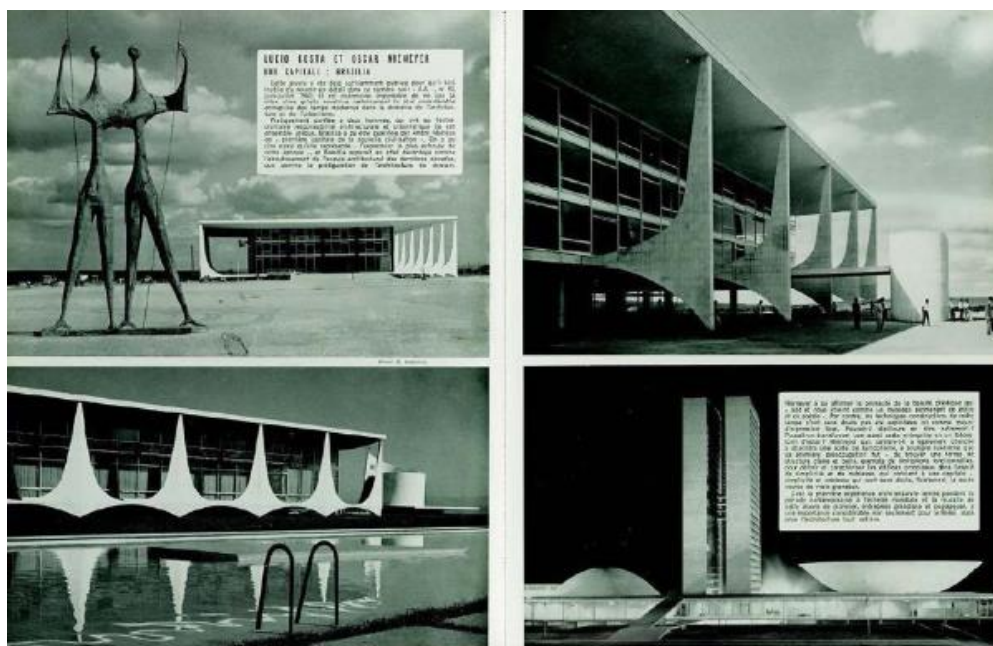
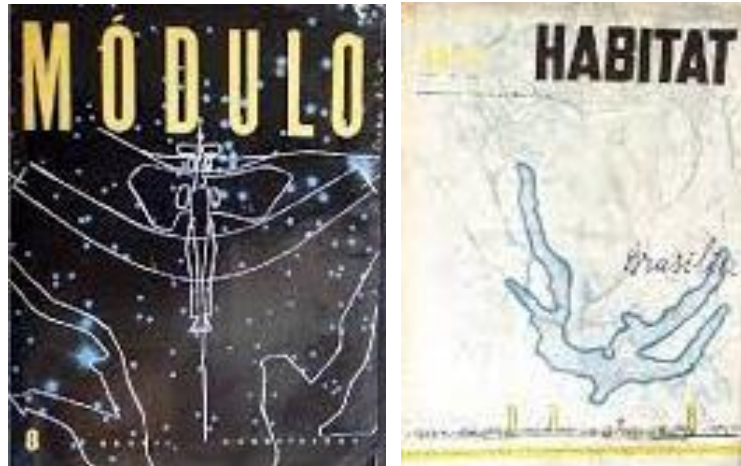


Figura 224 - Brasília. Fotografias de Marcel Gautherot. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui – Brèsil, Brasília. Actualités, Paris, v. 31, n. 90, jun.-jul. 1960

Alguns de seus edifícios mais representativos, tais como o Palácio do Planalto, o Palácio do Supremo Tribunal Federal, o Palácio do Congresso Nacional e o Palácio da Alvorada foram estampados diversas vezes nas páginas de inúmeros veículos. Imagens do Palácio do Alvorada, por exemplo, refletem a possibilidade de ver uma projeção para o futuro na fachada, com suas colunas geométricas e estilizadas, criando ritmo e cadência devido à repetição dos elementos. O fato de todos terem a denominação de “palácio”⁶¹³ revela uma vontade de remeter as obras à grandiosidade e à monumentalidade. Brasília foi projetada como uma cidade utópica, construída para ser uma obra de arte e um símbolo nacional.

⁶¹³ Assim como os edifícios do Parque Ibirapuera.

Propostas urbanas



Figuras 225 e 226 - Capas de revista com projetos para o concurso do plano piloto de Brasília. Fontes: Módulo nº8, 1957 & Habitat nº 40/1, 1957

As revistas especializadas, e principalmente a **Módulo**, publicaram diversos artigos sobre o concurso para o projeto urbanístico de Brasília e, em particular, do Plano Piloto vencedor. A maior parte das imagens que acompanharam esses textos eram os croquis dos planos, e não propriamente fotografias que contemplassem o desenho urbano, ainda que algumas reportagens tenham sido acompanhadas por perspectivas aéreas.

Apesar de seu Plano Piloto remeter à aviação, Brasília constitui caso emblemático de uma cidade construída em torno do imaginário relacionado ao automóvel. O Plano Piloto é desenhado em torno do Eixo Rodoviário, no qual o tráfego motorizado domina e onde o pedestre é renegado a um segundo plano. Na mesma época, o Rio de Janeiro desenvolvia sua orla em torno do Aterro do Flamengo, que não foi somente desenvolvido como um espaço de lazer, mas também como espaço de trânsito de alta velocidade. O predomínio do carro era um sinal da época, marcada por entusiasmos com certos aspectos da vida moderna, simbolizadas, em Brasília, pelo motor do avião, que deveria fazer com que o país “levantasse voo” rumo ao progresso.



Figura 227 – Eixo Rodoviários nos primeiros anos de Brasília. Fonte: Fundo Agência Nacional, do Arquivo Nacional

A fotografia do Eixo Rodoviário reflete a predominância dada à rodovia em vez de áreas para pedestres, impossibilitando o percurso de longas distâncias a pé. A lógica e a estética automotivas são mantidas em detrimento da qualidade de vida de moradores e visitantes. O traçado não convida ao passeio, à socialização. Tampouco ele considera adequadamente aquelas pessoas que não possuem meio privativo de transporte. Hannah Baldock sintetiza bem ao descrever “uma cidade feita para uma ‘raça de Volkswagens hiperinteligentes’ em vez de pessoas.”⁶¹⁴ Brasília possui lógica essencialmente antiurbana. A cidade em si é um monumento, de maneira que Benjamin Moser afirma que “Brasília, portanto, seria só monumento, e nada de rua.”⁶¹⁵

Apesar disso, depois do advento da nova capital, os princípios urbanistas modernistas lá implementados começaram a serem refletidos também no planejamento urbano em outras partes do país. No Rio de Janeiro, no final da década de 1950, foi feito o Aterro do Flamengo. Depois, em 1969, Lucio Costa foi chamado para um novo Plano Piloto em Jacarepaguá, hoje conhecida como a Barra da Tijuca. Outro exemplo ocorreu em Porto Alegre, onde foram criados o Plano Diretor, em 1959, e o projeto para o Centro Administrativo, de 1962, peça central da “Brasília em miniatura” da capital gaúcha.⁶¹⁶

⁶¹⁴ BALDOCK, Hannah, ‘Brasilia Was Built for Cars, not People’, *Icon*, 004, July–August 200.3

⁶¹⁵ MOSER, Benjamin. *op. cit.*, p.22.

⁶¹⁶ Ver: PETERSEN, Rodrigo. “Porto Alegre nas alturas: quando a cidade era vertical.” *Caos Planejado*. 2019. Disponível em: <https://caosplanejado.com/porto-alegre-nas-alturas-quando-a-cidade-era-vertical/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br>.

Brasília fazia escola. Era notada e “copiada” por outras partes do país, e mesmo fora dele. A imagem de modernidade, desenvolvimento e progresso parecia ter se cristalizado no imaginário popular.

A questão da Habitação

A questão da habitação, ainda que fundamental no pensamento e desenho urbano, não foi particularmente retratada pela mídia especializada no caso de Brasília, provavelmente porque sua arquitetura, ainda que moderna, não seja espetacular como os edifícios governamentais, por exemplo. Dentro do Plano Piloto, foi realmente muito mais o Eixo Monumental do que o Residencial que marcou presença nas publicações especializadas que trataram de Brasília.

O maior exemplo em termos de escala na habitação popular brasileira ocorreu, porém, justamente no Eixo Residencial de Brasília. Os prédios, predominantemente horizontais, como é típico na capital, revelam o que parece ser uma confortável condição de vida, com a presença de árvores e sombras frescas.

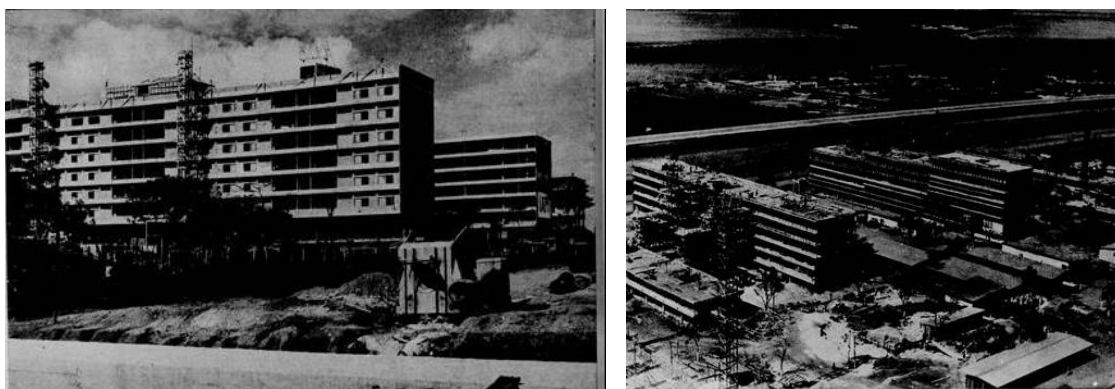


Figura 228 - Habitação coletiva em Brasília. Fonte: Módulo Ano 1959\Edição 00012

Como é possível observar pelas imagens publicadas na **Módulo**, as fotografias do Eixo Residencial não são espetaculares. O local parece moderno e agradável, mas não há nada que chame particular atenção. Nem a foto faz uso de um olhar mais apurado ou artístico, optando pelo ponto de vista mais longínquo, que permite a visualização do conjunto. As imagens não são atratantes e icônicas como muitas que retratam o Eixo Monumental, cujo próprio nome já indica característica fotogênica importante.

No Eixo Residencial, os blocos de habitação foram concebidos como parte de uma comunidade relativamente autossuficiente, organizada em torno dos fazeres cotidianos, incluindo o lazer e o esporte. Os blocos contêm grandes áreas, piscinas e campos, além da utilização de painéis de vidro, o que coloca os residentes na mira de terceiros. O plano da superquadra é de uma vida ‘aberta’, vivida menos entre quatro paredes e mais ao ar livre, na sombra dos pilotis e das árvores, nos clubes e escolas.⁶¹⁷

Segundo James Holston, os blocos transparentes eram conhecidos como “televisões de candango.” O antropólogo argumenta que se acreditava que colocar tudo e todos em exposição teria um efeito nivelador, ajudando a romper distinções de classe.⁶¹⁸ Esse conceito de espaços de habitação era particularmente caro à Europa, e revistas como a **L’Architecture d’aujourd’hui** evidenciaram os edifícios e os espaços de socialização e lazer que estavam contemplados nas superquadras, como o retratado com crianças brincando no ‘pátio’ na frente das residências, perto o suficiente de suas famílias para que elas pudessem as ouvir. A área deveria servir a todos os residentes da cidade e, por isso, ajudar a abolir distinções de classe.

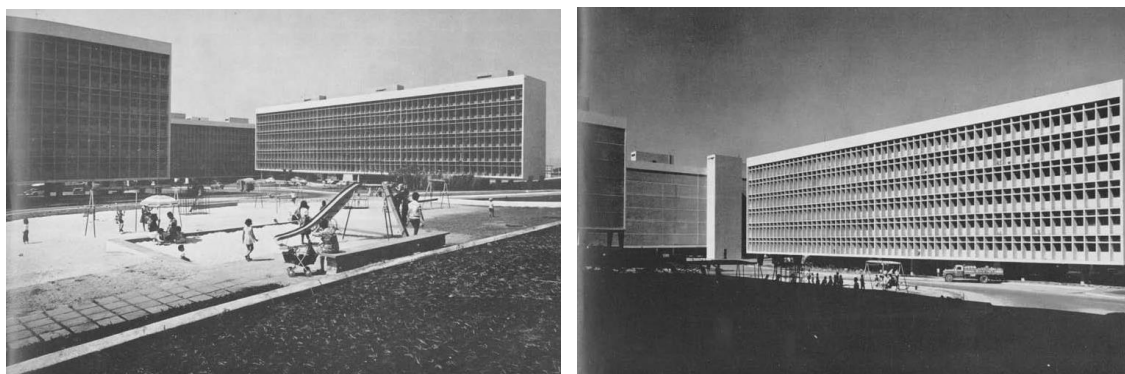


Figura 229 – Superquadras. Fonte: L’Architecture d’aujourd’hui, 1962

As residências do Plano Piloto, porém, eram somente para os funcionários da capital federal. No projeto não havia a previsão de habitações populares para os operários responsáveis pela construção de Brasília.

⁶¹⁷ Ver: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p 117.

⁶¹⁸ Ver: HOLSTON, James. *op. cit.*, pp. 182-7.

4.2.5 Paisagem de contemplação: a cidade cenográfica

Em Brasília, a paisagem de contemplação não é da natureza; a cidade é toda erguida em concreto, predominando no solo – antes vermelho e árido – e contrasta com o vasto céu, que serve de cenário para a arquitetura presente na cidade planejada e construída. Assim, a nova capital parece ir de encontro com alguns dos principais símbolos da identidade nacional brasileira, como a paisagem litorânea paradisíaca, as matas densas, o ambiente hospitaleiro.

