REVISTA
do_co_mo_mo_
brasil
ISSN 2594-8601

DE LE CORBUSIER A NIEMEYER, 1929-1949: traduções, trânsitos, diálogos (e seus mistérios)

Submetido em: 18/10/2024
Aceito em: 12/12/2024
Publicado em: 23/12/2024

FROM LE CORBUSIER TO NIEMEYER, 1929-1949: translations, transits, dialogues (and their mysteries)

DE LE CORBUSIER A NIEMEYER, 1929-1949: traducciones, tránsitos, diálogos (y sus misterios)

CLÁUDIA COSTA CABRAL
Doutora, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
claudiacostacabral@gmail.com

RESUMO

O artigo discute uma pequena exposição organizada pelo MoMA (The Museum of Modern Art, New York) em 1949, que teve por título *From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949*. O historiador de arquitetura norte-americano Henry-Russell Hitchcock foi consultor da exposição, cujo argumento se baseava em seu livro *Painting Toward Architecture* (1948). Com base em materiais de arquivo, o artigo procura recompor a proposta da exposição, examinando contexto, montagem e argumentos. Há um argumento tácito, que traça uma conexão de sentido único, do pioneiro Le Corbusier ao jovem Niemeyer, e que se move na perspectiva historiográfica da noção de influência. O tema convoca um debate que há muito tempo se relaciona com a fortuna crítica da arquitetura produzida na América Latina: a determinação das genealogias, repercussões e paternidades. O artigo opõe o argumento à montagem, sugerindo que, indiretamente, através dos nexos propostos, a exposição promove uma visão mais aberta, capaz de problematizar as causalidades unívocas nas artes.

PALAVRAS-CHAVE:
Le Corbusier; Oscar Niemeyer; exposição; arquitetura moderna; arte moderna

ABSTRACT

The article discusses a small exhibition organized by MoMA (The Museum of Modern Art, New York) in 1949, entitled From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949. *The American architectural historian Henry-Russell Hitchcock acted as a consultant for the exhibition, whose argument was grounded in his book* Painting Toward Architecture *(1948). Based on archival materials, the article seeks to reconstruct the proposal for the exhibition, examining its context, assemblage, and arguments. A tacit argument traces a one-way connection from the pioneer Le Corbusier to the young Niemeyer and moves within the historiographical perspective of the notion of influence. The theme calls for a debate that has long been related to the critical fortune of the architecture produced in Latin America: the determination of genealogies, repercussions, and paternities. The article opposes the argument and the assemblage,*

REVISTA
do_co_mo_mo_
ISSN 2594-8601
brasil

suggesting that, indirectly, through the proposed connections, the exhibition promotes a more open vision, problematizing the univocal causalities in the arts.

KEYWORDS:
Le Corbusier; Oscar Niemeyer; exhibition; modern architecture; modern art

RESUMEN

El artículo analiza una pequeña exposición organizada por el MoMA (The Museum of Modern Art, Nueva York) en 1949, titulada From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949. *El historiador de la arquitectura estadounidense Henry-Russell Hitchcock actuó como consultor de la exposición, cuyo argumento se basó en su libro* Painting Toward Architecture *(1948). A partir de materiales de archivo, el artículo busca recomponer la propuesta de la exposición, examinando el contexto, el montaje y los argumentos. Hay un argumento tácito, que traza una conexión unidireccional, desde el pionero Le Corbusier hasta el joven Niemeyer, y que se mueve en la perspectiva historiográfica de la noción de influencia. El tema convoca un debate que durante mucho tiempo ha estado relacionado con la fortuna crítica de la arquitectura producida en América Latina: la determinación de genealogías, repercusiones y paternidades. El artículo contrapone el argumento al montaje, sugiriendo que, indirectamente, a través de las conexiones propuestas, la exposición promueve una visión más abierta, que discute causalidades unívocas en las artes.*

PALABRAS CLAVES:
Le Corbusier; Oscar Niemeyer; exposición; arquitectura moderna; arte moderna

REVISTA
do.co.mo.mo_
brasil
ISSN 2594-8601

INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 1949 o MoMA (The Museum of Modern Art, New York) inaugurou uma pequena exposição intitulada *From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949*. A exposição foi organizada pelo Departamento de Arquitetura e Desenho Industrial com o objetivo de "mostrar a influência do trabalho do pioneiro arquiteto suíço, Le Corbusier, naquele do importante arquiteto brasileiro da nova geração, Oscar Niemeyer" (THE MUSEUM OF MODERN ART,1949a, p. 1).

O tema e o argumento da exposição, bem como os textos que acompanhavam as obras exibidas, eram baseados no livro *Painting Toward Architecture*, que o historiador de arquitetura norte-americano Henry-Russell Hitchcock havia publicado em 1948. Este livro versava sobre a coleção de arte moderna reunida pelo casal Emily e Burton Tremaine, conhecida como The Miller Company Collection of Abstract Art. Burton Tremaine era o presidente da Miller Company, fabricantes de equipamentos de iluminação potencialmente interessados em arte, design e arquitetura moderna. Emily Tremaine era a diretora de arte da companhia. Sob a supervisão de Hitchcock, também trabalharam no catálogo da coleção Miller os historiadores de arte Vincent Scully e Mary Chalmers Rathbun.

