



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

ANA CLARA OLIVEIRA DO REGO BIONE

**REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA ARQUITETURA NACIONAL: trajetórias e práticas
profissionais da arquiteta paisagista Lota de Macedo Soares**

Recife
2023

ANA CLARA OLIVEIRA DO REGO BIONE

**REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA ARQUITETURA NACIONAL: trajetórias e práticas
profissionais da arquiteta paisagista Lota de Macedo Soares**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em Arquitetura e Urbanismo, sob orientação da Profa. Dra. Guilah Naslavsky.

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Bione, Ana Clara Oliveira do Rego.

REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA ARQUITETURA

NACIONAL: trajetórias e práticas profissionais da arquiteta paisagista Lota de
Macedo Soares / Ana Clara Oliveira do Rego Bione. - Recife, 2023.

81 p. : il.

Orientador(a): Guilah Naslavsky

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo -
Bacharelado, 2023.

1. gênero. 2. arquitetura moderna, urbanismo e paisagem. 3. Lota de
Macedo Soares e Elizabeth Bishop. 4. Casa Samambaia. 5. Parque do
Flamengo. I. Naslavsky, Guilah. (Orientação). II. Título.

720 CDD (22.ed.)

ANA CLARA OLIVEIRA DO REGO BIONE

**REPRESENTATIVIDADE FEMININA NA ARQUITETURA NACIONAL: trajetórias e práticas
profissionais da arquiteta paisagista Lota de Macedo Soares**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em Arquitetura e Urbanismo, sob orientação da Profa. Dra. Guilah Naslavsky.

Aprovado em: 03/10/2023

BANCA EXAMINADORA

Profa Dra. Guilah Naslavsky
(Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa Dra. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro
(Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof Dr. Luiz Goes Vieira Filho
(Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Mestra Milena Torres de Melo Silva
(Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Flávia, que foi a principal contribuinte para que eu chegasse até a conclusão desse curso. Agradeço por todo o esforço que fez, ao longo da minha vida inteira, para que eu pudesse ter uma educação de qualidade e chegasse a adentrar em uma universidade pública. Uma mulher guerreira, trabalhadora, que sempre desejou fazer uma graduação, mas que não teve a oportunidade. Essa vitória com certeza é nossa mãe. Sei que a nossa caminhada até aqui não foi nada fácil, mas agradeço imensamente por ter possibilitado e facilitado a minha chegada até Recife, obrigada por tudo.

Agradeço ao meu irmão, Germano, que sempre me guiou como irmão mais velho e que foi uma peça decisória para a escolha do meu curso. Agradeço por todas as conversas, orientações, pelas referências de músicas, filmes, livros e por sempre estimular o meu senso crítico com muita sensibilidade e afeto. Agradeço por todo apoio em me manter firme e motivada com o curso, principalmente, quando me faltavam energias para seguir em frente. Sei que esse sonho vivido também é nosso.

Agradeço também ao meu namorado, Wesley, que me auxiliou desde o início da graduação, me dando todo o apoio e suporte emocional para enfrentar os dias mais difíceis e que esteve presente comigo nos meus momentos mais felizes e memoráveis.

Agradeço imensamente à minha orientadora Guilah Naslavsky que, desde o início do curso, foi uma grande inspiração para mim e sinônimo constante de acolhimento. Obrigada pela experiência nas monitorias das disciplinas de História I e II, com certeza foram momentos enriquecedores e fundamentais durante a minha formação acadêmica. Obrigada por me apresentar ao Laboratório da Paisagem e por me guiar com tanto carinho e sensibilidade nessa trajetória tão importante e poderosa que é a escrita sobre mulheres. Sempre terei boas recordações das nossas conversas e do apoio imensurável que me foi dado ao longo de todo o período da graduação.

Sou grata também ao professor Joelmir Marques, o qual me apresentou o projeto do Parque do Flamengo durante a elaboração do nosso Pibic para a Facepe enquanto escrevíamos sobre as praças de Burle Marx. Você foi o responsável, mesmo que indiretamente, por despertar o meu olhar e interesse pela história invisibilizada da paisagista Lota de Macedo Soares. Obrigada por todo carinho e compreensão em momentos que foram tão desafiadores para mim.