A paisagem ‘natural’, porém, foi fonte de inspiração para Niemeyer, assim como para fotógrafos que retrataram Brasília. Heloisa Espada já escreveu, por exemplo, como Gautherot explorou e ajudou a reiterar paralelos entre as cúpulas do Congresso Nacional e as montanhas cariocas, símbolo consolidado da expressão nacional e da imagem do Brasil, principalmente para olhares estrangeiros. Para ela,

Em Brasília, a natureza é incorporada ao plano urbanístico, que preserva a linha do horizonte, a amplidão do céu e a vegetação do cerrado contígua ao eixo monumental. Além disso, sob certos ângulos, as obras de Oscar Niemeyer continuam evocando a paisagem da antiga sede governamental.⁶¹⁹



Figura 230 – Congresso Nacional. Fonte: Modulo, 1960, Edição 00018, p.21

⁶¹⁹ ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.34.

A imagem monumental das cúpulas do Congresso estampada nas páginas da **Módulo** não é creditada diretamente à Gautherot, ainda que o nome do fotógrafo conste nos créditos deste número da revista e que a imagem tenha características comumente atribuídas a sua obra. De todo modo, a análise feita por Espada cabe muito bem aqui. A imagem reitera as formas sinuosas da arquitetura, que aparece grandiosa no primeiro plano contra o concreto da laje, formando uma linha no horizonte e contrastando com o amplo céu, repleto de nuvens.

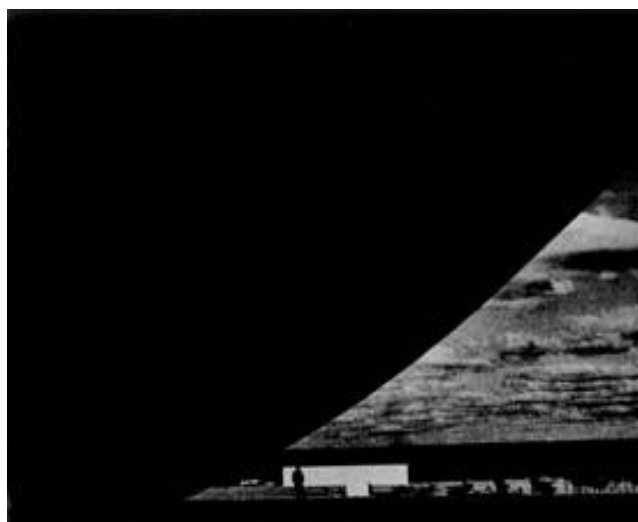


Figura 231 – Congresso Nacional. Fonte: Módulo, 1961, Edição 00026, p. 37

É comum o retrato das cúpulas do Congresso dominando o primeiro plano das imagens, reiterando sua monumentalidade e criando uma sombra quase abstrata, típica da produção fotográfica moderna. Essas “manchas” formadas pela distorção das cúpulas reforçam a analogia com os morros da paisagem nacional, principalmente da carioca – símbolo consolidado da expressão nacional e da imagem comum do país –, que tanto instigou o imaginário de viajantes, fotógrafos e arquitetos, como o próprio Niemeyer. Em ambas as fotos, silhuetas pequenas de pessoas aparecem ao fundo, conferindo dimensão de grandiosidade à construção. A imagem revela, ao espectador, uma arquitetura que é, ela mesma, um espaço de passeio, observação e contemplação.

A arquitetura moderna brasileira, principalmente (mas não só) no caso de Brasília, porém, deixa de ser apenas relacionada à natureza e ao tropical para ser indício do desenvolvimento técnico e econômico alcançado pelo país. Os palácios “como que

suspensos, leves e brancos”, como os descrevem o próprio Niemeyer,⁶²⁰ revelam relação com o Surrealismo e com a monumentalidade. Lembrando novamente da **Sinfonia da Alvorada**:

- Ah, as empenas brancas!
- Como penas brancas...
- Ah, as grandes estruturas!
- Tão leves, tão puras...
Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...⁶²¹

As imagens são, mais uma vez, reiteradas por diferentes meios; não se tratou apenas de uma propagação de imagens visuais, mas também de imagens sonoras e, principalmente, mentais. Um novo imaginário era criado e reiterado. A cidade aparece como reluzente e moderna, como um cenário para o desenrolar de uma história nova, instigante.

Assim, no centro cívico de Brasília, cidade cenográfica, o transeunte se torna, também, em espectador. Os espaços públicos do Plano Piloto são os do monumento, seguindo concepção de Le Goff⁶²² e, portanto, também do oficial e do visível. Isso lhes confere relação próxima com os espaços do espetáculo, da encenação e da cenografia com relação à concepção da arquitetura e do urbanismo.

Como admitiu Niemeyer em artigo publicado na **L'Architecture d'aujourd'hui** em 1960, no processo de criação e planejamento dos edifícios públicos de Brasília, a principal intenção não era necessariamente que o edifício cumprisse da melhor maneira possível a sua função, mas criar uma sensação de “choque” ou “surpresa” no observador, experiência semelhante à experimentada pelo turista que visita, pela primeira vez, a Catedral de Chartres ou do Palácio do Doge em Veneza.⁶²³ Anos mais tarde, em **Minha Arquitetura**, Niemeyer escreveu que gostaria que a impressão duradoura de Brasília fosse referente às suas qualidades formais singulares: “o visitante pode não gostar ou apreciar o que ele viu, mas sairia certo de que não tinha visto nada como antes.”⁶²⁴

Neste caso específico, a cenografia do espaço urbano brasiliense está diretamente ligada à noção de confecção de imagens, que literalmente inventa a cidade, dotando-a com uma identidade específica a ser explorada pela propaganda. O valor simbólico da

⁶²⁰ NIEMEYER, Oscar. Forma e Função na Arquitetura. **Módulo**, n. 21, p.4, 1960, p. 7.

⁶²¹ JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius. **Brasília, Sinfonia da Alvorada**, 1959.

⁶²² Ver: LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁶²³ Ver: NIEMEYER, Oscar. “Mes Experiences a Brasília”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 90, 1960, p. 9.

⁶²⁴ NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro, 2000, p. 43.

arquitetura e da cidade como um todo é aumentado pelas suas diversas representações, uma retroalimentando a outra. Assim, é disseminada a imagem que a própria representação ajuda a criar.

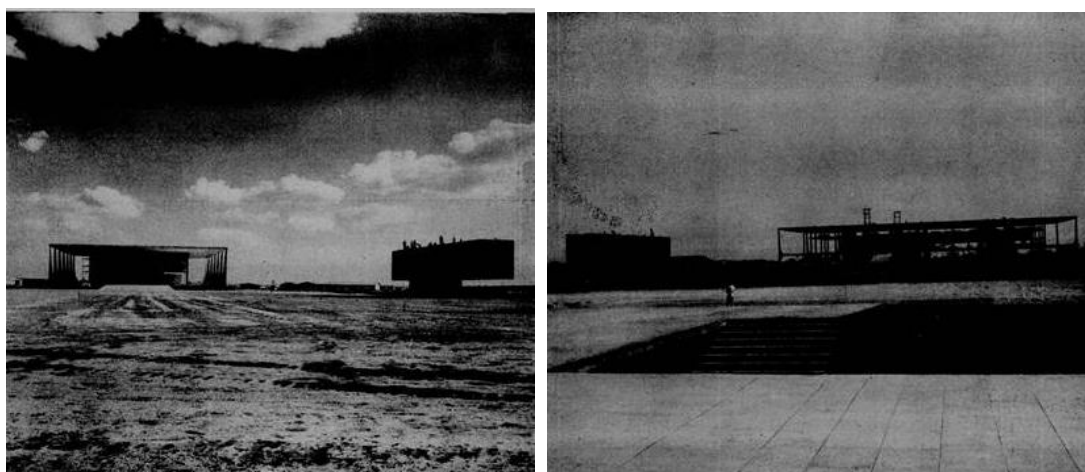
A Praça dos Três Poderes – composta pelo Palácio do Planalto, a sede do Supremo Tribunal Federal e o Congresso Nacional – e o Palácio da Alvorada são, provavelmente, as principais “imagens” de Brasília, símbolos que representam a cidade moderna, reconhecida não somente no Brasil, mas também internacionalmente. A forma escultural desses principais edifícios contrasta com os blocos retangulares, mais simples, dos ministérios e das habitações, ligadas às atividades cotidianas. Os edifícios mais icônicos de Brasília guardam, apesar de suas particularidades, diversas semelhanças entre si, principalmente o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto.

As representações fotográficas são focadas de longe, de modo a mostrar a escala das obras, e mesmo da praça ou do vão livre criado entre os edifícios delegados a cada um dos Três Poderes, ou de perto, de modo a focar os detalhes da arquitetura. As imagens tendem a destacar algum ou todos dos seguintes aspectos: a laje do chão, o teto, a sequência de colunas e as caixas de vidro dos edifícios. A escala das pessoas representadas costuma ser similar (pequena), conferindo, mais uma vez, monumentalidade às obras. Igualmente, as sombras das estruturas e das pessoas que as habitam acrescentam dramaticidade e plasticidade aos cenários construídos ao reiterarem a profundidade e as longas distâncias entre os elementos e, assim, também a grandeza e a monumentalidade da nova capital.⁶²⁵



Figura 232 - Palácio do Supremo Tribunal Federal. Fonte: Acrópole, Feb 1960 - Ano 22 - Nº 256, p.82

⁶²⁵ Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p. 125.



Figuras 233 e 234 - Palácio do Supremo Tribunal Federal & Palácio do Planalto. Fonte: *Módulo*, 1959, Edição 00015, pp.6-7

A foto do Supremo Tribunal Federal, publicada na **Módulo** em 1959, mostra também a Praça dos Três Poderes, ainda em construção, vista por meio do vão livre. A terra ainda está remexida, própria de canteiro de obras, e remete a uma paisagem lunar, condizente com espírito de futuro e ao imaginário referente à ficção científica, que perpassa grande parte da obra de Niemeyer e que está especialmente presente em Brasília. Os prédios aparecem na contraluz, como sombras, e são reiterados seus volumes, assim como a sequência de colunas. À direita, vemos a silhueta de trabalhadores na laje do edifício.

Estratégia similar foi adotada em uma representação do Palácio do Planalto, também publicada na **Módulo**, no mesmo ano. Desta vez, porém, apesar do edifício na contraluz e da perspectiva que privilegia o espaço livre da praça, o seu chão já se encontra pavimentado. Outras imagens do Palácio do Planalto já revelam, com maior nitidez, os aspectos específicos da arquitetura, que ganha saliência e se faz revelar por seus materiais, pelas suas formas estruturais e pelo seu espírito de modernidade e, mesmo, de futuro.

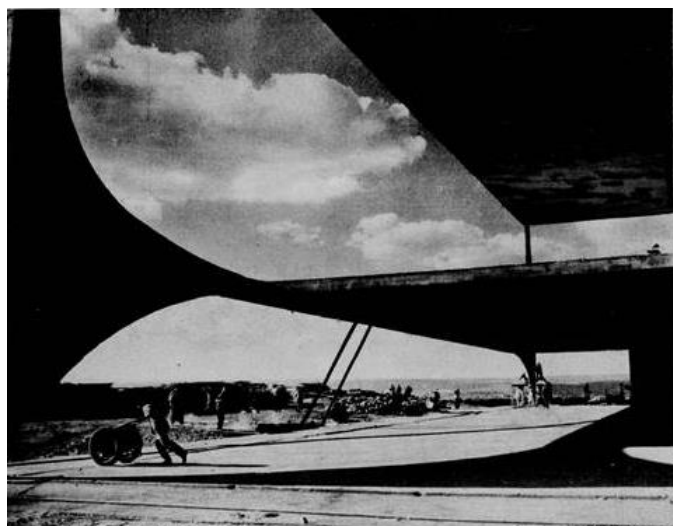


Figura 235 - Palácio do Planalto. Fonte: *Módulo*, 1960, Edição 00018, p.25

Na fotografia do Palácio do Planalto, há nítida sensação de leveza. As colunas estilizadas e revestidas em mármore branco, remetendo a velas de barco, e as paredes de vidro dão a impressão de os prédios estarem suspensos do chão. As colunas “emprestam dignidade, monumentalidade e um aspecto de inspiração aos edifícios”, conforme escreveu Aline Saarinen na **Módulo**, para quem “em sua monumentalidade e drama, em sua dignidade e expressividade, em sua relação, escala e proporções e na sua beleza visual, a arquitetura de Niemeyer é um triunfo.”⁶²⁶

O enfoque próximo das colunas por diversas fotografias publicadas em revistas especializadas, como a própria **Módulo**, enfatiza seu aspecto plástico e escultural e aproxima ainda mais a arquitetura das artes plásticas.

⁶²⁶ SAARINEN, Aline. “Surge Brasília”.*op. cit.*



Figuras 236 e 237 – Colunas do Palácio do Planalto. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00017, p.27 & Módulo, 1961, Edição 00026, p.21



Figura 238 – Colunas do Palácio do Planalto. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui – Brèsil Brasilia Actualités. Paris, ano 31, n. 90, jun.-jul. 1960, p.15

As imagens propiciam, ao observador, sensação similar à que se teria ao caminhar dentre as estruturas. De baixo do edifício, o caráter geométrico das colunas é realçado, e suas formas triangulares criam recortes na imagem e compõem um jogo abstrato de luzes e sombras, ordenado ritmicamente. Assim, as estruturas são altamente fotogênicas e se alinham perfeitamente à estética moderna.