A exposição mostrava as maquetes e os desenhos de duas casas projetadas com vinte anos de diferença. A primeira delas era a já consagrada Vila Savoye (1929-1931), que Le Corbusier havia projetado e construído em Poissy-sur-Seine, França. A segunda era a Casa Tremaine (1948-1949), recém desenhada por Oscar Niemeyer para o casal Emily e Burton Tremaine em Santa Bárbara, Califórnia, que nunca seria construída. O texto de divulgação atestava que a Vila Savoye, um dos "clássicos da construção moderna", encarnava "em sua forma mais pura" o conceito corbusiano "do prisma retangular, elevado acima do solo," e garantia que a Casa Tremaine era uma "reinterpretação brilhante deste conceito." As demais peças da exposição, superfícies pictóricas ou em baixo-relevo, haviam sido escolhidas para "demonstrar a influência do movimento abstrato na pintura e na escultura nas formas dessas casas" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949a, p. 1). O argumento assumido pela exposição sugeria, portanto, a existência de um vínculo de dependência, segundo o qual a segunda casa, obra de Niemeyer, tinha a sua origem na primeira, criada por Le Corbusier.

O poeta e tradutor brasileiro Dante Milano afirmou certa vez que "podemos traduzir o que um autor quis dizer, mas não o que ele disse. Porque o que ele disse, ele só pode dizer na língua dele" (PRESTES, 2010, p. 76). A observação é uma reflexão sobre o ofício do tradutor, sobre o seu fazer. A referência à língua própria do autor não se refere a conotações de ordem identitária, mas sim às estruturas formais e ao vocabulário de cada língua em particular. O comentário chama atenção para a especificidade do problema da forma, como dimensão que goza de um certo grau de autonomia. O sentido do texto pode ser traduzido, mas não a forma exata da escrita, porque ela depende dos recursos de cada língua, de suas palavras e estruturas linguísticas. Além disso, tal constatação atribui um papel ativo, e criativo, ao tradutor, mesmo quando o seu objetivo é converter-se em uma voz invisível por trás da voz do autor traduzido.

Mesmo vindo de um campo diferente da arquitetura como é a literatura, este comentário, ao sublinhar o fazer do tradutor como um procedimento que é inevitavelmente inédito desde o ponto de vista da forma, pode sugerir uma chave de leitura diferente para um debate que há muito tempo se relaciona com a fortuna crítica da arquitetura produzida na América Latina: o tema da determinação das genealogias, repercussões e paternidades. É bem sabido que

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

a obra de Le Corbusier serviu de inspiração a vários arquitetos modernos na América Latina, como Emilio Duhart no Chile, Clorindo Testa na Argentina, ou Oscar Niemeyer no Brasil. Apontar nas obras destes arquitetos a "leitura" de Le Corbusier converteu-se quase num lugar-comum historiográfico. Mas também na arquitetura as "traduções," ainda que assumidas como atividades pautadas pela fidelidade confessada a determinados ideários – que poderíamos identificar como aquilo que o traduzido "quis dizer" – não são possíveis sem uma nova proposição formal, própria, que atualiza o que já foi dito segundo circunstâncias que são outras.

O artigo revisa a exposição *From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949* à luz desta problemática, que segue presente na apreciação crítica da contribuição latino-americana à arquitetura moderna internacional. Por um lado, há na exposição um argumento tácito por uma ideia de continuidade geracional, que traça uma conexão de sentido único, do pioneiro Le Corbusier ao seguidor Niemeyer, e que se move claramente na perspectiva historiográfica da noção de influência. Mas por outro lado, ao incluir nesta equação um tipo diferente de "influência," aquela que se indica através das reverberações entre formas distintas de arte, como pintura, escultura e arquitetura, a exposição abria outros questionamentos. O artigo sugere que, ainda que partindo explicitamente da ideia unidirecional da "reinterpretação brilhante" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949a, p. 1), indiretamente, a exposição colocava em suspensão as causalidades unívocas e derivações diretas no campo das artes em geral, na medida em que os nexos propostos pela montagem indicavam uma conversação mais larga e plural, que permitia ver como bem mais complexas as supostas relações de influência. Com base no material de arquivo (THE MUSEUM OF MODERN ART Exhibition Records 400.4, 1949), o artigo procura recompor a proposta da exposição, examinando contexto, montagem e argumentos.[1]

Figura 1: Exposição *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949.*

Fonte: The Museum of Modern Art Archives, New York.

REVISTA
do.co.mo.mo_
brasil
ISSN 2594-8601

A EXPOSIÇÃO EM CONTEXTO

From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949 foi uma exposição de pequeno porte, que permaneceu aberta por um espaço de tempo relativamente breve, entre 15 de fevereiro e 3 de abril de 1949. Neste período, o Departamento de Arquitetura e Design era dirigido por Philip Johnson. Hitchcock era o consultor da exposição, que tinha como assistentes Peter Blake e Ada Louise Huxtable. A exposição não gerou catálogo. Os materiais relativos a ela que podem ser hoje consultados são os registros do museu, que incluem as fotografias da instalação e os documentos relativos à preparação e à instalação.

Hitchcock e Johnson haviam sido curadores da célebre exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, apresentada em 1932 no recém-criado MoMA, aberto em 1929. Esta era a primeira exposição de arquitetura do museu. Estava acompanhada de um catálogo com textos de Alfred Barr, que era na época diretor do MoMA, Philip Johnson e Lewis Mumford.[2] A exposição mostrava em detalhe, com fotos e maquetes, a obra de quatro arquitetos europeus – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.P. Oud –, e de um grupo de arquitetos que trabalhavam nos Estados Unidos, que incluía Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Raymond Hood, Howe & Lescaze e irmãos Bowman. Além disso, havia uma parte chamada "Extensão da arquitetura moderna" que documentava, por fotografias, a expansão da arquitetura moderna por Estados Unidos, Europa e Ásia, já que o Japão estava representado.