Agradeço também aos amigos que fiz ao longo dessa jornada da graduação. Juntos superamos inúmeras etapas difíceis. Vocês foram os responsáveis por tornar todo o processo mais leve, divertido e humanizado. Agradeço especialmente a Alexandre, André, Ruama, Jaqueline, Ewerton, Diego, Naylla, Raffany, Liverson e Gustavo, vocês foram família e apoio

diário ao longo de todos esses meses.

Agradeço também a todos os professores e funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE por todo o conhecimento e ajuda fornecidos ao longo da minha formação acadêmica. Vocês, direta ou indiretamente, são os responsáveis pela minha chegada até aqui. Foram inúmeros conhecimentos adquiridos e muito despertar de senso crítico que moldaram a minha formação e que hoje fazem parte, com muito carinho, da minha memória afetiva.

Por fim, sou grata, sobretudo, pelo poder transformador dessa pesquisa e pela honra de trazer à tona uma temática tão importante a ser discutida na contemporaneidade que é o papel das mulheres arquitetas, urbanistas e paisagistas enquanto essenciais formadoras da nossa sociedade.

RESUMO

Pretende-se, preliminarmente, retirar da invisibilidade um nome de imensa importância para a construção do cenário da arquitetura moderna nacional, cuja historiografia, sem a participação das mulheres, mostra-se demasiadamente incompleta na contemporaneidade. Propõe-se, portanto, valorizar as questões de gênero, como crivo crítico ao entendimento da produção arquitetônica, em suas múltiplas figurações e desdobramentos profissionais. Para isso, analisa-se a trajetória pessoal e profissional da arquiteta urbanista e paisagista autodidata Lota de Macedo Soares, traçando uma breve biografia e identificando suas participações no fazer arquitetônico e urbanístico no que veio a configurar-se como sendo os seus dois maiores projetos de vida: a sua Casa Samambaia em Petrópolis (1951) e o Parque do Flamengo (1954 - 1965). O presente trabalho foca, principalmente, nos relatos de memória, escritos poéticos e discursos urbanísticos acerca da casa de Lota e do grandioso projeto do Parque do Flamengo, objetivando compreender o papel dos registros escritos como artefato cultural importantíssimo pertencente à história e memória da cidade. Como análise historiográfica, destacam-se, sobretudo, as inúmeras contribuições dos registros poéticos da grande escritora e parceira de vida de Lota, Elizabeth Bishop, a qual detalhava, de maneira emblemática, os acontecimentos que ocorreram durante a execução das obras analisadas neste trabalho.

Palavras-chave: gênero; arquitetura moderna, urbanismo e paisagem; Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop; Casa Samambaia; Parque do Flamengo.

ABSTRACT

The aim is, preliminarily, to remove from invisibility a name of immense importance for the construction of the scenario of national modern architecture, whose historiography, without the participation of women, appears to be too incomplete in contemporary times. It is proposed, therefore, to value gender issues, as a critical sieve for understanding architectural production, in its multiple figurations and professional developments. To this end, the personal and professional trajectory of the self-taught urban planning and landscape architect Lota de Macedo Soares is analyzed, outlining a brief biography and identifying her participation in architectural and urban planning in what came to be her two biggest projects: her Casa Samambaia in Petrópolis (1951) and Parque do Flamengo (1954 - 1965). This work focuses mainly on memory reports, poetic writings and urban discourses about Lota's house and the grand Flamengo Park project, aiming to understand the role of written records as a very important cultural artifact belonging to the history and memory of the city. As a historiographical analysis, we highlight, above all, the numerous contributions of the poetic records of the great writer and Lota's life partner, Elizabeth Bishop, who detailed, in an emblematic way, the events that occurred during the execution of the works analyzed in this work.