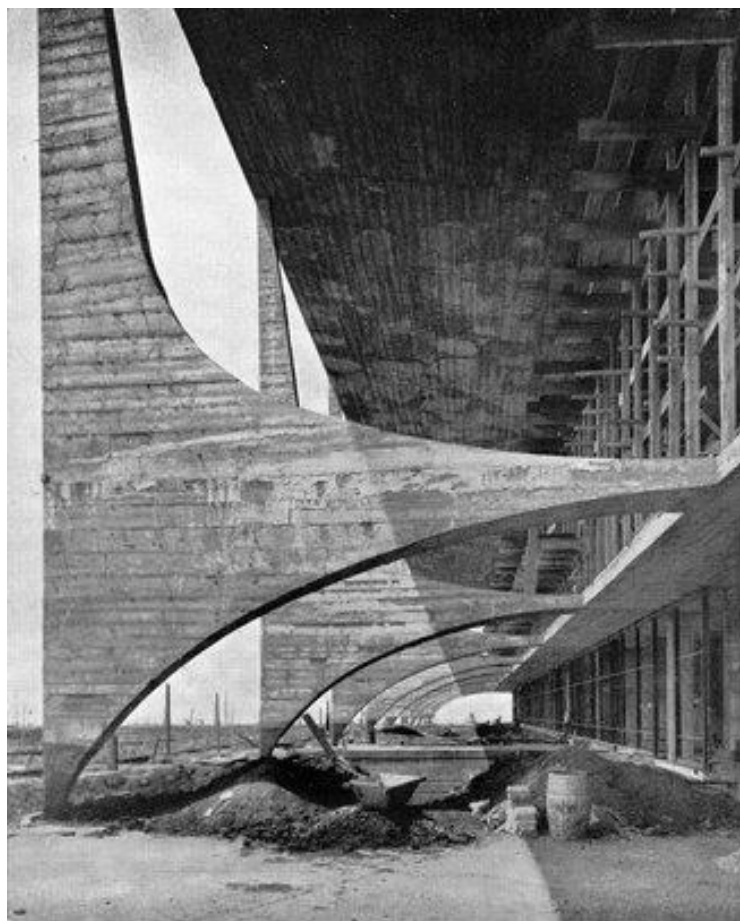
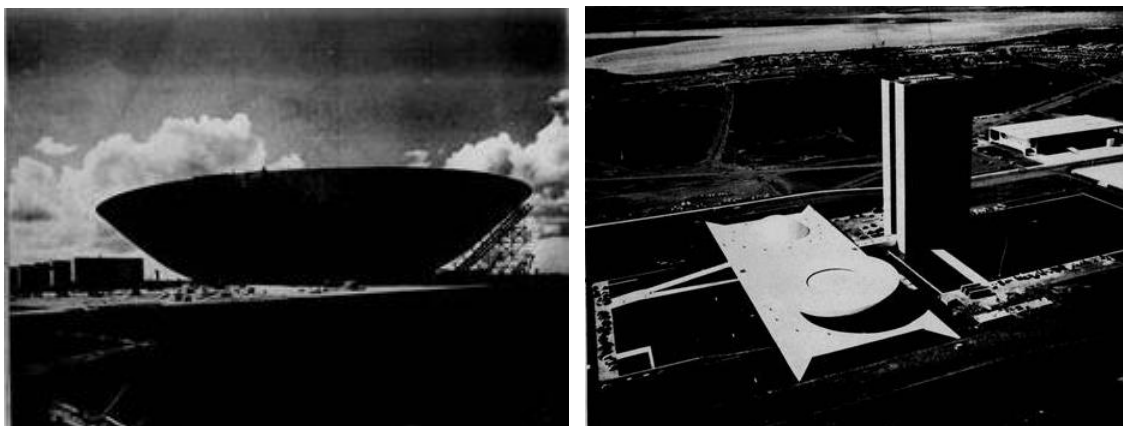


Figura 239 – Colunas do Palácio do Planalto. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.78

A fotografia das colunas do Palácio do Planalto, publicada na **Acrópole**, é exemplar nesse sentido. Ela divide o edifício em dois blocos por uma linha perpendicular de esquerda à direita, marcada pela sombra e pela geometria dos pilotis. De um lado, ressalta-se a massa construída, a materialidade da obra, e, do outro, a transparência dos pilotis, que emolduram a paisagem árida circundante. Trata-se de uma imagem simbólica da simbiose entre arquitetura e artes plásticas, típica da síntese das artes.



Figuras 240 e 241 – Câmara dos Deputados & Congresso Nacional. Fonte: Módulo, 1961, Edição 00026, p.18 e p.44, respectivamente

O Congresso Nacional, com suas cúpulas invertidas, também é altamente icônico. A taça da Câmara dos Deputados, lembrando um funil aberto, simbolicamente se abre para a população, reunindo suas vozes; já a forma fechada da cúpula do Senado representa a concentração. As duas formas, unidas, complementam-se constituindo, potencialmente, uma esfera, símbolo de unidade e perfeição. Entre as duas, há o verticalizado retângulo do edifício com os escritórios dos parlamentares, formando um contraponto visual. O Congresso lembra uma colagem surrealista, feita com formas geométricas simples e puras. A **Architectural Review**, ainda em 1957, descreveu o Congresso Nacional como uma “magistral composição de sólidos geométricos elementares”.⁶²⁷ O uso das formas geométricas simples no Congresso, com suas cúpulas e colunas, simbolizam o poder, remetendo à arquitetura Clássica.

Esse conjunto é provavelmente o mais icônico de toda Brasília, sendo símbolo/logo do próprio Parlamento e, mesmo, da cidade. As formas esculturais, divididas pelos arranha-céus gêmeos, foram estampadas em inúmeras páginas de livros, revistas e catálogos, tanto no âmbito nacional quanto no internacional. A assimetria do conjunto foi pensada para conferir poder à representação, já que uma das cúpulas foi aumentada e afastada das duas torres, que se aproximam da cúpula menor, conferindo a elas o mesmo peso visual da cúpula maior.⁶²⁸ O equilíbrio é, assim, criado pelo jogo de composição entre diferentes formas e volumes. Assim, a monumentalidade produz uma imagem que se presta à representação fotográfica.

⁶²⁷ Architectural Review, dezembro 1957. Citada in: Módulo, 1958, Edição 00009

⁶²⁸ Ver: WESTIN, Ricardo. “Rascunhos do Congresso desmontam ideia de que obras nasciam sem esforço”. **Agência Senado**, 07/12/2012. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2012/12/07/rascunhos-do-congresso-desmontam-ideia-de-que-obras-nasciam-sem-esforco>>.

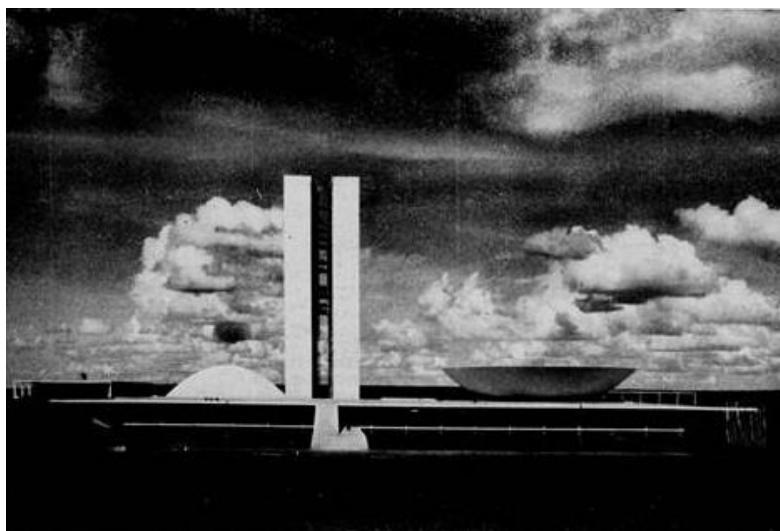


Figura 242 – Congresso Nacional. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.20



Figuras 243 – Congresso Nacional. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.75



Figura 244 – Congresso Nacional. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.43

As nuvens também muitas vezes desempenham papel importante nas imagens, ocupando metade ou mais da composição. Elas demonstram a vastidão do planalto sendo ‘desenvolvido’ e, simultaneamente, criam um conjunto harmônico com as estruturas arquitetônicas de características orgânicas, que parecem flutuar sobre o solo, conferindo uma qualidade ainda mais onírica à cidade. É criada uma atmosfera de sonho e de monumentalidade.

A Praça dos Três Poderes foi frequentemente enquadrada pelas lentes de fotógrafos, enquadramento este que até aparece diversas vezes explicitamente na imagem fotográfica, por meio de recortes criados pelas grades de janelas.



Figura 245 – Praça dos Três Poderes vista do Palácio do Planalto. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.23



Figuras 246 – Praça dos Três Poderes vista do Palácio do Planalto. Fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui – Brèsil Brasilia Actualités

As imagens que retratam Brasília “recortada” foram fotografadas por Marcel Gautherot, que enquadrrou a Praça dos Três Poderes e o Supremo Tribunal Federal através das amplas vidraças do palácio do Planalto, emoldurando a imagem e mantendo áreas de céu e espaços vazios em torno das construções livres, conferindo destaque a elas. As esquadrias são, assim, usadas como um recurso de ordenação do espaço e de orientação do olhar, propiciando destaque ao edifício.

Uma exceção que confere ainda mais destaque a uma imagem deste tipo foi publicada na **Módulo**, conforme já comentado por Espada, com uma fotografia ampliada de modo a ocupar uma página dupla, colorida com uma película vermelha. O recurso visual é pouco comum entre as fontes pesquisadas, mas fez parte do projeto gráfico ousado da revista, também alinhado à estética moderna.

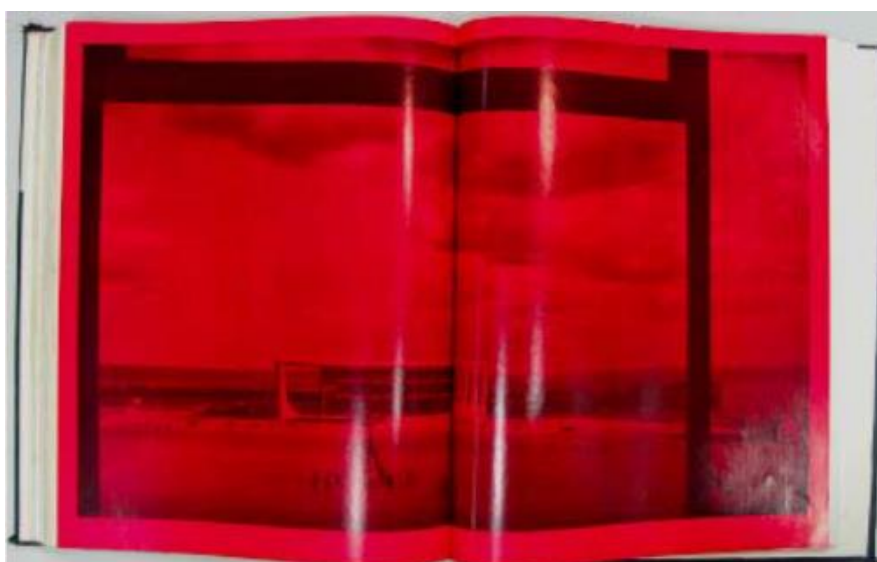
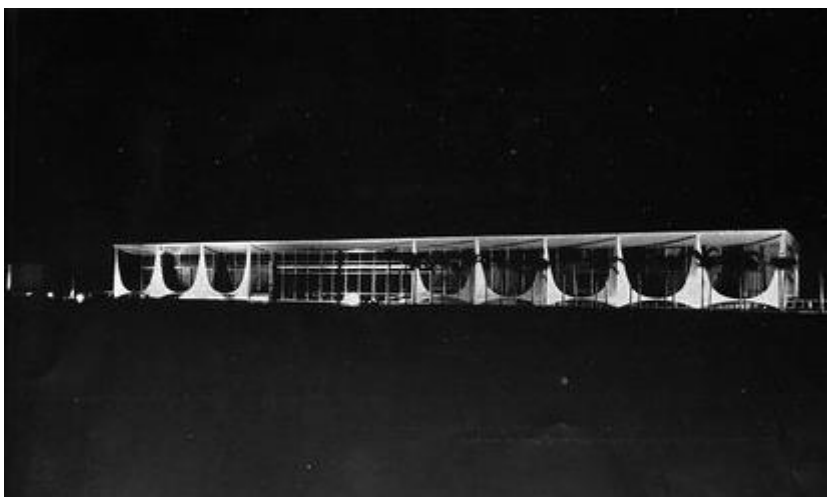
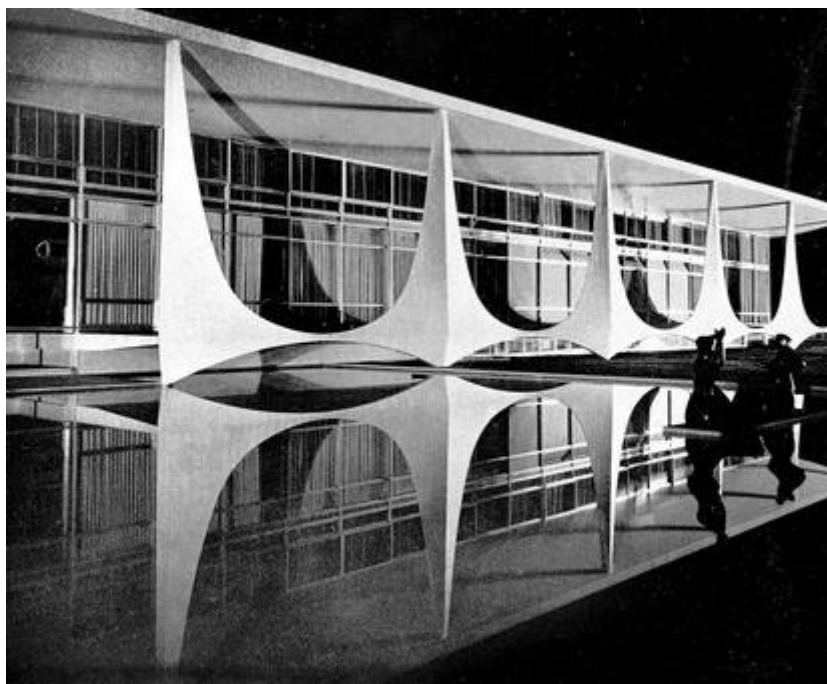


Figura 247 – Praça dos Três Poderes vista do Palácio do Planalto. Fotografia de Marcel Gautherot.
Fonte: *Módulo*, 1960, Edição 00019.⁶²⁹

Para além da Praça dos Três Poderes, a residência oficial da Presidência da República, o Palácio da Alvorada, também ganhou grande destaque na mídia especializada. Segundo a **Architectural Review**, “o palácio do presidente é uma concepção mais conscientemente monumental, e Niemeyer conseguiu dar a ele uma nobreza de caráter raramente alcançada em um idioma de moldura e vidro.”⁶³⁰

⁶²⁹ Imagem disponível em: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.154.

⁶³⁰ The Architectural Review, February 1959.