Mas a publicação que alcançou maior repercussão foi um segundo catálogo publicado por Hitchcock e Johnson no mesmo ano, com o título *The International Style: Architecture since 1922*. Hitchcock e Johnson incorporavam o material da exposição e ampliavam o número de obras (AUTOR, 2021). Foram, portanto, corresponsáveis pela denominação "Estilo Internacional," e pela construção historiográfica do cânon estilístico que se fazia corresponder com a arquitetura moderna praticada na Europa e nos Estados Unidos durante os anos vinte. Como observa María Tereza Muñoz, ainda hoje podemos reconhecer na Vila Savoye de Le Corbusier ou na Tugendhat de Mies, cujas maquetes, especialmente preparadas para esse fim, se apresentavam na exposição, um "certo caráter de cânon construído, de concreção material de uma ideia" (MUÑOZ, 1984, p. 19). A América Latina não participava dessa exposição, embora tanto Juan O'Gorman no México quanto Gregori Warchavchik no Brasil já tivessem construídos as suas primeiras casas modernas. A arquitetura moderna latino-americana só chegaria no MoMA mais tarde, e chegaria inclusive depois da arte moderna latino-americana: em 1940 o museu realizou a mostra sobre o pintor Candido Portinari, *Portinari of Brazil*, e uma grande exposição sobre a arte mexicana, *Twenty Centuries of Mexican Art*.

From Le Corbusier to Niemeyer foi montada no intervalo entre duas grandes exposições de arquitetura celebradas no MoMA que envolveram o Brasil e a América Latina, *Brazil Builds* (1943) e *Latin American Architecture since 1945* (1955), ambas documentadas por catálogos. Curada por Philip Goodwin, *Brazil Builds* oferecia uma retrospectiva da arquitetura brasileira do período colonial à época moderna (1652-1942), a partir das fotografias de George Kidder Smith. Niemeyer não era uma figura coadjuvante nessa primeira iniciativa do museu para mostrar a arquitetura brasileira, mas um ator importante. A parte sobre arquitetura moderna se abria com o edifício do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, iniciado em 1937 e ainda em construção na ocasião da exposição. Niemeyer formava parte da equipe liderada por Lucio Costa, autora do projeto,

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

o que também lhe havia oportunizado um contato pessoal com Le Corbusier. Como é sabido, por sugestão de Costa, Le Corbusier foi convidado para visitar o Brasil em 1936, pela segunda vez (a primeira havia sido em 1929), e atuar como consultor da equipe brasileira. Em 1946, Lucio Costa diria por carta a Le Corbusier que foi precisamente nesse episódio que as "sementes" aqui espalhadas pelo mestre suíço, "graças ao talento excepcional e até agora insuspeitado de Oscar e seu grupo – deram frutos e floresceram numa arquitetura cuja graça e charme jônicos são bem nossos" (SANTOS; PEREIRA; et. al., 1987, p. 193). Entre as autorias coletivas, estava ainda o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de New York (1939), desenhado por Niemeyer com Lucio Costa e Paul Lester Wiener. Mas a exposição mostrava muito bem os vários frutos do talento de Niemeyer, em edifícios dos quais era o único autor: o Hotel de Ouro Preto (1942); a Obra do Berço (1937), a Casa Cavalcanti (1940), a sua própria casa na Rua Carvalho Azevedo (1942), todos no Rio; a Casa Johnson (1942) em Fortaleza; o Conjunto da Pampulha (1942), em Belo Horizonte. O catálogo da exposição, *Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942,* inclusive se abre com uma foto colorida do Cassino da Pampulha na contracapa (GOODWIN, 1943).

Em 1947, dois anos antes da exposição no MoMA que os reúne, Le Corbusier e Niemeyer coincidem em New York como membros do comitê internacional de especialistas encarregados de projetar a nova Sede das Nações Unidas, sob a direção de Wallace K. Harrison. Le Corbusier havia participado anteriormente de uma comissão para a escolha do terreno, finalmente definida não por esta, mas pela doação de John Rockefeller para o pagamento inicial do terreno no East River, e esperava fazer o projeto (MOOS, 1982, p. 249). Entretanto a ONU convocou a comissão internacional de consultores, da qual participavam, sob a coordenação de Harrison, Le Corbusier (França), Oscar Niemeyer (Brasil), Julio Vilamajó (Uruguai), Sven Markelius (Suécia), Howard Robertson (Reino Unido), Ernest Cormier (Canadá), N.D. Bassov (União Soviética), Gaston Brunfaut (Bélgica), G. A. Soilleux (Austrália), Su-Ch'eng Liang (China). Oficialmente, a ONU reconheceu o comitê como autor do projeto. Mas a história da arquitetura moderna por muito tempo atribuiu o crédito a Le Corbusier. Tal como se sabe, a proposta de Niemeyer, o esquema 32, foi escolhida pelo grupo. Face à inconformidade de Le Corbusier, que insistiu em seu partido, o esquema 23, Niemeyer aceitou fundir os dois projetos em um só, classificando-o como esquema 23-32 (NIEMEYER, 1987, p. 29; ONU, 2005).[3]

Em 1955, a arquitetura de Niemeyer voltaria ao museu, com a abertura da exposição *Latin American Architecture since 1945*, também curada por Henry-Russell Hitchcock. No catálogo homônimo, o Brasil era o país com maior número de obras, ao todo quatorze; quatro eram de Niemeyer (Igreja da Pampulha; Banco Boavista; Centro Técnico da Aeronáutica; Casa das Canoas), que se convertia no arquiteto latino-americano mais bem representado na exposição. A exposição latino-americana pode ser vista como uma retratação por parte de Hitchcock, no sentido de que muitas das obras apresentadas extrapolam o cânon que ele e Johnson haviam proposto em 1932, mas também deve ser vista como uma reafirmação das convicções de Hitchcock em torno a uma concepção da arquitetura como arte (AUTOR, 2021). A "arquitetura do prazer" de Niemeyer, tal como a chamou Papadaki para referir-se a um certo "*turning point*" (PAPADAKI, 1960, p. 21) no ideário proveniente do movimento moderno na virada dos 1950, que quer emancipar-se da moral restritiva do funcionalismo, oferecia uma evidência poderosa.