Keywords: gender; modern architecture, urbanism and landscape; Lota de Macedo Soares and Elizabeth Bishop; Fern House; Flamengo Park.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Capa dos livros utilizados para análise das obras de Lota.	22
Figura 02 - Fotos de época, sem data precisa, herdadas pela família Torrealba que comprou a casa logo depois da morte de Lota.	26
Figura 03 - De cima para baixo: observa-se a planta baixa do nível garagem, planta de cobertura, planta de situação, planta de implantação, dois cortes longitudinais, um corte transversal e as quatro fachadas da residência.	26
Figura 04 - Planta baixa da casa, cortes e fachada leste, datas de 1954.	27
Figura 05 - Fotografias que evidenciam a parte interna da casa, onde é possível visualizar a rampa de acesso principal.	29
Figura 06 - Planta baixa da residência zoneada pela autora, 2023.	30
Figura 07 - Foto da fachada principal da residência.	31
Figura 08 - Foto da fachada noroeste da casa de campo de Lota Macedo Soares vista através do alpendre da ala social.	31
Figura 09 - Imagem mostrando a perspectiva externa da casa Lota.	32
Figura 10 - Foto da residência evidenciando a potencialidade da estrutura metálica que remete a ideia de pavilhão desejada por Lota.	33
Figura 11 - Foto que mostra a estreita relação da casa com o ambiente externo natural.	34
Figura 12 - Capas, em ordem cronológica, das principais edições das revistas identificadas em que a residência foi publicada entre os anos de 1951 e 2005.	36
Figura 13 - Capa, conteúdo e planta baixa da revista 'A'A' de 1960, edição n.90.	38
Figura 14 - Foto que evidencia a estreita relação de Lota com a natureza, trazendo-a para dentro da casa através de seus jardins.	40
Figura 15 - Jardim da Fazenda Samambaia. Projeto de Roberto Burle Marx, 1948.	42
Figura 16 - A orla da Baía de Guanabara antes de dar início ao Projeto Parque do Flamengo em 1939.	46

Figura 17 - Vista do Aterro do Flamengo antes da construção do parque em 1948.	48
Figura 18 - Fotografia com os funcionários do barracão de urbanização do Parque do Flamengo em 1965.	52
Figura 19 - Roberto Burle Marx, Maria Augusta Leão e Lota Macedo no escritório improvisado no barracão da obra do Parque do Flamengo.	53
Figura 20 - Planta de Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel e o Aeroporto Santos Dumont, 1958.	60
Figura 21 - Fotografia área da Enseada da Glória em 1963.	61
Figura 22 - Parque do Flamengo um ano antes de sua inauguração em 1964.	61
Figura 23 - Do lado esquerdo tem-se a publicação, pela revista Módulo, da Maquete do Pavilhão para o Playground da Praia do Flamengo, na página seguinte, tem-se a Maquete do Pavilhão para o Playground do Morro da Viúva Affonso.	62
Figura 24 - Do lado esquerdo tem-se a publicação, pela revista Módulo, da Maquete da Pista de Dança e espetáculos ao ar livre, já do lado direito, tem-se a Maquete da Estação do Trenzinho.	63
Figura 25 - Festival de música popular realizado na Pista de Danças e Espetáculos Populares em 1965.	65
Figura 26 - O Trenzinho do Aterro era uma das atrações populares que ativavam a memória do bonde e operava uma terceira escala entre a cidade da máquina e a do pedestre.	67
Figura 27 - Planta de 1965 do Parque do Flamengo, elaborada pelo Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro visando o seu tombamento e preservação.	72
Figura 28 - Imagem de drone atualizada mostrando o Parque do Flamengo.	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEA/RJ - Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas

DAU - Departamento de Arquitetura e Urbanismo

DPHAN - Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ECO 92 - Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento

FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

FAUUSP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

GT - Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro

IMS - Instituto Moreira Salles

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM Rio - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SEAERJ - Associação dos Engenheiros e Arquitetos do Rio de Janeiro

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SURSAN - Superintendência de Urbanização e Saneamento