Figuras 248 e 249 – Palácio da Alvorada. Fonte: Acrópole - Feb 1960 - Ano 22 - N° 256 p.62-63

De maneira condizente com seu nome, o Palácio foi retratado pela **Acrópole** no período da noite, um pouco antes do crepúsculo, dando destaque às formas “suspensas, leves e brancas” contra as noites escuras de Brasília. Conforme Niemeyer, na **Sinfonia da Alvorada**, a cidade era uma na qual “(...) a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto (...)”.⁶³¹ É o que nos revela a imagem fotográfica. Contra o fundo escuro, as formas geométricas e o material construtivo do edifício são ressaltados. Na primeira foto, a imagem da arquitetura refletida na água cria um espelhamento

⁶³¹ JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius. **Brasília, Sinfonia da Alvorada**, 1959.

que engrandece ainda mais a obra. Tanto as colunas claras quanto a escultura escura ganham destaque, dobrando de volume devido ao reflexo.

O mesmo acontece, ainda que mais sutilmente, pelo jogo de luz e sombras criado pelo sol forte do Planalto incidindo na arquitetura, que também foi largamente e explorado por diversos fotógrafos, como Gautherot, em imagens publicadas na mídia impressa.

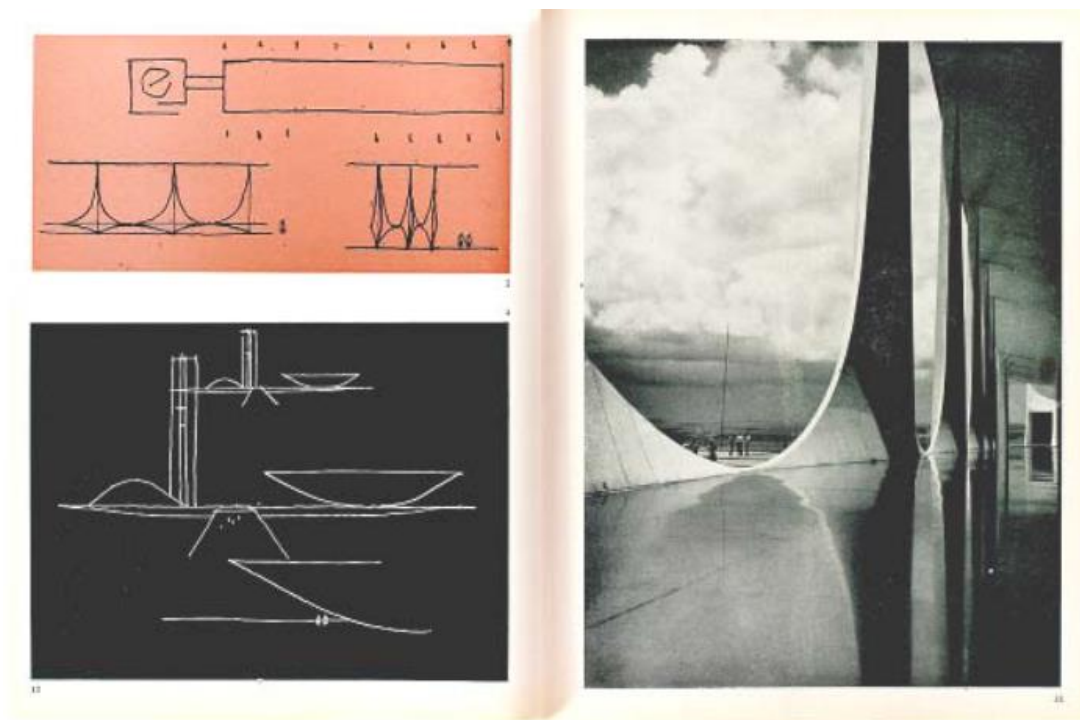


Figura 250 – Palácio da Alvorada. Desenhos de Oscar Niemeyer; fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: *Módulo*, 1959, Edição 00015, p. 12-13⁶³²

A imagem das colunas aparece refletida no chão polido da varanda do Palácio, e as sombras causadas pela mesma incidência de luz causadora do reflexo contribui para a sensação de monumentalidade provocada no observador. Heloisa Espada ainda observa que, como em outros momentos, revestidos de uma bela solução gráfica, o texto, o layout e a fotografia publicada na **Módulo** contribuem para criar “uma imagem idealizada e romântica do trabalho em arquitetura.”⁶³³

⁶³² Imagem disponível em: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p. 153.

⁶³³ *Id.*, *Ibid.*



Figura 251 – Palácio da Alvorada. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.66



Figura 252 – Palácio da Alvorada. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.67

Diversas fotografias publicadas na **Acrópole** também seguem esta mesma lógica, ou estética moderna, que realça formas e jogos de luz e sombra, além de reiterar o caráter abstrato, isolado e até mais asséptico da arquitetura de Niemeyer. No fundo de uma das imagens do Palácio da Alvorada, aparece a capela, cujas curvas dialogam com as formas orgânicas das colunas. A presença de uma capela numa residência de “elite” reforça a analogia já explorada entre o Palácio da Alvorada e a Casa Grande colonial, assim como da relação da arquitetura moderna brasileira com a tradição.

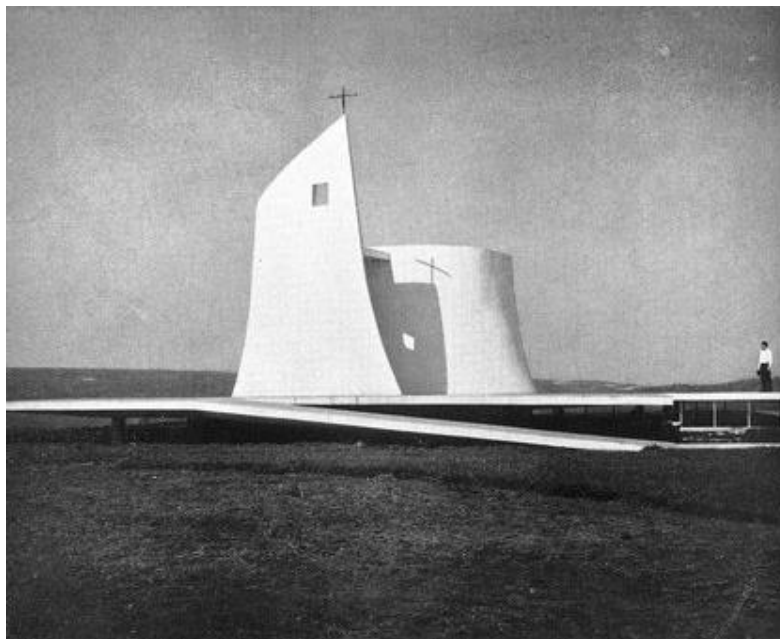


Figura 253 – Capela Presidencial. Fonte: Acrópole Feb 1960 - Ano 22 - N° 256, p.64

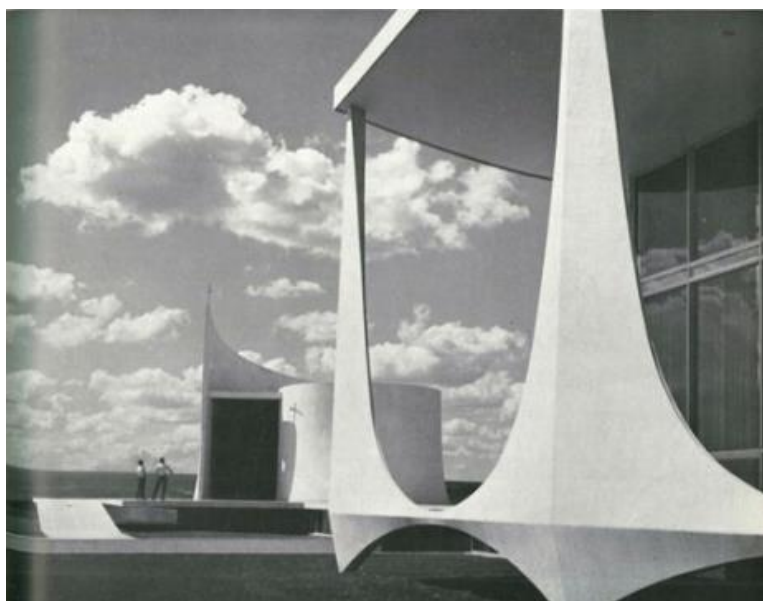


Figura 254 – Palácio da Alvorada. Fonte: Architectural Review, feb 1959, p.97

A **Architectural Review** comentou sobre a escala da capela circular, “que se ergue sobre uma plataforma quadrada que se estende da extremidade do edifício ao nível da varanda.” “Fotografada separadamente, talvez pareça que deveria ser maior do que é, mas o olho não é perturbado por sua escala e a capela é felizmente relacionada ao resto do palácio.”⁶³⁴ A frase de James Maude Richards, publicada pela primeira vez na revista britânica em fevereiro de 1959, revela o papel desempenhado pela imagem – principalmente a fotográfica – na composição arquitetônica.

O formato de caracol da capela é simples e impactante e dialoga, ainda que indiretamente, com clássicos da arquitetura moderna, para além da obra do próprio Niemeyer, como o Guggenheim de Frank Lloyd Wright, ou mesmo com a Capela de Ronchamp, de Le Corbusier. O mesmo também ocorre, aliás, no caso da Igreja Nossa Senhora de Fátima, inaugurada ainda em 1958, com arquitetura simples, partindo de três pilares que sustentam uma laje triangular inclinada que faz referência a um chapéu de freiras. Em sua fachada encontram-se azulejos de Athos Bulcão.



Figura 255 – Igreja Nossa Senhora de Fátima. Fonte: *L’architecture d’aujourd’hui*. no 90.Jun/Jul 1960

Outro marco icônico de Brasília, que também figurou entre as páginas de livros, revistas e catálogos, foi a Catedral de Brasília. Ela não figura particularmente entre as fontes no período estudado por que, ainda que tenha tido construção iniciada em 1958, só

⁶³⁴ The Architectural Review, February 1959

foi inaugurada em 1970. Mesmo assim, diversos veículos publicaram imagens de maquetes da catedral ou do início de sua construção.

De solução compacta, a Catedral leva a forma circular, representando a pureza. O círculo também permite com que a arquitetura se apresente da mesma maneira independentemente do ângulo pelo qual é observada. Com a marca inegável de Niemeyer no que diz respeito às formas sinuosas, a obra também remete à coroa de espinhos de Cristo, devido às dezesseis colunas de concreto que convergem no círculo central, e ao círculo, a forma perfeita comumente identificada com a perfeição divina, como as cúpulas das catedrais renascentistas. A Catedral é particularmente escultural e repleta de simbolismos, relacionados à própria ideia de religiosidade, com suas colunas curvas se elevando ao alto/céu, como que em um gesto de oração. Assim, a Catedral de Brasília se tornou uma das obras mais icônicas da cidade e de seu autor.

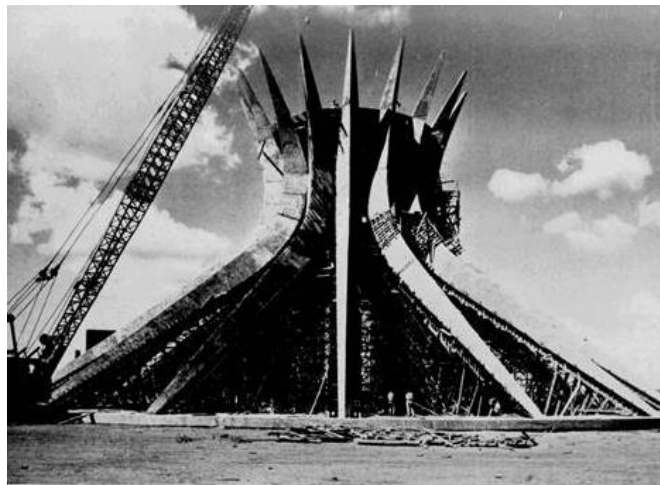


Figura 256 – Catedral de Brasília. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018 p24



Figura 257 – Catedral de Brasília. Fonte: L'Architecture d'aujourd'hui. no90. Jun-Jul. 1960, s/p

Niemeyer trouxe, para além dos traços de tradição, um forte senso moderno para Brasília, ápice dessa produção moderna, com estruturas de concreto armado, altamente plásticas. O cenário montado remete mesmo a uma paisagem onírica e utópica. Essas estruturas foram, sim, visionárias, mas elas também fizeram parte do espírito do Brasil de meados do século (*zeitgeist*). Conforme atenta Steffen Lehmann, “em nenhum outro lugar a arquitetura modernista foi tão entusiasticamente abraçada e adotada como estilo nacional como no Brasil nas décadas de 1940 e 50.”⁶³⁵

A nova capital foi o apogeu de uma tendência cenográfica que Niemeyer já havia exposto em obras anteriores, como na Pampulha, e que o MoMA havia celebrado e reiterado em **Brazil Builds**. Porém, a nova cidade brasileira, que enfeitou as páginas de inúmeras revistas nacionais e internacionais, além de exposições e catálogos/livros, foi, para alguns historiadores, como Manfredo Tafuri, um “belo espetáculo”, repleto de sofisticação gratuita e “velleidades supérfluas”. Segundo esse ponto de vista, a obra de Niemeyer foi a expressão final de uma fraqueza de natureza maneirista. Seus edifícios eram “espetáculos do absurdo, fragmentos eufóricos cristalizados da natureza.”⁶³⁶

4.2.6 Brasília distópica

Brasília foi construída para ser um monumento à modernidade, ao progresso e à democracia, e para buscar novos rumos para o país, tirando-o de sua condição de atraso. Não se resolve, porém, um problema por ignorá-lo e, assim, os paradoxos da nova capital se fizeram notar. A busca da utopia que foi Brasília não tardou para ser desconstruída pela realidade. Se vários foram os relatos entusiasmados de personalidades que visitaram a nova capital, outros foram mais tépidos, descrevendo a cidade como “orwelliana” ou como um “pesadelo kafkiano”.⁶³⁷ Como descreveu o crítico Wolf von Eckard, Niemeyer e Costa realizaram não apenas seus próprios sonhos, mas, talvez, tenham demolido o sonho (ou pelo menos parte dele) quando o concretizaram.⁶³⁸ É indicativo o fato de que

⁶³⁵ 60 years ago the modernist city Brasília was built. The Architectural Digest. Disponível em: <<https://www.architecturaldigest.com/story/60-years-ago-modernist-city-brasil-ia-built>>.