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

Esse debate emergente não havia passado desapercebido no museu. Em 1948 o MoMA organizou o simpósio *What is happening to modern architecture?*, cujo tema sugere um desenvolvimento não necessariamente convergente para os rumos da arquitetura moderna. Intervinham Hitchcock, Alfred Barr, Lewis Mumford, Marcel Breuer, entre outros. Uma questão de fundo era a oposição entre "aqueles que falavam em termos de estilos" e aqueles que "denunciavam os rótulos e 'ismos' como secundários ao problema da produção" (BARR et. al., 1948, p. 4). No primeiro grupo, onde se encontrava Hitchcock, Breuer advertia que "Sullivan não comeu o seu funcionalismo tão quente quanto o cozinhou" (BARR et. al., 1948, p. 15), e na mesma direção, Barr reiterava estar "do lado da arquitetura como uma arte, e não do lado da mera construção, por mais estruturalmente eficiente, comercialmente bem-sucedida, sentimentalmente eficaz" que essa pudesse se apresentar (BARR et. al., 1948, p. 5).

Não seria difícil enxergar nessa clivagem, entre arquitetura como arte e arquitetura como mera construção, duas posições políticas opostas, uma fútil, e a outra socialmente consciente. Porém, a intervenção de Talbot Hamlin, relativamente lateral ao tema do simpósio, mas mencionando explicitamente a Niemeyer, algo permite recuperar do contexto histórico, e ao menos problematizar essa conclusão direta. Hamlin professor da Columbia University, começa referindo-se à intervenção de Gropius, quem defendia que "a arquitetura dependia muito da livre troca de influência entre países," para denunciar que

> ... recentemente, um arquiteto de grande fama, um dos maiores, em alguns aspectos, arquitetos modernos da América do Sul, que foi convidado a este país para dar um curso de palestras nas universidades daqui, teve sua admissão recusada pelo Departamento de Estado, e isso depois de ter sido um dos mais importantes contribuintes para o edifício das Nações Unidas. Oscar Niemeyer, o bem conhecido arquiteto brasileiro, que havia sido convidado para palestrar na Universidade de Yale, teve seu visto recusado pelo Departamento de Estado por causa de suas convicções políticas (BARR et. al., 1948, p. 17).

Conforme o relato publicado do simpósio, nesse momento Lewis Mumford pediu o voto da audiência para a moção de Mr. Hamlin, que poderia ser assinada pelos interessados ao final da reunião (BARR et. al., 1948, p. 18). A moção de fato prosperou, tanto assim que valeu a Hamlin a inclusão de seu nome como simpatizante comunista num documento do Committee on Un-American Activities, organismo empoderado ao final dos anos quarenta, no contexto da Guerra Fria. É expressamente mencionada como "carta de protesto contra a proibição de entrada de Oscar Niemeyer," um "comunista brasileiro," em 1948 (WOOD et. al., 1949, p. 44).

A MONTAGEM

Em 1949, o MoMA já funcionava há dez anos em sua sede própria na West 53rd Street. A exposição *From Le Corbusier to Niemeyer, 1929-1949* se desenvolvia num espaço único, um recinto quadrangular localizado na galeria noroeste do piso principal do edifício projetado por Philip Goodwin e Edward Durell Stone,

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

inaugurado em 1939. Como se tratava de uma exposição de pequeno porte, a lista de autores era sucinta: além de Le Corbusier (1887-1965) e Oscar Niemeyer (1907-2012), estavam Roberto Burle-Marx (1909-1994) e Jean Arp (1886-1966). Esse pequeno grupo de autores compreendia duas gerações e dois continentes, entre arquitetos e artistas. Os dois europeus, o francês Arp e o suíço Le Corbusier, eram de uma geração de pioneiros na arte e na arquitetura modernas, enquanto os dois brasileiros eram figuras proeminentes de uma geração posterior. Le Corbusier era um arquiteto e um artista visual; Arp, pintor e escultor; Burle Marx artista visual e paisagista; Niemeyer, arquiteto.

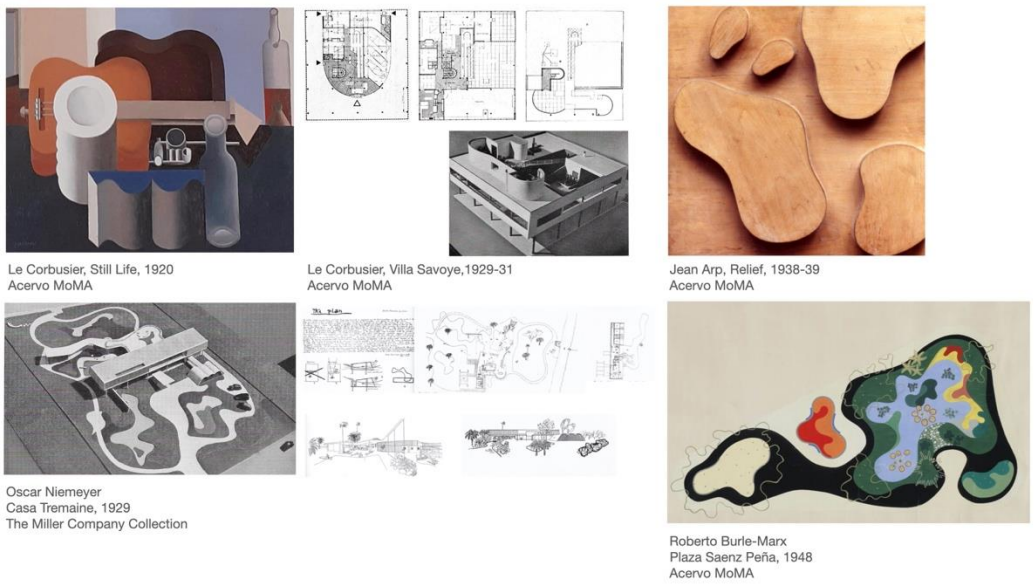
Também eram poucas as peças com as quais estes autores eram apresentados ao público, todas provenientes do acervo do MoMA e da Miller Company Collection of Abstract Art. Havia uma certa economia nas peças escolhidas, e talvez o desejo de estabelecer um grau controlado de simetria e compatibilidade entre as evidências sobre as quais se montava o argumento. Ao todo, apenas cinco obras compunham a exposição. Duas obras eram de Le Corbusier: a Vila Savoye (Poissy-sur-Seine, 1929-1931) e a pintura a óleo *Still Life*, de 1920. Da Vila Savoye se exibiam a maquete que o MoMA havia produzido para a exposição do Estilo Internacional em 1932, e as planimetrias. Embora a Vila Savoye fosse uma obra construída, nenhuma fotografia foi incluída. A outra obra de arquitetura era a Casa Tremaine (Santa Bárbara, California, 1948-1949), identificada como "casa de praia," projetada por Niemeyer para o casal Tremaine. Esta era exibida pela maquete e pelo projeto, pertencentes a Miller Collection, que eram na verdade tudo que dela era possível mostrar, já que não estava construída. As outras duas peças eram *Relief*, um baixo-relevo em madeira de Jean Arp, de 1938-39, que pertencia ao acervo de arte do MoMA, e um guache colorido de Burle-Marx, identificado como "Landscape Design," que formava parte da coleção do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA.