SVOP - Secretaria de Viação e Obras Públicas

UDF - Universidade do Distrito Federal

UNB - Universidade de Brasília

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PERSPECTIVA DE GÊNERO EM ARQUITETURA: A AUSÊNCIA DO RECONHECIMENTO DE MULHERES ARQUITETAS	11
1.1 O mito do único gênio criador	13
1.2 As ditas formações paralelas	15
2. A PROTAGONISTA: LOTA DE MACEDO SOARES	16
3. A MAIOR FONTE DOCUMENTAL: OS ESCRITOS DE ELIZABETH BISHOP	19
4. A OBRA BRILHANTEMENTE SINGELA: A CASA SAMAMBAIA	22
4.1 O projeto	24
4.2 Premiações e publicações	34
4.3 O jardim de Lota	38
5. A MAIOR OBRA: O PARQUE DO FLAMENGO	43
5.1 A convocação de Carlos Lacerda e a formação da equipe	47
5.2 Publicações sobre o parque	51
5.3 O planejamento	57
5.4 O parque do povo	61
5.5 A preservação do Parque	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

É fato que a chamada “primavera feminista”, tornou-se um marco no reforço às lutas feministas a partir do ano de 2013, sendo repercutida no grupo de estudantes, e sendo cobrada, especialmente, dos docentes essa nova incorporação. Com esforço, os professores vêm incluindo nas suas ementas, principalmente, artigos científicos visando atender a essa demanda. O papel dos estudantes tem gerado, não apenas uma tardia conscientização por parte do grupo de docentes, como tem gerado também o aquecimento no debate da academia, além de desdobrar-se na criação de coletivos, grupos de pesquisa e laboratórios específicos, o qual vem sendo constantemente alimentados por novas pesquisas acerca das questões de gênero. Estas ações têm facilitado cada vez mais a naturalização do tema para que este deixe de ser considerado uma exceção.

Ainda sim, percebe-se que na atualidade, mesmo as mulheres configurando a maioria dos alunos nos cursos de arquitetura e urbanismo, e tendo ampliado a sua representatividade também como docentes, observa-se que suas conquistas ainda não estão plenamente incorporadas nem nas referências bibliográficas, nem nas disciplinas. Questões relativas ao sombreamento e até mesmo as invisibilidades das mulheres arquitetas precisam ser urgentemente erradicadas. A representação e o reconhecimento do trabalho dessas mulheres, embora tardio, se mostra urgentemente necessário nos tempos atuais justamente para findar narrativas cujo único protagonismo vem exclusivamente de uma figura masculina.

Sendo assim, partindo-se do princípio de que a revisão histórica leva a consequências práticas, uma vez que alimenta estratégias de transformação, busca-se, gradativamente, compor a história das arquitetas nacionais e inseri-la na historiografia, para que haja a conscientização das desigualdades, a fim de gerar uma maior paridade no exercício da arquitetura e no reconhecimento de suas grandes contribuições. E é justamente essa a contribuição que pretendo realizar, a partir do meu trabalho de graduação, reconhecendo e enaltecendo os trabalhos realizados pela arquiteta urbanista e paisagista Lota de Macedo Soares que fez parte dessa importante construção da arquitetura nacional.

Dessa forma, o presente trabalho busca analisar relatos de memória e escritos poéticos acerca da Casa Samambaia, propriedade particular de Lota, e os discursos urbanísticos sobre o Parque do Flamengo, construído no Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1965, o qual configura-se como a maior obra dirigida por Lota, a fim de compreender o papel da linguagem como artefato cultural pertencente a história da cidade. A implementação do plano urbanístico do Parque do Flamengo, iniciada nos anos 1950, foi reelaborada na década de 1960 durante o Governo de Carlos Lacerda pelo Grupo de Trabalho (GT), equipe multidisciplinar coordenada por Lota Macedo Soares. Além de analisar o jardim modernista

carioca projetado, seu planejamento e os discursos produzidos sobre ele, enfatiza-se também nesse estudo a construção da própria casa da arquiteta, intitulada “Casa Samambaia”, construída em 1951, a qual tornou-se um verdadeiro símbolo de integração entre edificação e paisagem presente nos morros da cidade de Petrópolis.