⁶³⁶ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. **Modern Architecture**. New York: H. N. Abrams, 1979, p. 385.

⁶³⁷ Ver: PHILIPPOU, Styliane. **Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence**. New Haven: Yale University Press, 2008, p.247.

⁶³⁸ PHILIPPOU, Styliane. *Op. cit.*, p.247.

apenas quatro anos após sua inauguração, a utopia social de Brasília tenha sido esmagada pela ditadura militar.

O custo direto da construção da nova capital é estimado em mais de 80 bilhões de dólares, equivalendo a cerca de 10% do PIB do Brasil na época,⁶³⁹ (cerca de 750 bilhões de dólares hoje e 50% do PIB atual). A escala de gastos com Brasília levou a um grande nível de inflação e foi importante causa da instabilidade econômica do governo subsequente de João Goulart, além de ter relação com o fato de JK não ter emplacado um sucessor político, indicando a possibilidade de o montante gasto durante seu governo não ter gerado um impacto tão positivo assim no imaginário popular da época. Tratou-se de espécie de prelúdio ao período da hiperinflação dos anos de 1980, após a ditadura militar, que igualmente se utilizou da expansão monetária como forma de financiar grandes projetos, ainda que de outra natureza, não mais relacionados à arquitetura moderna, mas a obras de infraestrutura. Autores como Anthony Ling afirmam que a instabilidade econômica provocada pela inflação para custear a construção de Brasília contribuiu para o crescimento da oposição que levou ao golpe de 1964.⁶⁴⁰

Não foi apenas nos números que se percebeu o ocaso de Brasília, porém; na própria arquitetura o mesmo espírito também se fez notar. Enquanto a obra erguida moderna revelava o grau de desenvolvimento técnico alcançado pelo Brasil, ela também ajudou a mascarar - conforme atenta Luiz Renato Martins em artigo que reflete sobre pesquisa de Luiz Recamán - a formação social de base colonial e rural. Essa formação é dada por uma perspectiva antiurbana, em que a obra arquitetônica é concebida como uma unidade isolada na paisagem, circundada pelo vazio.⁶⁴¹ Se celebramos a “forma livre” na arquitetura, também devemos lembrar que ela guarda a presença de uma estrutura latifundiária colonial, com a predominância de formas agrárias sobre as urbanas, e cujo poder ordenador permanece nos dias de hoje.

As edificações predominantemente horizontais, cercadas de amplos alpendres ou varandas, têm inspiração na tradição das casas-grandes. Em 1958, Niemeyer declarou: “O Palácio da Alvorada [...] sugere elementos do passado – o sentido horizontal da fachada,

⁶³⁹ LING, Anthony. “Brasília: uma cidade que não faríamos de novo.” **ArchDaily**, 17/09/2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/922404/brasilia-uma-cidade-que-nao-fariamos-de-novo>>.

⁶⁴⁰ *Id.*, *Ibid.*

⁶⁴¹ Ver: MARTINS, Luiz Renato. Pampulha e Brasília, ou as longas raízes do formalismo no Brasil. **Crítica Marxista**, sumário 33, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=44&numero_revista=33>.

a larga varanda que desenhei com o objetivo de proteger esse palácio, a capelinha a lembrar, no fim da composição, as nossas velhas casas de fazenda.”⁶⁴²



Figura 258 – Palácio da Alvorada. Fonte: Módulo, 1961, Edição 00026, p.9

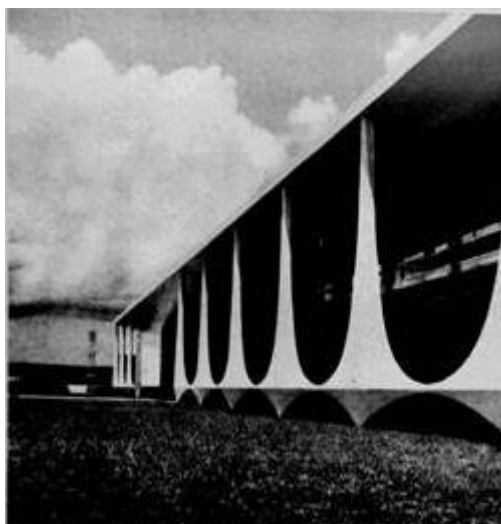


Figura 259 – Palácio da Alvorada. Fonte: Módulo, 1960, Edição 00018, p.18

O Palácio da Alvorada remete às antigas casas de fazenda do período colonial, brancas, horizontais, com amplas varandas. O palácio é designado como a residência oficial do Presidente da República e, nesse sentido, faz sentido essa relação de tipo de poder. Assim, observa-se que a cidade ideal ou utópica, ainda que desejada e em parte materializada, não se concretizou em todos os sentidos. A arquitetura monumental, que representa a capacidade modernizadora e criativa do próprio Estado brasileiro, constitui a expressão da busca pela utopia, mas também possui sua faceta conservadora.

⁶⁴² NIEMEYER, 1958 *apud*: GOROVITZ, Matheus. “Sobre uma obra interrompida: o instituto de teologia de Oscar Niemeyer”. *apud*: Minha Cidade, São Paulo, portal Vitruvius, ano 9, v.2, setembro de 2008. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.098/1877>.

Até nas imagens fotográficas, o ocaso marcou presença. Logo após sua inauguração, algumas fotografias das obras arquitetônicas da nova capital começaram a parecer datadas e a retórica de modernidade e da marcha acelerada – dos “50 anos em 5” – rumo ao progresso começou a parecer suspeita. As falhas de Brasília como projeto social, que já apareciam mesmo durante o período de sua construção, tornaram-se ainda mais visíveis com a expansão das cidades satélites.

A visão utópica da cidade moderna erguida no meio do Planalto Central, em pouco tempo se converteu em imagem distópica. Esse é um traço comum da nossa arquitetura aliada à imagem da modernidade, tendo ocorrido também em outras instâncias, como no Parque Ibirapuera, por exemplo. Como no parque paulista, que foi construído no lugar de uma favela demolida, em Brasília, onde hoje há o lago, antes havia a favela Paranoá, que foi inundada para a confecção do corpo d’água. Conforme escreve Nicolas Behr,

Muitos dos trabalhadores que construíram a barragem ficaram por ali, formando a favela do Paranoá, origem da cidade com o mesmo nome, transferida para uma parte mais alta. Lenda urbana: as águas represadas subiram tão rápido que muitos tratores, caminhões e equipamentos ficaram submersos. Um ou outro, velho, quebrado, abandonado, talvez. A verdade é que uma cidade inteira ficou embaixo d’água, isso sim. Foi a Vila Amaury, em frente aos Fuzileiros Navais, perto da Vila Planalto. Como o governo sabia que a área seria inundada deixou que ali se construíssem muitos barracos. Mergulhadores já fotografaram pisos, calçadas e ruínas da cidade submersa.⁶⁴³

Assim, na origem do Lago Paranoá e da miragem de Brasília também há a memória (apagada ou afundada) de exclusão social.



Figura 260: Vila Amaury, onde hoje localiza-se o lago Paranoá. Fotografia de Paulo Manhães de Almeida. Fonte: Acervo Paulo Manhães⁶⁴⁴

⁶⁴³ BEHR, Nicolas. *op. cit.*, pp.90-91 *apud*: JACQUES, Paola Berenstein & ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. *op. cit.*

⁶⁴⁴ Imagem disponível em: JACQUES, Paola Berenstein & ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. *op. cit.*

Inicialmente, os planejadores acreditavam que os operários responsáveis pela construção de Brasília voltariam a suas cidades de origem após a inauguração da nova capital. Por esse motivo, as construções erigidas para o canteiro de obras foram feitas de madeira, para facilitar sua demolição. Os candangos não tinham espaço no projeto moderno de Brasília e tiveram que se abrigar no que viria a ser conhecido como cidades satélites. Nesses locais improvisados, não havia o frescor proporcionado pela sombra dos pilotis ou das árvores, nem espaços estruturados próprios para a vida pública. A segregação era arquitetonicamente imposta por raça e classe, como observa Benjamin Moser. Fora do Plano Piloto, a habitação era de fato uma questão a ser resolvida.

Angotti-Salgueiro “abriu um parêntese”, como ela mesma coloca, em seu trabalho sobre as fotografias de Marcel Gautherot na **Módulo**, para registrar que, quando o fotógrafo já estava morando em Brasília para registrar o andamento das obras, ele voltou suas lentes também para as condições precárias dos trabalhadores, para a vida paralela que ocorria nas cidades-satélites. Essas imagens, porém, o fotógrafo não conseguiu publicar. Conforme ele mesmo comentou: “Eu quis ir muito longe, eu quis mostrar as favelas, as cidades-satélites. Teria a possibilidade de fazer um livro sobre Brasília com isso... Recusaram porque era muito feio...”⁶⁴⁵



Figura 261 – “Vista aérea do núcleo bandeirante (cidade livre), aldeamento próximo da capital, planejado para comércio e residência dos operários que não habitassem os acampamentos. Prevê-se sua demolição.”

Fonte: Acrópole, Feb 1960 - Ano 22 - Nº 256, p. 114

⁶⁴⁵ Entrevista que Marcel Gautherot concedeu a Lygia Segala a 07/12/1989, no Rio de Janeiro. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **Marcel Gautherot na revista Módulo**. *op. cit.*

Nessas cidades, não havia grandes obras arquitetônicas ou um projeto urbano que merecesse destaque. Além do mais, os espaços tinham sido pensados como provisórios, conforme atesta a fotografia e legenda da Cidade Livre na **Acrópole**, em 1960. A imagem permite ver a dimensão que a cidade já havia tomado ainda no mesmo ano da inauguração da nova capital. O adensamento de telhados e a quantidade de automóveis na rua atestam ao fato de que estes espaços tinham ganhado vida própria.

Ainda que a poetisa Elizabeth Bishop tenha descrito a Cidade Livre remetendo às cidades de tábuas do *Far West* norte-americano, a formação urbana brasileira ainda se revela razoavelmente organizada e disposta, com construções não modernas e espetaculares, mas aparentemente minimamente decentes. Essa imagem contrasta com outras – não presentes das páginas de revistas, mas que foram capturadas pelas lentes de alguns fotógrafos como o próprio Gautherot e Thomas Farkas⁶⁴⁶ –, que indicam um alto nível de precariedade dos barracos, o chão batido de terra, um ambiente marcado pela ausência de planejamento, financiamento e serviços públicos básicos.

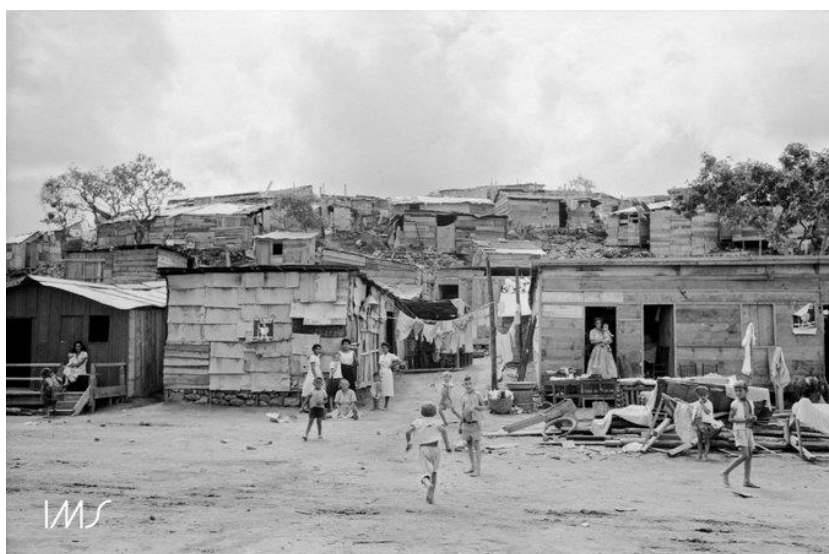


Figura 262 – “Núcleo Bandeirante”, 1957-1960. Foto de Thomaz Farkas. Fonte: Acervo IMS

Suas fotografias revelam que enquanto a burocracia estatal teve moradia digna garantida dentro das superquadras do Plano Piloto, os candangos foram segregados às margens. Essa população foi devidamente afastada do centro das atenções, ajudando a

⁶⁴⁶ Ver: ESPADA, Heloisa. *op. cit.* & SAMPAIO, Juliana Arruda. **Construções:** imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas. Dissertação (mestrado) apresentado a FFLCH-USP, 2016.

manter a aura da nova capital, cujos plano urbano e edificações reluzentes deveriam ser contempladas e admiradas mundo afora.

Apesar da imagem geral criada, a própria construção de diversos edifícios de Brasília também tem algo de distopia. A execução carecia da mesma sofisticação do projeto, um problema comum a muitos edifícios de Niemeyer. A execução mais precária não costuma ser devidamente notada na representação fotográfica, que homogeneiza as falhas e produz uma imagem condizente com a plasticidade e monumentalidade do projeto. Mesmo assim, algumas das imperfeições de Brasília se fizeram notar.



Figura 263 – ‘The Moon’s Backside’. Fonte: RIBA Journal, 1967.⁶⁴⁷

Artigo de Colin Buchanan para o britânico **RIBA Journal**, “The Moon’s Backside”, de 1967, descreve a cidade como uma ruína futurística e remete à já comentada passagem de **Tristes Trópicos**, em que Lévi-Strauss comenta as cidades do novo mundo, que “passam diretamente da vicissitude à decrepitude sem nunca parecer antigas.”⁶⁴⁸ A cidade pensada para ser – e popularmente tida como – moderna, logo adentrou nova fase: o futuro tão almejado de Brasília se tornou passado em pouquíssimo tempo. Como escreve Richard Williams, “o chão de seu museu de mármore são piscinas de água estagnada; o

⁶⁴⁷ Imagem disponível em: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.122.