Segundo as instruções para a montagem, a instalação era sóbria, com paredes pintadas de um tom "*off-white*, ligeiramente amarelo-esverdeado" que, expressamente, deveria acompanhar "a cor de fundo no desenho de Burle Marx;" os focos de luz se concentravam sobre as obras, sem iluminação geral exceto aquela da luz do dia proveniente das janelas (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949b, p. 1).

A instalação opunha duas peças principais, que eram as maquetes das duas casas, Savoye e Tremaine. Elas formavam os únicos elementos tridimensionais da exposição, destacados sobre dois suportes autônomos, posicionados em cantos opostos do recinto, como volumes independentes, à direita da entrada. Ainda que possivelmente elaboradas em diferentes escalas, já que não haviam sido confeccionadas com o propósito de serem expostas em conjunto, como objetos, as maquetes tinham dimensões compatíveis. A base da maquete da Vila Savoye, quase quadrada, media aproximadamente 86 x 81cm. A base da maquete da Casa Tremaine, retangular, media 86 x 50 cm. A maquete da Vila Savoye se destacava contra o plano de parede dedicado a Le Corbusier, onde estavam penduradas as três plantas da casa, emolduradas em conjunto, e a natureza morta pintada por Le Corbusier em 1920. A parede oposta, atrás da maquete da Casa Tremaine, era dedicada a Niemeyer, com as cinco lâminas correspondentes ao projeto da casa, emolduradas em separado. O baixo-relevo de madeira natural de Arp e o guache colorido de Burle-Marx compartilhavam uma terceira parede, à esquerda da entrada.

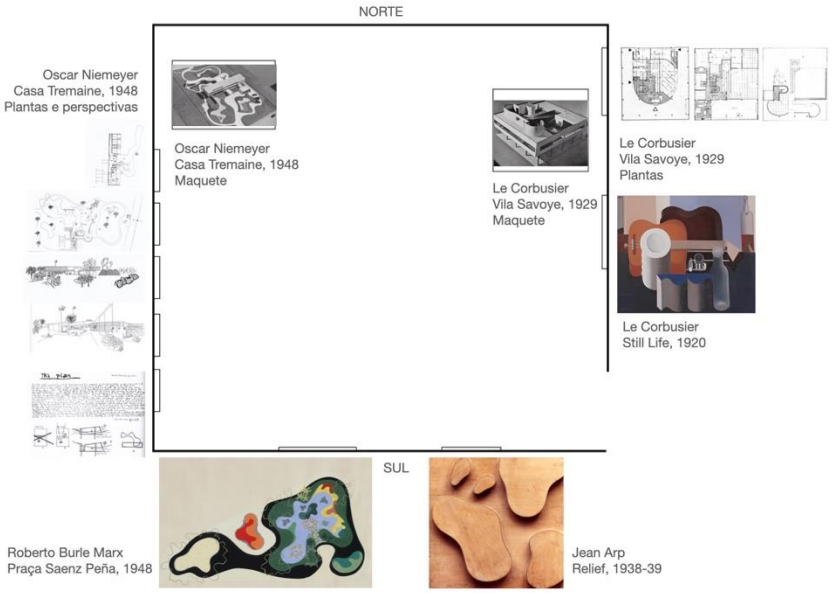
REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

Figura 2: Obras na Exposição *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949.*



Fonte: Elaborado pela autora com base nos documentos da exposição. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Figura 3: Plano da Exposição *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949.*



Fonte: Elaborado pela autora com base nos documentos da exposição. The Museum of Modern Art Archives, New York.

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

O ARGUMENTO E SEUS MISTÉRIOS

A exposição situava arte e arquitetura num mesmo contexto explicativo. O argumento explicitamente assumido opunha, como peças principais, as duas obras de arquitetura, a Vila Savoye e a Casa Tremaine, separadas por vinte anos. Mas elas não eram apenas balizas cronológicas. Elas eram os pontos fixos a partir dos quais Hitchcock podia armar relações, sugerir correspondências, indicar linhas de confluência, tanto entre as arquiteturas de Le Corbusier e Niemeyer, quanto entre essas e os outros elementos bidimensionais que compunham a exposição, os trabalhos de Burle Marx e Arp, na linha apontada em *Painting Toward Architecture*. O ponto de partida indicava uma relação de dependência direta, ao reforçar o dado cronológico, e nesse sentido linear e unidirecional, de Le Corbusier a Niemeyer. Mas os nexos propostos pela montagem, a partir das correspondências visuais entre as tradições da arte e da arquitetura, propunham uma conversação mais plural, e um problema mais complexo.