Entre os principais registros dessas obras, destaca-se, sobretudo, as poesias e os inúmeros relatos escritos por Elizabeth Bishop, parceira amorosa de vida de Lota, o qual se tornaram fontes documentais essenciais para a compreensão do fazer projetual da arquiteta. Parte-se, nesse estudo, do princípio de que imaginar a cidade é, acima de tudo, ato poético, político e ético de seus habitantes, configurando sempre uma conexão entre a dimensão subjetiva e a dimensão social, e por isso busca-se analisar essa importante contribuição narrativa para a construção da bibliografia da arquiteta.

De maneira geral, contribuir com o início da escrita da história de uma importante arquiteta moderna nacional, tornou-se objetivo desta pesquisa, visando colaborar com estudos nos quais se busca uma revisão historiográfica da arquitetura que tem sido contada em grande parte apenas a partir do protagonismo masculino. Propõe-se, portanto, a partir desta análise, uma revisão na história da arquitetura brasileira que inclua e revele a participação das mulheres, visto que essa ausência ainda persiste de maneira problemática na contemporaneidade.

1. PERSPECTIVA DE GÊNERO EM ARQUITETURA: A AUSÊNCIA DO RECONHECIMENTO DE MULHERES ARQUITETAS

É nítido perceber que o discurso arquitetônico sempre promoveu a figura masculina enquanto seu ator principal. Ainda que as circunstâncias comecem a se transformar, tornando a arquitetura uma profissão que caminha para a paridade de gêneros, os percursos das arquitetas pioneiras, que quebraram preconceitos na época, continuam afastados do protagonismo autoral. As implicações desta lacuna no conhecimento da disciplina e da profissão torna-se evidente quando, atendendo às novas preocupações da disciplina, a revisão da história e dos seus protagonistas se torna cada vez mais pertinente, com potencialidades reveladoras de um novo modo de olhar para a profissão. Constata-se que, ao longo dos anos, as mulheres têm sido tratadas como agentes minoritárias, na maioria das áreas profissionais, o que contribui fortemente com o tardio reconhecimento de suas contribuições. Perceber, então, porque as mulheres não estão mais presentes no discurso arquitetônico requer um olhar atento, não só para o interior da profissão, mas também para as questões de ordem social e cultural, assim como de ordem econômico-financeira.

Historicamente, às mulheres era lembrada a condição de donas de casa, admitindo-se que, mesmo com a criação de um status profissional, após a formação acadêmica, seria um processo extremamente difícil para elas obterem ascensão na carreira. Existia ainda a crença no processo de "feminização" da arquitetura, assumindo que a entrada das mulheres no setor viria a provocar alterações no modo como a atividade era exercida. E quando estas, dificilmente conseguiram alcançar os campos acadêmicos da área, muitos ainda as viam apenas como meros atores complementares da obra arquitetônica. Pelo fato de não serem reconhecidas como competidoras, muitas delas acabariam por permanecer como sombra de uma figura masculina, ou simplesmente desistir da profissão, ingressando, muitas delas, na área do magistério.

Quando o discurso oficial defendia que o lugar da mulher era o lar, no cuidado e na manutenção da família, ser profissional, ainda mais numa área como a arquitetura, exigia uma atitude e determinação para além excepcional. Se o reconhecimento no meio acadêmico não foi fácil nem imediato, o mundo profissional estava ainda menos preparado para receber estas mulheres, uma vez que a própria classe profissional dos arquitetos custava a afirmar-se numa sociedade onde os engenheiros, desde cedo, ocupavam uma posição de destaque no setor da construção (CARREIRO, 2013). Apesar das notórias conquistas femininas, em diversas áreas, é ainda perceptível a clara desigualdade entre gêneros, principalmente, no que se refere a questões econômico-financeiras e socioculturais, cujas raízes ainda mostram-se difíceis de serem revertidas na atualidade.