⁶⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *op. cit.*, p. 97.

esgoto bruto vaza de apartamentos recém-construídos; apartamentos de baixa renda parecem celas de prisão; a Cidade Livre é uma favela.”⁶⁴⁹

A modernidade da nova capital parece ter pertencido a um conjunto de ideias populares em 1950-60, mas que em pouco tempo parecia anacrônico. Em particular, as alusões de Brasília a carros e espaçonaves, a um mundo de velocidade e movimento, pareciam suspeitas em um contexto global que começava a ver esse imaginário como militarista. No Brasil, o golpe de 1964 associou a sede do Governo Federal, desenhada para simbolizar a democracia, ao regime militar, que encontrou, em seus espaços abertos imponentes e na arquitetura mais asséptica, uma representação possível de autoridade. Alguns pesquisadores têm pontuado essa faceta totalitária da arquitetura de Brasília. Um deles é Benjamin Moser, para quem

é difícil imaginar o tamanho, a riqueza e o poder que emanam daquela cidade, é horrível! Você é muito pequeno, e tudo é muito grandioso, a capital de um grande império. É uma arquitetura extremamente nacionalista. Mas a mensagem não tem nada a ver com a democracia. (...) É opressivo.⁶⁵⁰

Para ele, a nova capital evidencia o “conflito entre as formas arquitetônicas modernas e sua antiga – na verdade reacionária – concepção de autoridade.”

O escritor Alberto Moravia também escreveu sobre Brasília ressaltando esses aspectos:

(...) a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático. Mas a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias (...). A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios.⁶⁵¹

Moser e Moravia não foram os únicos a descrever o Eixo Monumental como sendo essencialmente conservador. Kenneth Frampton, admirador dos primeiros trabalhos de Niemeyer, criticou Brasília por ser “cada vez mais simplista e monumental”. Para ele, a cidade parecia ser “um retorno ao Absolutos clássicos.”⁶⁵² É possível observar um paralelismo entre a simetria e a brancura dos palácios de Niemeyer aos templos

⁶⁴⁹ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.122.

⁶⁵⁰ MOSER, Benjamin. “O Brasil sempre foi vítima de si mesmo”. **Revista Galileu**, outubro 2016. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2016/10/o-brasil-sempre-foi-vitima-de-si-mesmo.html>>.

⁶⁵¹ MORAVIA, Alberto. “Brasília barroca”. *Corriere della Sera*, Milão, 28 ago. 1960. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 25 de jan. 2009 *apud*: ESPADA, Heloisa. *op. cit.*, p.115.

⁶⁵² FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture: A Critical History**. London, 1992, pp. 256-7.

gregos. A Praça dos Três Poderes equivale a uma acrópole moderna; o Eixo Monumental não é propriamente um espaço popular, mas um espaço projetado para representar e defender a autoridade. Para Richard Williams,

O progresso é representado nesses edifícios de uma forma geral pela modernidade de seus materiais (concreto, vidro) e certas inovações formais (como as colunas invertidas) cuja dessemelhança supostamente produz uma sensação de admiração. Mas os monumentos do Eixo Monumental são muito mais representativos de uma chamada à ordem. O projeto progressista, o social e o material modernização do Brasil, está representado em outro lugar.⁶⁵³

Se Brasília foi pensada para ser elemento propulsor da modernidade e da identidade nacional brasileira, ela também significou o fim desse projeto. As duas faces da moeda da cidade – o Plano Piloto, mas também das cidades-satélites; o Plano de Metas e a inflação, a Democracia e o Golpe de 1964 – a redefiniam mais como produto do subdesenvolvimento do que como caminho para sua superação. A maneira de tentar acabar com o subdesenvolvimento acabou levando a problemas estruturais similares, e da mesma raiz, do que se tentava alterar.

A mudança de rumo se fez notar na mídia especializada, nas revistas, livros e catálogos. O Brasil, dentro do contexto mais amplo da América Latina, conforme já apontou del Real, deixou de ser um país de inovação, onde a arquitetura ajudava a ditar os rumos da produção moderna global (pelo menos no Oeste), para ser um lugar onde a arquitetura do presente ainda precisaria a se manifestar. No âmbito internacional, isso ficou claro com o silêncio do MoMA sobre Brasília. Em 1960, o museu inaugurou a mostra **Visionary Architecture**, que fazia uma reavaliação do impulso utópico da arquitetura moderna ao se debruçar sobre 30 ideias para cidades, sem incluir Brasília.⁶⁵⁴

Apesar de o Itamaraty não ter medido esforços para promover a nova capital, houve um silêncio nos anos posteriores à Brasília. Isso também se traduziu no decréscimo significativo de publicações a respeito da produção arquitetônica moderna brasileira, tão fecundas nas décadas anteriores, para uma quase ausência na década de 1980. Esses dados justificam o fim da baliza cronológica desta pesquisa ao expor “as razões de uma derrocada tão estrepitosa”, para usar as palavras de Adrián Gorelik.⁶⁵⁵

⁶⁵³ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, pp.97-98.

⁶⁵⁴ Ver: REAL, Patricio del. **Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar.** *op. cit.*, p. 360.

⁶⁵⁵ GORELIK, Adrián. **Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília.** Serrote 10, 06/12/2012, p. 214.

Considerações Finais

Esta pesquisa teve início com uma vontade de compreender como havia se formado a visão hegemônica do que é a arquitetura moderna brasileira e com uma ideia de que a imagem fotográfica havia desempenhado importante papel nesse sentido. Debrucei-me sobre inúmeras edições de revistas especializadas, livros/catálogos de exposições e fui juntando as peças que encontrava, como em uma espécie de jogo de quebra-cabeça. Uma imagem maior, sintetizante e mental foi sendo formada. Daí, inclusive, o título dado ao trabalho.

Ao pesquisar e escrever a tese, dediquei-me ao estudo de algumas disciplinas transversais ao meu tema. Ocorreu desta maneira por eu acreditar que a confluência de diversas áreas e saberes seria benéfica ao entendimento do assunto que busquei estudar. Este é um trabalho de história, social e cultural, mas que dialoga fortemente com fotografia, arquitetura e urbanismo. Acredito que seja na conjunção dessas áreas que esteja seu maior interesse. Igualmente, ao longo do percurso, me permiti algumas flexibilidades com relação ao recorte cronológico principal e às fontes escolhidas, justamente para tentar me aproximar mais – e de diferentes maneiras – do meu objeto de estudo, e melhor compreendê-lo.

Busquei combinar uma análise formal das representações fotográficas de arquitetura moderna em cidades-chave brasileiras com uma análise interpretativa do seu propósito sociocultural, considerando os valores e os discursos que elas internalizaram e propagaram para o público. Nesse processo, sem dúvida, inúmeras cidades e incontáveis arquiteturas e fotografias ficaram de fora; fiz o recorte de acordo com o que me apontaram as fontes e com o enquadramento, dado pelos arquitetos, urbanistas, fotógrafos, curadores e editores, que se perpetuou. Não tenho dúvidas, porém, que a imagem formada com a finalização da montagem do quebra-cabeças das fontes tem relação com a própria lente que utilizei para olhar para todo esse material. A pesquisa também é um recorte do meu olhar enquanto pesquisadora.

Meu foco de estudo evidenciou a vontade – ao longo da tese me debrucei diversas vezes sobre a questão da utopia –, em se imaginar e efetivamente tentar construir um país melhor, mais moderno, alinhado com preceitos do desenvolvimentismo e inserido em um jogo internacional de poder. Como atesta o título deste trabalho, percebi como imagens foram pensadas e utilizadas, também, para gerar imaginários, e como esses imaginários

resultaram na tentativa concreta de se construir algo novo e mudar os rumos do Brasil. Governos municipais, estaduais e o federal fizeram uso da arquitetura moderna e da sua representação fotográfica como importantes símbolos da criação de um novo país. Brasília provavelmente seja o maior exemplo disso.⁶⁵⁶ A nova capital significa o ápice do projeto modernista, tendo se consolidado como um importante produto da modernidade brasileira, uma imagem condizente com o imaginário que se queria construir e propagar dentro do país e fora dele.

Conforme chamei atenção no início deste trabalho, o Brasil foi um exemplo de desenvolvimento moderno durante a primeira metade do século XX, não só para si mesmo, mas também para diversos outros locais do mundo. Relembro agora o que Richard Williams afirmou sobre o Brasil em meados do século: que não seria exagero dizer que ele foi o país mais moderno do mundo, no sentido de ser o país que melhor adotou a ideia de modernidade, e que pretendia se refazer com esta imagem.⁶⁵⁷

E essa modernidade erguida, conforme vimos, foi muito observada do alto; são inúmeras as referências às vistas aéreas permitidas num sobrevoo, representação comum para a introdução a temas urbanos e arquitetônicos e para a formação de uma imagem sintetizante da modernidade em curso (culminando no próprio Plano Piloto de Brasília). A perspectiva aérea é, ela mesma, utópica; não se prende ao chão e busca novos horizontes. A arquitetura moderna priorizada pela narrativa hegemônica é, ela mesma, leve, flutuante:

- Ah, as grandes estruturas!

- Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ Conforme atenta Ricardo de Souza Rocha, “o clímax da arquitetura moderna brasileira, e também o seu ocaso – a construção de Brasília –, se deram no governo de Kubitschek. No entanto, seu processo de formação iniciou-se anos antes, durante a ditadura varguista, associado às vanguardas artísticas do início do século 20. Foi neste período que o movimento alcançou prestígio social, ao se aproximar do governo e concretizar obras arquitetônicas capazes de imprimir, nas cidades, marcas que simbolizavam o Estado moderno em fase de instauração.” Ver: ROCHA, Ricardo de Souza. A arquitetura moderna diante da esfinge ou a nova monumentalidade – uma análise do Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.15, n.2, jul./dez. 2007, p. 166.

⁶⁵⁷ Ver: WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.7.

⁶⁵⁸ JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius. **Brasília, Sinfonia da Alvorada**, 1959.

Em meados do século XX, o Brasil simbolizou o que se poderia alcançar com criatividade, vontade e determinação e com a ausência de restrições do Velho Mundo. O país aparece, assim, como espaço de promessa e de liberdade, como espécie de tábula rasa na qual se acreditava poder escrever um novo futuro sem as amarras do passado colonial e agrário (apesar da valorização de partes selecionadas do passado por parte do modernismo).

Assim, é de se esperar que obras como as Niemeyer tenham merecido o maior destaque, pois elas simbolizam a produção nessa “página em branco”. A força iconográfica e fotogênica de sua arquitetura sem dúvida também contribuiu para essa interpretação de modernidade. As fontes estudadas nesta pesquisa mostram um maior foco atribuído a produções relacionadas principalmente à escola carioca. Essa construção foi impulsionada com **Brazil Builds**, ainda que possamos pensar em exemplos anteriores, como o pavilhão brasileiro na Feira de Nova York. Os efeitos dessa escolha são evidentes e culminaram, por exemplo, com a inclusão de Niemeyer no rol de arquitetos responsáveis pelo projeto da sede das Nações Unidas em Nova York, em 1947, consolidando sua posição como um dos principais arquitetos de sua geração e como uma figura internacional. A arquitetura moderna brasileira passa a ser também “a imagem do governo mundial - na verdade, o governo moderno em geral (...). O período heroico do modernismo brasileiro não pertence apenas ao Brasil, mas também à história mundial.”⁶⁵⁹

O nome de Niemeyer não circulava apenas em meios especializados, porém e, no ano seguinte, ele projetou uma casa na Califórnia para o casal Tremaine, que contou ainda com projeto paisagístico de Burle Marx. Por conta do mesmo recorte historiográfico que priorizou as obras erguidas da escola carioca, ficaram de fora desta tese figuras importantes da produção arquitetônica nacional, como Vilanova Artigas. Se uma das cidades chave para o modernismo, abordada aqui, é justamente São Paulo, haveria algum motivo para essa ausência? O silêncio é expressivo; evidencia que a principal imagem sendo projetada e exportada sobre a produção nacional não era a associada à escola paulista, caracterizada pela ênfase construtiva, pelo peso e enraizamento ao chão. O foco era outro, mais ligado a uma vertente “expressionista” da produção nacional, condizente com a ideia de liberdade, criatividade e exotismo. O estilo brutalista da produção paulista, mesmo que dotado de grande qualidade estética, talvez seja menos chamativo, monumental e fotogênico que sua

⁶⁵⁹ WILLIAMS, Richard. *op. cit.*, p.16.

contraparte carioca. Ainda que, com o passar do tempo, parte da crítica internacional tenha feito ressalvas ao maneirismo das formas livres brasileiras de Niemeyer – a crítica de Max Bill de 1954 é um bom exemplo – e que tenha dado a entender que o modernismo brasileiro deveria ser estudado, mas não emulado,⁶⁶⁰ essa vertente ganhou força, principalmente no Brasil, que se via projetado e reconhecido internacionalmente por meio dela.

Se na época o enfoque dado a Artigas foi menor nesses meios, hoje ele é amplamente reconhecido e retratado. Com o transcorrer do tempo, o modernismo vai mudando de feição, e aquele estilo mais tradicionalmente visto deixa de ser o padrão para a construção de grandes obras públicas. Após o recorte cronológico dessa pesquisa, como atenta Williams, o modernismo esteve mais presente em obras de menor escala, como galerias de arte, por exemplo, voltadas principalmente para um público muito mais específico e restrito. Esse novo modernismo é menos facilmente enquadrado no desejo de transformação nacional e está mais próximo de um estilo artístico propriamente dito.

Em meados do século XX, contudo, as cidades e a arquitetura brasileiras eram repensadas para serem uma representação imagética de valores modernos. A produção de modernistas brasileiros contribuiu ativamente para a formação de imagens gerais sobre o que passava a ser compreendido como brasilidade e modernidade. Consequentemente, as imagens formaram imaginários a respeito de uma visão oficial estatal sobre o país, conforme atestam as diversas iniciativas de divulgação, inclusive, do Ministério de Relações Exteriores. A intenção era reformular a ideia do Brasil como um país atrasado e indisciplinado, uma noção que, até então, era comum na imprensa e no imaginário popular.