Supondo que a montagem fosse bem-sucedida em sua aposta pelas maquetes como elementos centrais, é provável que essas de fato atraíssem a atenção em primeiro lugar, e produzissem um engajamento mais imediato por parte da audiência. Como os modelos realistas de edifícios que eram, a sua fruição provavelmente exigisse menos mediação por parte da curadoria. Mas o que estava sobre as paredes demandava uma aproximação mais demorada, dos desenhos das plantas das casas ao que entrava como obra de arte – a natureza-morta de Le Corbusier, o guache de Burle Marx, o relevo de Arp –, e vice-versa.

O guache colorido de Burle Marx tinha um nexo objetivo com a Casa Tremaine. As legendas referentes à Casa Tremaine elaboradas para a exposição indicavam Burle Marx como o autor do projeto paisagístico. Contudo, o trabalho incluído corresponde ao projeto para a Praça Sáenz Peña no Rio de Janeiro (1948), uma composição na qual manchas coloridas de limites sinuosos indicam a posição respectiva dos pisos, jardins e superfícies de água.

A obra *Relief* de Arp, com data de 1938-39 (portanto a meio-caminho entre as peças arquitetônicas), formava parte da série de relevos de madeira produzidos pelo artista durante a década de trinta. Esses relevos podiam ser de madeira pintada, como *Constellation According to the Laws of Chance* (1930), ou em madeira natural, como o *Relief* de 1934 que pertencia a Miller Collection e que estava incluído em *Painting Toward Architecture*, catálogo da coleção. Arp chamava "formas cósmicas" às figuras elásticas e de bordas curvas que havia criado entre 1927 e 1948, cuja distribuição sobre o plano, tal como sugerem as palavras "constelação" e "acaso," poderia insinuar a mobilidade ou um equilíbrio dinâmico e provisório (KEAR, 2016). No catálogo da Miller Collection, a lâmina referente ao *Relief* de 1934, similar ao do acervo do MoMA que entra na exposição, é acompanhada por uma explicação escrita por Mary Chalmers Rathbun. Ela destaca, nas formas de Arp, além da continuidade fluida análoga a das formas biológicas, a sutil qualidade tridimensional, no corte que revela um espaço mais atrás: "suas obras mais características são em dois planos sólidos, diferenciados pela cor ou pela camada superior" (HITCHCOCK, 1948, p. 102). Enquanto o relevo de Arp que participa da exposição também se move do plano ao volume, conferindo espessura às figuras curvas fixadas na base do quadro, o guache de Burle Marx faz o contrário, reduzindo à superfície o que finalmente corresponde a volumes de vegetação ou água.

As formas livres de Arp e Burle Marx, que Hitchcock descreve como mais próximas ao mundo da natureza que à realidade da máquina, são essenciais para

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

entender o que parece ser o verdadeiro enunciado da exposição. Ao final dos anos quarenta, Hitchcock quer observar um determinado trânsito da arquitetura moderna, do universo das formas mecanicistas para as formas biomórficas.

> Os processos de fertilização cruzada pelos quais as influências criativas são transmitidas nas artes permanecem um mistério, apesar de tudo que está escrito sobre eles. No entanto, o estudo dos modelos, pinturas e desenhos nesta exposição pode ajudar a sugerir como a arquitetura contemporânea chegou a sua forma visual característica (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949d).

Essa aproximação não pretende apagar as especificidades disciplinares. Hitchcock se encarrega de deixar claro que "as formas arquitetônicas de Le Corbusier não derivam daquelas em suas pinturas" ao explicar a justaposição que faz a exposição entre as plantas da Vila Savoye e *Still Life* (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949c). Rathbun fazia um comentário similar em *Painting Toward Architecture*, por um lado anotando o eco das formas líricas de Arp "na obra de arquitetos tão distantes quanto o finlandês Aalto e o brasileiro Niemeyer," mas por outro advertindo que em nenhum desses casos isso poderia significar uma "influência direta." Ainda assim, o que se podia referir era um sentido comum de ampliação de possibilidades expressivas da arte e da arquitetura modernas, e à sensação de que a atitude daqueles arquitetos poderia estar "mais próxima de Arp que de Mondrian" (HITCHCOCK, 1948, p. 102).

A relação visual que se podia estabelecer entre os objetos mostrados na exposição, ou entre a geometria cartesiana e as formas de caráter biomórfico, era o verdadeiro motivo da exposição, enquanto pergunta sobre o presente. A arquitetura recente do jovem Niemeyer, demonstrada pela Casa Tremaine, se apresentava como evidência da culminação de um processo de desenvolvimento próprio da arquitetura moderna, e como tal, não se explicava unicamente por meio de uma relação unívoca de ascendência. No discurso da exposição, o prisma retangular sob pilotis que formava o corpo principal da Casa Tremaine procedia da obra de Le Corbusier, mas não tanto as "formas irregulares e fluidas" que a composição de Niemeyer igualmente incorporava. Hitchcock relaciona essas formas não somente a Arp ou a Miró, como expressamente diz, mas também à obra de Burle Marx nos anos trinta, provavelmente pensando nos jardins do Ministério de Educação e Saúde no Rio (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949, c).