Ignorância sobre a arte das mulheres como reclamam Griselda Pollock, desde muito tempo, e, mais recentemente, Frances Spalding, não significa apenas esquecimento de seus nomes e destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente "invisibilidade de significação" (JALLAGEAS, 2000). Sendo assim, faz-se imprescindível, ao analisar as questões de gênero, procurar determinar as razões para a invisibilidade ou subvalorização, uma vez em que torna-se evidente que a sociedade foi construída sob um modelo machista e patriarcal, sendo verdade também que o grupo feminino muitas vezes promoveu a sua própria desvalorização ao abdicar de determinadas funções e posições que lhe permitiriam ter um reconhecimento diferenciado (STRATIGAKOS, 2013).

Exemplo de casos como Jane Drew, Denise Scott Brown, Margareth Schutz Lihotzky, que trabalharam respectivamente com Le Corbusier, Robert Venturi e Mies Van Der Rohe, tem tomando hoje uma relevância e interesse crescente justamente pela desmistificação das formas de construção do discurso arquitetônico, demonstrando ao mesmo tempo as potencialidades de um alargamento para outros territórios de valorização (MONTEIRO, 2015).

Considerando que atualmente tem havido uma procura crescente por resgatar alguns destes nomes da penumbra, aproveitarei então a oportunidade para analisar o caso em que Lota, enquanto mulher arquiteta, foi impedida de alcançar esse tipo de notoriedade no discurso,

sendo possível constatar que infelizmente até ela própria se tornou alheia à divulgação acerca da criação e desenvolvimento dos seus trabalhos. Sendo assim, é através dessa crescente preocupação e denúncia da complementaridade que o grupo feminino ocupa, que esta pesquisa torna-se pertinente, pois denuncia não apenas a prevalência de um discurso único, mas sim uma forma de não valorização, ou até mesmo de exclusão e apagamento, de um importante segmento do conhecimento e dos seus autores, comprometendo, assim, a consciência da sua existência em tempos futuros.

A complementaridade do discurso feminino e também a escassa divulgação que é feita do mesmo, constitui portanto uma forma de exclusão e de menosprezo de determinadas vertentes da nossa cultura. Deste modo, torna-se cada vez mais imprescindível levar em consideração questões que ao longo dos tempos têm sido amplamente negligenciadas. Dessa forma, busca-se uma nova perspectiva para que haja uma maior visibilidade das mulheres na esfera arquitetônica, principalmente no que se refere ao quesito historiográfico. Sendo assim, torna-se essencial analisar, inicialmente, como os mecanismos que promovem a invisibilidade feminina agem por meio de mitos criados pela sociedade moderna.

1.1 O mito do único gênio criador

Durante a história da arquitetura, a presença de um elemento sobre-humano foi constante, seja como manifestação da vontade de um ser divino, seja como uma revelação, inspiração, ou como um dom: a capacidade criativa e a genialidade. Observa-se que essas explicações simplistas contribuem para ampliar o sentido do “insight”, da iluminação ou da transcendência, o que justifica a tal “aura mítica” em torno da imagem do arquiteto. Sendo assim, muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana (SALLES, 2013). Dessa forma, torna-se necessário questionar o paradigma da imagem do arquiteto como a de único gênio criador e discutir a sua pertinência e adequação na contemporaneidade.

O discurso em torno do ato criador se baseia, sobretudo, na maneira como o artista, ou no caso, o arquiteto, deseja ser interpretado e reconhecido pela sociedade, ou seja, na construção da sua própria imagem. Observa-se a criação de uma imagem que tende a ideia de heroísmo, relacionado à postura do arquiteto intransigente, excêntrico e que, de alguma forma, está “acima de tudo e de todos”. Tais imagens idealizadas, fazem referência ao arquiteto-gênio, ao arquiteto-herói ou ao arquiteto-mito, e são constantemente reforçadas no imaginário da profissão, influenciando não só as práticas, mas, principalmente, o ensino, estando intimamente relacionadas à própria concepção da arquitetura: o ato de projetar.