A arquitetura moderna das cidades brasileiras se apresenta como força motriz de uma visão de país, reiterada por meio da imagem fotográfica, que se pretendia cristalizar e singularizar frente a uma narrativa oficial para a cultura nacional. A narrativa é oficial até mesmo porque boa parte da demanda pela arquitetura moderna no Brasil também o foi, tendo dado origem a obras centrais da produção arquitetônica nacional, verdadeiros marcos historiográficos, como é o caso do MES, no Rio de Janeiro, do Ibirapuera, em São Paulo, da Pampulha, em Belo Horizonte e, por fim, de Brasília, o apogeu dessa linha de construção física e simbólica. Essas obras representavam a face pública de cidades e de um país que se

⁶⁶⁰ Ver: REAL, Patricio del. “Weak” modernism: Managing the threat of Brazil's modern architecture at MoMA. In: PRAKASH, Vikramaditya, CASCIATO, Maristella, COSLETT, Daniel E. (org). **Rethinking Global Modernism: Architectural Historiography and the Postcolonial**. London and New York: Routledge, 2021, pp.29-46.

pretendiam modernos. Elas foram monumentalizadas, assim como a arquitetura moderna brasileira, como a conhecemos, também foi.

As fotografias que tinham essa produção como inspiração e tema desempenharam importante papel na representação – e mesmo na criação – de ícones da identidade nacional atrelada ao modernismo. Em outras palavras, se a historiografia compreende a arquitetura moderna brasileira de certo modo, isso se deve, também, à construção desenvolvida no campo da visualidade desta arquitetura, criando e organizando um discurso comum a respeito do modernismo e da modernidade brasileira, neste caso focado na produção arquitetônica e urbanística, além, claro, da fotográfica. A linguagem visual/estética é representação, manifestação cultural e artística e, também, técnica de persuasão. As percepções da produção arquitetônica de um Brasil moderno foram moldadas por representações visuais e, por isso, é preciso notar suas intencionalidades e seus usos para compreender as visões dominantes do passado ao qual pertencem.

Se a análise de diversas representações mostrou um sonho de construir uma nova realidade, ela também revelou o retrato de um país que buscou avidamente se modernizar, mas que por não mudar as bases de desigualdade sobre as quais se constituiu, acabou produzindo algo que se aproximou de um cenário. Esse cenário envelheceu – precocemente, diga-se de passagem – e evidenciou os entraves para esse sonho de modernização, exacerbando os descontentamentos socioeconômicos e culturais que os motivaram. Tratou-se da vontade de “apressar o futuro”, e de se atentar mais às aparências do que à modernização e ao desenvolvimento reais. A sociedade do espetáculo⁶⁶¹ não se interessa tanto pelas complexidades e especificidades da realidade, mas em imagens monumentais, cativantes e com poder de síntese, capazes de serem projetadas e assimiladas. Como na prática historiográfica, que se atenta para continuidades e rupturas, na utopia de se refazer um Brasil moderno, à luz de sua produção arquitetônica, houve ruptura, mas também continuidades, já que não foram alteradas as suas bases estruturais históricas.

Fazer a crítica desse “sonho Brasil”, porém, não deve significar a impossibilidade de se pensar em realidades alternativas, em outros futuros possíveis. Holston cita Tafuri ao afirmar que, sem um fator utópico, corre-se o risco de reproduzir um *status quo* opressivo.⁶⁶² Ao analisar experiências passadas, bem ou mal sucedidas, percebe-se que o

⁶⁶¹ Ver: DEBORD, Guy. *op. cit.*

⁶⁶² Ver: HOLSTON, James. *op. cit.* & TAFURI, Manfredo. **Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development.** Cambridge: MIT Press, 1976.

caminho não é fácil, claro, mas que seu processo construtivo deva conciliar avaliações de condições pré-existentes com o desejo de se fazer diferente e melhor.

Epílogo

Essa tese tratou da construção de um Brasil moderno por meio de representações fotográficas da arquitetura, também moderna. Em meados do século XX, junto com o futebol e a bossa nova, a produção arquitetônica representava o “sonho Brasil”, que era “vendido em qualquer padaria.”⁶⁶³ A arquitetura moderna brasileira consolidou-se como uma das conquistas da autoafirmação da modernidade brasileira, constituindo uma figura poderosa da cultura nacional que se via projetada nacional e internacionalmente.

O uso das imagens de arquitetura pertenceu a uma tradição que ganhou força e notoriedade a partir de **Brazil Builds** que, usando expressão de del Real, “tocou um acorde profético ressonante”,⁶⁶⁴ que continuou até meados da década de 1960, quando ela se dissipou.⁶⁶⁵ O golpe de 1964 mudou o paradigma de modernidade até então em voga, e o fim de ciclo da modernização desenvolvimentista no pensamento urbano mudou o foco das preocupações. Fernando Lara já observou, porém, uma retomada do interesse pela arquitetura moderna por parte de meios especializados na década de 1990, quando houve quase tantas citações internacionais da produção brasileira do que nos noventa anos prévios.⁶⁶⁶ Isso indica que, durante o processo de redemocratização, o desejo de transformação social de certa maneira ressurgiu, somente para, em anos mais recentes, se dissipar novamente.

Isso nos traz ao momento atual, no qual produzi e escrevi esta tese. Conforme já mencionado, este momento é radicalmente outro. Na desconstrução do legado varguista, o modernismo passa a ser negado e compreendido como anacrônico, uma herança indesejável, mantendo apenas a aspiração ao autoritarismo do Estado Novo. O Brasil sob o governo de Jair Bolsonaro coloca em xeque a conexão entre arquitetura, progresso e modernidade – conforme vista no governo Juscelino Kubitschek, por exemplo –; ele

⁶⁶³ Ver: LEAL, Claudio. *Op. cit.*

⁶⁶⁴ REAL, Patricio del. **Building a Continent**: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. *op. cit.*, p.367.

⁶⁶⁵ Ver também o capítulo dedicado por Valerie Fraser ao ocaso do interesse internacional não só pelo Brasil, mas pela América Latina. FRASER, Valerie. **Building the New World**. Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960. Londres/Nova York: Verso, 2000.

⁶⁶⁶ Ver: LARA, Fernando CAMARGOS, Luiz. *op. cit.*

é a antítese do país que, em meados do século passado, gerou a utopia de um país mais moderno e melhor.

No contexto atual, é difícil para diversos setores verem o Brasil como o “país do futuro”. A tão antiga promessa parece ter se esgotado, ainda que estejamos cansados de uma promessa que não se concretiza e que queiramos, também, ser o país do presente. Atualmente, a opção política parece ser para uma volta ao passado, não de maneira a valorizá-lo e aprender com ele, mas no sentido de buscar uma realidade mais triste, mais desigual, numa espécie de recusa do futuro e das alternativas que podem acompanhá-lo.

Com o tempo, progresso e modernização passaram a significar coisas distintas. De um modo geral, o amplo modernismo nacional que fomentou o surgimento da arquitetura moderna no Brasil, assim como em boa parte da América Latina, cedeu lugar a construções para o mercado pertencente a uma economia globalizada.⁶⁶⁷ O projeto social do modernismo, inclusive do arquitetônico, começa a ruir, e não existe mais como modelo para a obtenção da modernidade e do desenvolvimento.

Especificamente, o atual período não mais incentiva uma visão de construção (inclusive a arquitetônica) como caminho para a obtenção da modernização; antes, a modernização é compreendida como destruição. A notícia, não concretizada, do leilão do MES é um indício, mas o contexto nacional mais amplo, marcado por uma recusa da ciência, do multilateralismo e da modernidade – a que propôs “50 anos em 5” e a da concretude dessas formas – revela a exaustão, pelo menos temporária, do discurso moderno no país.

Esta pesquisa revela que por trás das fotografias de arquitetura estudadas há determinado projeto de modernidade, mas esse projeto de país e de nacionalidade, baseado na valorização, ainda que por vezes falha, do progresso (resultando na “aparência” ou “imagem” de modernidade, e mesmo assim temporária), está sendo abandonado. É contra ele que o Brasil atual se insurge.

⁶⁶⁷ Ver: ARANTES, Pedro Fiori. O Grau Zero da Arquitetura Na Era Financeira. **Novos Estudos** 80, março 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/SSDxhbfTntX4ZTWzdnHGVNP/?format=pdf&lang=pt>.

Referências Bibliográficas

ADORNO CONSTANTINO, Regina. **A obra de Abelardo de Souza**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

AESBURY, Michel, **The Art of Diplomacy**, 22/01/2018. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2ASGjwaB3A>>.

ALBA, LÍlian Bueno. **1935 – 1965: Trinta anos de edifícios modernos em São Paulo**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

AMARAL, Aracy. **Modernidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo, 1988.

ANDRADE, Edmárcia Alves de. **A representação brasileira na bienal de arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964**. Dissertação (mestrado) apresentado pela Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Brasília. **URBANA: Revista Eletrônica Do Centro Interdisciplinar De Estudos Sobre a Cidade**, 10(3), 2019.

_____. “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014.

ARANTES, Pedro Fiori. O Grau Zero da Arquitetura Na Era Financeira. **Novos Estudos** 80, março 2008.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a “Boa Vizinhança”**: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU, USP.

_____. **Memória moderna: a trajetória do Edifício Esther**. São Paulo: Rima/FAPESP, 2004.

BARDI, Pietro Maria. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1976.

BAHIA, Cláudio Lister Marques. “Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira.” In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, dez. 2005.

BARROS, Luiz Antônio Recamán. Curvas e retas não alcançam as cidades no Brasil. **Textos Especiais Arquitectos**, São Paulo, v. 79, n. 4, ano 7, dez. 2006.

_____. **Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno**. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – FFLCH-USP.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: difusão europeia do livro, 1959.

BEHR, Nicolas. Cangango In.: **Brasília-Z cidade-palavra**. Brasília: Ed. do autor, 2014.

Belo Horizonte em 1949 – Parte 1. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0e2rUTPPxV4>>.

Belo Horizonte em 1949 – Parte 2. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UODeUB65LSg>>.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas – volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOJUNGA, Cláudio. **JK o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil** - Arquitetura Moderna, Lei do inquilinato e Difusão da Casa Própria. 2 ed., 2017.

BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. **Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília**. Fundação Athos Bulcão, 1997.

BREFE, Ana C. Fonseca. **As cidades brasileiras no pós-guerra**. São Paulo: Atual, 1995.

BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Máira Teixeira. “Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura.” **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 129.07, Vitruvius, fev. 2011.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BOMENY, Helena Maria. **Mineiridade dos Modernistas. A República dos Mineiros**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire**. Paris, Fayard, 1982.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Uma Arquitetura para a Cidade. A obra de Affonso Eduardo Reidy. **ArchDaily**, 08/11/2015.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. “Síntese das Artes: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960).” I ENANPARQ. Rio de Janeiro, 29 de novembro a 03 de dezembro 2010.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 167-178.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista: recepção da arquitetura moderna no Brasil nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945 - 1960)**. São Paulo: USP, 2005. Tese (doutorado).

CARLOS, Ana Fani Alessandri; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino. (Orgs.). **Geografias de São Paulo: representação e crise na metrópole**. São Paulo: Contexto, 2004.

CARRANZA, Luis E. LARA, Fernando Luiz. **Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia**. Austin: University of Texas Press.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1997.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Ana Claudia. SILVA, Joana Mello de Carvalho. Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20. **Revista Pós**, v. 21, nº 36, São Paulo, pp. 24-53, dezembro 2014.

CATALÀ, Josep M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura, 1928–1960**. Rio de Janeiro, 2001.

CEBALLOS, Viviane. “E a história se fez cidade...” **A construção histórica e historiográfica de Brasília**. dissertação de mestrado, UNICAMP, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre Práticas e Representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHOAY, F. **O urbanismo: utopias e realidades**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CHUVA, Márcia. “Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado.” **Topoi**, Rio de Janeiro, v.4, n.7, dez. 2003.

COLOMINA, Beatriz et al. (comit.). “Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones”. **Actas del congreso internacional**, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona T6) Ediciones 2014.

_____. **Le Corbusier and Photography**. In: Assemblage, No.4, Out., 1987.

COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: UFPE, 2002.

_____. Arquitetura Latino-Americana no MoMA. **ARQ.URB**, 2017.

CORATO, Aline Coelho Sanches. Além do "silêncio de um oceano". Ideias de Brasil nas representações de um crítico e de artistas e arquitetos italianos depois da Segunda Guerra Mundial. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 24, núm. 2, 2016.

COSTA, Carlos; BUTTONI, Dulcilia Schroeder. **A Imagem e a Cidade**. Jundiaí-SP: In House, 2013.

COSTA, Eduardo Augusto. **‘Brazil Builds’ e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver**: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação de Mestrado, FAUUSP. São Paulo, 2010.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa**: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

_____. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

COTRIM, Marcio; AGUIAR, Barbara Cortizo; LARA, Fernando. Architecture and the public sector: image as narrative in brazilian architecture. **Bitácora Arquitectura**, n. 38, mar. 2018.

CUNHA JR, Jaime. **Edifício Metrôpole**: Um Diálogo entre Arquitetura Moderna e Cidade. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2007.

CURY, Laura de Souza. **O Parque Ibirapuera e a construção da imagem de um país moderno**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Built**: the architecture of the modern movement in Brazil. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001.

DOURADO, Guilherme Mazza. “Dois dedos de prosa. A correspondência de Roberto Burle Marx.” **Arquitextos** ano 18, setembro 2017.

DUMONT, Juliette & FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 34, nº 67, 2014.

ESPADA, Heloisa. “brasil constrói brasília”, por Mary Vieira, 1959. XXX Colóquio CBHA, 2010.

_____. “Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições.” **Estudos De Cultura Material**. An. mus. paul. 22 (1), Jan-Jun 2014.

_____. **Monumentalidade e Sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. 2011. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – USP, São Paulo, 2011.

Embassy of Brazil in London. **The Art of Diplomacy. Brazilian Modernism Painted for War**. April - June 2018.

EVENSON, Norma. **Two Brazilian Capitals**: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília. New Haven, 1973.

ESTEBAN MALUENDA, Ana. Brasil exporta. A arquitetura moderna brasileira e latino-americana em jornais europeus após a II Guerra Mundial. In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. **Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva**. São Paulo, 2014, p.1-17.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FAULHABER, Priscila; TIBAU, Fernanda. Cinema documentário, política de boa vizinhança e a construção de uma imagem do Brasil na década de 1940. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 1, p. 199-216, jan.-abr. 2014.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. “As mediações da paisagem”. **Revista Líbero**, v. 15, n. 29 (junho 2012). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2012.

_____. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP, 2000.

FERNÁNDEZ, Horácio (ed.). **Fotografia Pública** – Photography in Print 1919 – 1939. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid: Aldeasa, 2000.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Fotografia no Brasil e Modernidade. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da Antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.