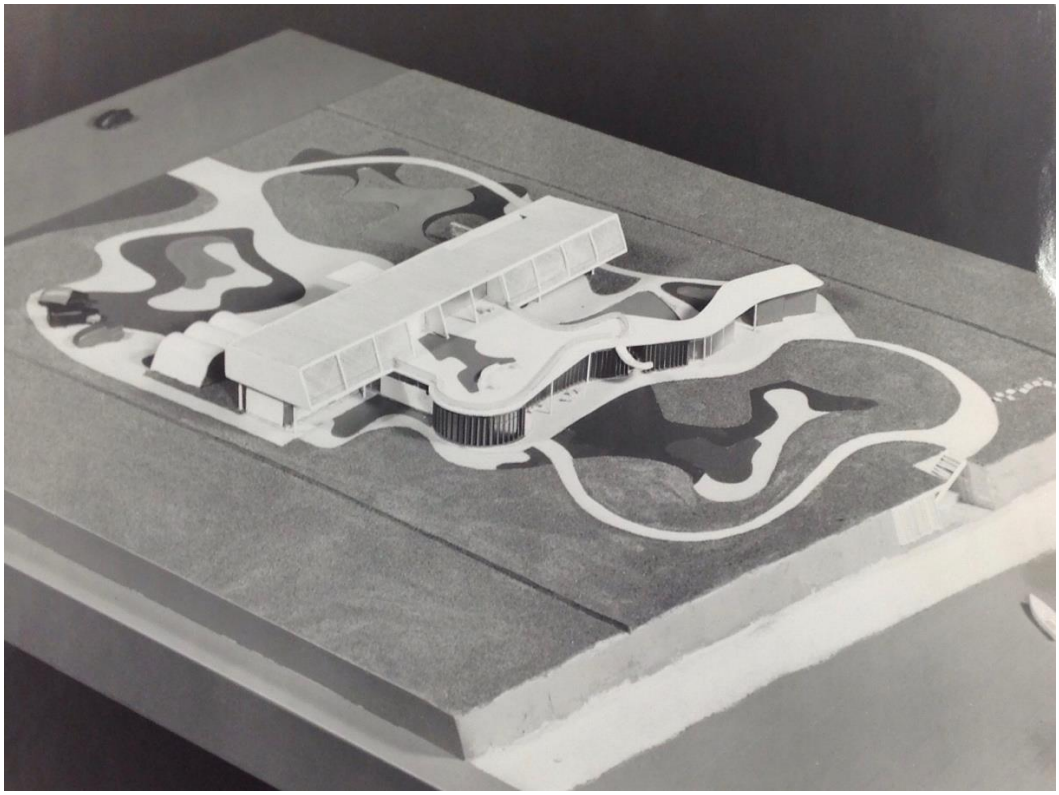
Para mostrar a "influência," a exposição revelava em igual medida o processo de diferenciação. O comentário sobre a arquitetura e a pintura de Le Corbusier apresentadas na exposição destaca as curvas rigidamente controladas, que surgem contidas, em composições nas quais não está permitido "divagar;" na Vila Savoye, tanto em planta quanto em fachada as curvas estão compactadas e ordenadas dentro de retângulos, como se estivessem limitadas pelo "marco da pintura" (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949, c). No que diz respeito à Vila Savoye, as formas biomórficas estão inscritas na caixa regular, assim como os objetos na natureza morta de Le Corbusier obedecem a uma composição pictórica que considera e aceita os limites da superfície do quadro.

A Casa Tremaine é para Hitchcock a prova da superação desse marco. A primeira das cinco lâminas apresentadas na exposição contém um pequeno texto de Niemeyer, redigido a mão, onde explica o projeto como uma solução composta

REVISTA
do_co_mo_mo_
ISSN 2594-8601
brasil

por duas formas definidas: "uma representada por um bloco retangular, que corresponde ao pavimento superior, e outra mais livre, contrastando com a primeira, e que constitui o pavimento térreo" (NIEMEYER, 1948, p. 1). Com a intenção de não seccionar em dois o terreno, e assim preservar a vista para o mar, se adota os pilotis e se produz um giro na disposição dos ambientes internos situados no primeiro piso, com respeito ao bloco superior. Desta maneira, estes ambientes extrapolam a projeção do segundo piso, prologando-se sob uma laje de concreto de contorno irregular que avança sobre os jardins, acomodando espaços externos e outros componentes do programa, e gerando um terraço no nível superior. No comentário sobre a Casa Tremaine, a exposição ressalta por um lado a coincidência entre a conformação da planta baixa e as formas dos jardins de Burle Marx, e por outro, o contraste entre essa figura relaxada e expansiva, no nível do chão, e a figura contida do nível superior, o prisma regular sob pilotis derivado de Le Corbusier. Assim, a tradução particular que faz Niemeyer da relação entre forma biomórfica e geometria cartesiana pode ser lida como uma espécie de quinta composição, com respeito às "quatro composições" que Le Corbusier esquematiza a partir das suas próprias casas (BOESIGER, 1948), na qual estaria permitido à linha curva escapar-se do marco regulador da caixa, talvez com a mesma insinuação de movimento que encontramos nas formas dinâmicas dos relevos de Arp, que poderiam virtualmente crescer para fora do marco.

Figura 4: Oscar Niemeyer, Casa Tremaine, 1948, maquete. Exposição *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949*.



Fonte: The Museum of Modern Art Archives, New York.

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

CONCLUSÃO

A evidência de um rol ativo, por parte do representante da segunda geração de arquitetos modernos, Niemeyer, com respeito à obra do pioneiro e referente assumido, Le Corbusier, tem sido destacada pela historiografia da arquitetura brasileira. Comas demonstrou categoricamente o manejo original do sistema Dominó corbusiano na obra de Niemeyer e outros arquitetos modernos brasileiros (COMAS, 2002). Este rol ativo seguramente implica uma noção de tradição disciplinar que podemos considerar próxima àquela defendida por T.S. Eliot em "Tradition and the Individual Talent" (1919), segundo a qual uma tradição não pode ser herdada de maneira automática, mas precisa ser buscada, através do próprio fazer artístico (ELIOT, 1982). Traduzir é uma maneira de conhecer e compreender, crítica e criativamente.