_____. Building impressions. Edited Architectures. **Arquitectura Viva**, nº 12, Madrid, 1990.

FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture**: A Critical History. London, 1992.

FRASER, Valerie. **Building the new world: studies in the architecture of latin américa 1930-60**. London: Verso, 2000.

GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. **A monumentalidade em Lúcio Costa**: projeto de arquitetura e cidade moderna. Tese de Doutorado FAU-USP. São Paulo, 2006.

GIEDION, Sigfried. **Space, Time, Architecture**. Harvard University Press, 2008.

GINZBURG, CARLO. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

GORELIK, Adrian. **Das vanguardas à Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília**. Serrote 10, 06/12/2012.

_____. A produção da "cidade latino-americana". In: **Tempo Soc.** vol.17 no.1 São Paulo Junho 2005.

_____. **Das Vanguardas à Brasília**: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

GUERRA, Abílio. "A construção de um campo historiográfico". **I ENANPARQ** – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, 2010.

GUIMARÃES, Marcos. A paisagem através da arquitetura. O edifício Niemeyer em Belo Horizonte. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 161.01, Vitruvius, out. 2013.

HERBST, Helio. Conhecimento, Análise e Crítica de Arquitetura: Algumas Linhas. IV ENANPARQ. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016.

HOLSTON, James. **The Modernist City**: An Anthropological Critique of Brasilia. Chicago: Chicago University Press, 1989.

HORMAIN, D.R.R.L. **O Relacionamento Brasil –EUA e a Arquitetura Moderna**: Experiências compartilhadas, 1939 -1959. 2012. 271f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein & ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. **A Construção de Brasília**: Alguns Silenciamentos e um Afogamento. XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE UNICAMP, 2017.

JAGUARIBE, Beatriz. Rio de Janeiro: **Urban Life through the Eyes of the City**. New York: Routledge, 2014.

_____. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 327-347, maio/agosto 2011.

JENKS, Charles. **Le Corbusier and the Tragic View of Architecture**. Harmondsworth, 1987.

JUNQUEIRA, Thaís Lanna; BAHIA LOPES, Myriam. Edifício JK. A monumentalidade da arquitetura moderna. **Arquitextos**, São Paulo, ano 20, n. 235.05, Vitruvius, dez. 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGO, André Correa. **Oscar Niemeyer**: uma arquitetura da sedução. São Paulo: Bei, 2007.

LARA, Fernando. **A insustentável leveza da modernidade**. *Arquitextos* 057. São Paulo, Portal Vitruvius, fevereiro, 2005.

_____. “Espelho de Fora: Arquitetura Brasileira Vista do Exterior”, **Arquitextos** 004, 2000; e **The Rise of Popular Modernist Architecture in Brazil**. University Press of Florida, Gainesville, 2008.

LARA, Fernando, CAMARGOS, Luis. **Popular modernism**: an analysis of the acceptance of modern architecture in 1950s Brazil. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy (Architecture) at the University of Michigan, 2001.

LE BLANC, Aleca. “**Palmeiras and Pilotis**: Promoting Brazil with Modern Architecture.” *Third Text* 26(1) (2012): 103–116.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEJEUNE, Jean-François. **Cruelty & Utopia. Cities and Landscapes of Latin America**. Nova York: Princeton University Press, 2005.

LEVI, Laura. “O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações.” **ArchDaily**, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEVINE, R. M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor**. 1940-1942. Durham and London: Duke University Press, 1998.

LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way. O milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial –1939 –1943. In: GUERRA, Abilio (org.). **Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira**. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

LIMA, [Renata Priore](#). **Plugin**. Interfaces urbanas en los nuevos centros lineales: el caso de la Avenida Paulista. [Universitat Politècnica de Catalunya \(UPC\)](#), España, 2016.

LIMA, Solange & CARVALHO, Vânia Carneiro Ferraz de. **Fotografia e cidade** – da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. **Avenida Paulista: imagens da metrópole**. São Paulo: Educ, 1996.

LING, Anthony. “Brasília: uma cidade que não faríamos de novo.” **ArchDaily**, 17/09/2020.

LINO, Sulamita Fonseca. **O Modernismo “com sabor local”**: contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras. Dissertação de Mestrado – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário da cidade de São Paulo** – a construção do passado e do futuro nas comemorações de 1954. 2002. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. **A Arquitetura Modernista no Século XX**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pvQgLr8zbCA>>.

MARTINS, Luiz Renato. Pampulha e Brasília, ou as longas raízes do formalismo no Brasil. **Crítica Marxista**, sumário 33, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Através da Imagem. Fotografia e História. Interfaces. Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996.

_____. **Genevieve Naylor, a Good Neighbor Photographer in Brazil (1941-42)**. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 2, p. 181-208, jul./dez. 2017.

_____. (Org). **Rio a cidade e seus temas** [livro eletrônico]. Niterói, RJ: PPGHistória – LABHOI – UFF, FAPERJ, 2016.

MÉNDEZ, Patricia S. Fotografias en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidade en Buenos Aires. 1930-1950. **Atrio**, v.15-16, p.167-176, 2009-2010.

MENDONÇA, D.M. **O discurso e a imagem do movimento moderno brasileiro**. Tese apresentada à FAU-USP, 2018.

MEYER, Regina Maria Prosperi; LAMPARELLI, Celso Monteiro. **Metropole e urbanismo: São Paulo anos 50**. 1991. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Collibris, 1956.

MIRANDA, Clara Luiza. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Engenharia de São Carlos, São Carlos, SP.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology – image, text and ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONTOYA, Dongo. **Piaget: imagem mental e construção do conhecimento**. INSEP. 2005.

MORSE, Richard. **De Comunidade à Metrópole. Biografia de São Paulo**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

_____. **Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole**. São Paulo: Difel, 1970.

MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**. São Paulo: Planeta, 2016.

_____. “O Brasil sempre foi vítima de si mesmo”. **Revista Galileu**, outubro 2016.

MOTA, C. G. Cultura e Política da Boa Vizinhaça: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, O. (Org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP, 1995.

MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1980

NERY, Juliana Cardoso. **Falas e Ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil**. Tese de doutorado - PPG-AU/FAUFBA. Salvador, 2013.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro, 2000.

OLIVEIRA, Claudia; VELLOSO, Mônica; LINS, Vera. **O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo, Gustavo Gili, Romano Guerra, 2006.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local**. Tese de doutorado para o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

PAIVA, Eduardo França (Org.). **Belo Horizonte: histórias de uma cidade centenária**. Belo Horizonte: Faculdades Integradas Newton Paiva, 1997

PALTI, Elias. Emergencia y descomposición del discurso antigenealógico de la nación. In: **La nación como problema**. Buenos Aires: Fondo do Cultura Econômica, 2002.

PATLAGEAN, Evelyne. A História do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (org.) **A História nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 292-318.

PÉREZ-DUARTE FERNÁNDEZ, Alejandro; SOUZA, Talita Silvia. Niemeyer e o modelo do semi-duplex. Uma inovadora proposta habitacional na década dos cinquenta. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 196.05, Vitruvius, set. 2016.

PETERSEN, Rodrigo. “Porto Alegre nas alturas: quando a cidade era vertical.” **Caos Planejado**. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra História**: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História, n. 29, 1995.

_____. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Ale-gre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PETITGAS, Catherine. **The Art of Diplomacy**, 22/01/2018. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2ASGjwaB3A>>.

PHILIPPOU, Styliane. **Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence**. New Haven: Yale University Press, 2008.

PICCAROLO, Gaia. **Architecture as Civil Commitment**: Lucio Costa's Modernist Project for Brazil. New York: Routledge, 2020.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou moderna?** A arquitetura em São Paulo, 1938-45. Tese (Doutorado) - FAU-USP, 1997.

PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP**: arquitetura e política em São Paulo (1946-1968). São Paulo: Editora 34, 2019.

PONTES, Ana Paula Gonçalves. **Diálogos Silenciosos**: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica PUC-RJ, Rio de Janeiro.

QUEIROZ, Rodrigo. “Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo”. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 151.08, Vitruvius, dez. 2012.

REAL, Patricio del. **Building a Continent**: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura) Columbia University, NY, USA.

_____. & GYGER, Helen. **Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories**. New York: Routledge, 2013.

_____. **Modernismo+ Arquitetura= Democracia**: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMa. Usjt arq.urb, número 29, set-dez de 2020.

_____. “Weak” modernism: Managing the threat of Brazil's modern architecture at MoMA. In: PRAKASH, Vikramaditya, CASCIATO, Maristella, COSLETT, Daniel E. (org). **Rethinking Global Modernism: Architectural Historiography and the Postcolonial**. London and New York: Routledge, 2021.

RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. **Edifícios Modernos e o Centro Histórico de São Paulo**: dificuldades de textura e forma. tese apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa**: o poeta da cidade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROCHA, Ricardo de Souza. A arquitetura moderna diante da esfinge ou a nova monumentalidade – uma análise do Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.15, n.2, jul./dez. 2007.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar**: a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSATTI, C. G. **Entre curvas e retas**: arquitetura moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 1950 e 1960. In: 37º Encontro Anual da Anpocs, 2013, Águas de Lindóia. Anais do 37º Encontro Anual da Anpocs. São Paulo: ANPOCS, 2013.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1991.

SAMPAIO, Juliana Arruda. **Construções**: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas. Dissertação (mestrado) apresentado a FFLCH-USP, 2016.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Casa das Canoas de Oscar Niemeyer**: fazendo a alma cantar. Arqtextos ano 04, set. 2003.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. BREIER, Ana Claudia Böer. PEREIRA, Máira Teixeira. **Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura**.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOTTÁ, Luciane. **Brazil Builds**: Releitura crítica. Tese de Doutorado. FAUP, Universidade do Porto, Portugal, 2017.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990**. São Paulo: Edusp, 1999.

SEGRE, Roberto; BARKI, José; KÓS, José; VILAS BOAS, Naylor. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. **Arqtextos**, São Paulo, ano 06, n. 069.02, Vitruvius, fev. 2006.

SERAPIÃO, Fernando. “Building Brazil: from the Cariocas to the Paulistas to the now.” **The Architectural Review**. 04/10/2019.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Orvalho leve na noite negra: São Paulo, imagens líricas de luto e luta. In: COSTA, Carlos e BUITONI, Dulcilia Schroeder. **A Imagem e a Cidade**. Jundiaí-SP: In House, 2013.

_____. **Pindorama revisitada**: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Petrópolis, 2000.

SILVA, Armando. A cidade imaginada. In: **Imaginários**: estranhamentos imaginários. Trad. port. São Paulo: SESC, 2014.

SILVA, L.S.D. **A Construção de Brasília**: modernidade e periferia. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação, Perspective [En ligne], Versions originales, mis en ligne le 30 septembre 2014.

SONTAG, Susan. **On Photography**. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1977.

STEPAN, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. London: Reaktion Books Ltd, 2001.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat**: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, 2007.

TAFURI, Manfredo. **Architecture and Utopia**: Design and Capitalist Development. Cambridge: MIT Press, 1976.

_____. DAL CO, Francesco. **Modern Architecture**. New York: H. N. Abrams, 1979.

TELLES, Sophia Silva. **Arquitetura Moderna no Brasil**: o desenho da superfície. 1988. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

TINEM, Nelci. **Arquitetura Moderna Brasileira**: a imagem como texto. *Arquitextos* (São Paulo. Online), São Paulo, v. 072, 2006.

_____. “As revistas de arquitetura como documentos pré-canônicos”. **ENANPARQ**. Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro 29 de novembro a 3 de dezembro de 2010.

_____. **O alvo do olhar estrangeiro**. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa, Manufatura, 2002.

TORRÃO FILHO, Amilcar. **A Tropicalidade dos Trópicos**: Paisagem Cultural e Identidade Nacional da Baía de Guanabara. Arte e território no mundo lusófono e hispânico/Organizador Luiz Manoel Gazzaneo. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2014.

TOTA, Antônio Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2014

_____. **O Imperialismo Sedutor**: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. “Um Plano Marshall para os pobres ou os caminhos da modernização brasileira.” **Revista USP**. São Paulo, n. 115, outubro/novembro/dezembro 2017.

Travel Film Archive. **Our Good Neighbors, Brazil: Rio de Janeiro, ca 1950**. Youtube, 24/06/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pw_2x10FE4o>.

_____. **Rio de Janeiro, 1938**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDrxia6W6G0>>.

_____. **São Paulo 1943**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=InWifglIkQ0&list=PL741470DCEC8D36D6&index=10>>.

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos "melhoramentos urbanos" na cidade do Rio de Janeiro. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v.22, n.35, p. 64-78, June, 2006.

UNDERWOOD, David Kendrick. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... **Revista Rio de Janeiro**, n. 8, set./dez. 2002.

VIDAL, Laurent. **De nova Lisboa à Brasília**. A invenção de uma capital (séculos XIX-XX). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

VIDESOTT, Luisa. **Narrativas da Construção de Brasília**. Mídia, Fotografias, Projetos e História. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo. EESC – USP, 2009.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WALLER, M. J. (Ed.). **Strategic influence public diplomacy, counterpropaganda, and political warfare**. Washington, DC: The Institute of World Politics Press, 2008.

WEINSTEIN, Barbara. **The color of modernity**: São Paulo and the making of race and nation in Brazil. Duke University Press, 2015.

WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945.** Estados Unidos: Duke University Press, 2001.

WILLIAMS, Richard J. **Brazil. Modern architectures in history.** Londres: Reaktion Books Ltd, 2009.

WISNIK, Guilherme. **Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade.** Novos estud. CEBRAP (79), Nov 2007.

ZAGNI, Rodrigo Medina. “Imagens projetadas do Império”. O cinema hollywoodiano e a construção de uma identidade americana para a política da boa vizinhança. **Cadernos PROLAM/USP**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 67-91, 2008.

ZIMMERMAN, Claire. **Photographic Architecture in the Twentieth Century.** Minneapolis: University of Minnesota, 2014.

ZUCKER, Paul (Org.). **New architecture and city planning: a symposium.** New York, Philosophical Library, 1944.

ZWEIG, Stefan. **Brasil: Terra do Futuro.** Londres, 1942.