O fortalecimento de uma tradição, reforçando o sentido coletivo da criação arquitetônica, ou a valorização da potência do autor, reforçando a figura do artista como indivíduo singular, foram dois impulsos simultaneamente presentes no desenvolvimento disciplinar da arquitetura moderna. Niemeyer nunca negou o influxo de Le Corbusier, mas também não foi difícil para ele receber o crédito da originalidade. Quando fundou a revista *Módulo*, em 1955, o nome era uma homenagem ao Modulor de Le Corbusier, em cuja obra, no seu entender, "se baseia toda a arquitetura contemporânea" (NIEMEYER, 1955, p. 3). Mas não hesitou em dar o título de *Minha Arquitetura* à retrospectiva de sua obra (NIEMEYER, 2005).

A posição de Le Corbusier foi mais obscura. A sua conduta sempre teve uma pretensão didática, e toda a sua atividade e produção parecem ter um sentido formativo. Os grandes projetos urbanísticos, os vários livros publicados, os esquemas explicativos de sua própria obra que produziu e divulgou, tudo se pode compreender como a intenção de deixar um legado mais asbrangente que aquele contido em sua arquitetura construída. Parece claro que Le Corbusier desejava ter seguidores. Entretanto, em outubro de 1949, justamente no ano da exposição do MoMA *From Le Corbusier to Niemeyer*, encontramos a Le Corbusier escrevendo a Pietro Maria Bardi e queixando-se de haver assistido, em Paris, à "fulminante nacionalização de meu pensamento" em uma apresentação sobre a arquitetura moderna brasileira patrocinada pela Embaixada do Brasil (SANTOS; PEREIRA; et. al., 1987, p. 199).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARR, Alfred et. Al. What is happening to Modern Architecture? A symposium at the Museum of Modern Art. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, New York, v.15, n. 3, 1948, pp. 4-20. Doi: <https://doi.org/10.2307/4058109>

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*. **Oeuvre Complète de 1910-1929**. Les Éditions D'Architecture Erlenbach, 1948.

CABRAL, Cláudia Costa. **Uma coleção de arquitetura moderna**: imagem e narratividade no catálogo latino-americano de Henry-Russell Hitchcock (1955). Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 29, 2021, pp. 1-53. Doi: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e62>

CASTILLO, Greg. German Lessons. **Places Journal**, Agosto 2022. Doi: <https://doi.org/10.22269/220809>

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

DALL'ALBA, Anderson. A praça como elemento da cidade da arquitetura moderna. Uma comparação entre os projetos de Niemeyer e Corbusier para a ONU (1947). In: Paula André, ed., **Antologia de Ensaios**. Laboratório Colaborativo: Dinâmicas urbanas, patrimônio, artes. Lisboa: ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, 2023, pp. 52-65.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras**: sobre um estado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese Doutoral, Universitè de Paris VIII, 2002.

GOODWIN, Philip; SMITH, G.E. Kidder. **Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. **The International Style: Architecture since 1922**. New York: W. W. Norton & Company, 1932.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Painting Toward Architecture**. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.

KEAR, Jo. Jean Arp. Constellation According to the Law of Chance c. 1930. Tate Gallery. https://www.tate.org.uk/artworks/arp-constellations-according-to-the-laws-of-chance-t00242

MODERN Architecture. International Exhibition. New York: The Museum of Modern Art, 1932.

MUÑOZ, Maria Teresa. Prólogo. In: Henry-Russel Hitchcock & Philip Johnson, **El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922**. Madrid: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1984, pp. 9-33.

NIEMEYER, Oscar. Residência Burton Tremaine. Fundação Oscar Niemeyer, 1948.

NIEMEYER, Oscar. A revista e o título. **Módulo**, n. 1955, pp. 2-3.

NIEMEYER, Oscar. O projeto das Nações Unidas. **Módulo**, n. 96, 1987, pp. 28-29.

NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura, 1937-2005**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

ONU. **A workshop for peace: the creation of the United Nation Headquarters**. Documentário produzido por Peter Rosen, 2005.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer**. New York: George Braziller, 1960.

PRESTES, Zoia Ribeiro. Quando não é quase a mesma coisa. Análises de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil. Repercussões no campo educacional. Tese doutoral, Universidade de Brasília, 2010.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Valeriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela; Projeto Editora, 1987.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Museum exhibits architectural models and plans, **From Le Corbusier to Niemeyer**. Press release. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 400.4., 1949a.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Installation notes. **From Le Corbusier to Niemeyer**. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 400.4., 1949b.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Captions. **From Le Corbusier to Niemeyer**. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 400.4., 1949c.

REVISTA
do.co.mo.mo_
ISSN 2594-8601
brasil

THE MUSEUM OF MODERN ART. Introduction. **From Le Corbusier to Niemeyer**. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 400.4., 1949d.

WOOD, John, et. al. Committee on Un-American Activities, United States House of Representatives. **Review on the Scientific and Cultural Conference for World Peace**. Washington, D.C., April 1949.

NOTAS

[1] Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no VIII Simposio Internacional de Investigación em Arquitectura, Proyecto, Tradición, Procedimientos, promovido pela Universidad Nacional de Colombia em 2020, e não publicada. O objeto de estudo, a Exposição *From Le Corbusier to Niemeyer 1929-1949*, foi brevemente examinado por mim no artigo: Uma coleção de arquitetura moderna: imagem e narratividade no catálogo latino-americano de Henry-Russell Hitchcock (1955), *Anais do Museu Paulista*, n. 29, 2021, pp. 1-53. O presente artigo é o desenvolvimento destes estudos anteriores. Pesquisa apoiada pelo CNPq.

[2] Catherine Bauer participou da organização da exposição. Para uma visão circunstanciada das competências na organização da exposição ver Castillo (2022).

[3] Para uma comparação entre ambos os partidos ver Dall'Alba, 2023.