Aqueles que ingressam na carreira arquitetônica, quase sempre, têm como referência os arquitetos consagrados, muitas vezes, tido como gênios, cujo discurso construíram suas

próprias imagens. O problema acerca do mito do único gênio criador em arquitetura é um tema que tem sido recentemente muito discutido. Esse mito parte do pressuposto de que arquitetura é uma disciplina onde um único indivíduo, em sua grande maioria tido como o arquiteto principal ou a “estrela”, é o responsável por conceber e criar projetos inovadores e de grande importância. No entanto, percebe-se que esta trata-se de uma visão extremamente simplista e reducionista da arquitetura.

Sabe-se que o discurso em arquitetura, ao longo dos anos, procurou assegurar à unidade da obra, a criação de uma aura elevada a qual superaria a capacidade técnica ou profissional, remetendo às figuras masculinas lugares de estrelato, ou de “mestres e ilustres autores”. A construção de narrativas geniais está presente nos discursos de muitos grandes arquitetos, o que os possibilitou construir carreiras notáveis, deixando suas marcas e assinaturas pelo mundo. Levando-se em consideração que não se trabalha de maneira isolada em arquitetura, inúmeros foram os colaboradores que ficaram apagados na sombra do grande foco que emanava sobre estes afamados “mestres da arquitetura”.

É através dessa ideia deturpada que desenvolve-se o prejudicial anonimato em relação ao processo de colaboração em arquitetura. Sabe-se que a criação de edifícios, bem como de espaços públicos, envolve toda uma equipe interdisciplinar de profissionais, incluindo arquitetos, urbanistas, paisagistas, engenheiros, design de interiores, dentre outros. E cada membro da equipe desempenha um papel crucial durante o processo de concepção projetual, de maneira que a produção, atrelada a uma ênfase excessiva em um único indivíduo, torna excludente esse importante papel de colaboração projetual.

É importante pontuar também que o mito do único gênero criador, muitas vezes, promove a elitização da arquitetura. Isso ocorre porque a ideia de que apenas um indivíduo extraordinariamente talentoso é capaz de criar arquitetura, promove a exclusão dos demais grupos na profissão, como a exemplo dos operários e mestres de obras, desvalorizando, assim, as contribuições valiosas de outros profissionais da área.

Nota-se que a ênfase na figura do gênio também obscurece o importante papel da pesquisa, da experimentação e do aprendizado ao longo da carreira. Essas atribuições que a imagem do arquiteto carrega, influencia diretamente na atuação profissional, nos discursos e, conseqüentemente, no ensino de arquitetura, uma vez que pouco se elucida ou discute a respeito dos processos projetuais, ficando os alunos rodeados por tais imagens de arquiteto sem, contudo, serem confrontado com as realidades. Tal aspecto desumanizador é problemático e deve ser analisado e discutido em todos os campos: social, educacional, profissional e simbólico.

Dessa forma, as discussões acerca do trabalho colaborativo e autoria em arquitetura e urbanismo são questões atuais e importantes, não somente no universo feminino. Sabe-se

que a educação em arquitetura, estruturação da profissão e a organização da mídia arquitetônica ainda privilegiam demasiadamente os arquitetos homens, brancos e de classe média, além de adotar a sua imagem como sendo a de único gênio criador. Observa-se, portanto, a importância de valorizar o trabalho colaborativo, pois é através dele que podemos reconhecer o trabalho de muitas mulheres e construir uma prática profissional ainda mais rica e capaz de acolher uma diversidade cada vez mais expressiva no campo da arquitetura.

Ressalta-se, através desse trabalho, que a obra arquitetônica é na verdade o produto de criações partilhadas, de construção colaborativa e cujo brilhantismo não surgiu de um momento de inspiração genial e individualista, mas sim de uma ação conjunta de reconhecimento das necessidades e potencialidades do projeto como um todo. Afinal, um dos principais motivos pelo qual deve-se estudar a presença das mulheres é mostrar a realidade da profissão nas suas diferentes dinâmicas, pois se a profissão for só construída por grandes mestres, o que é que isso diz sobre ela? (LANGE, 2013).

1.2 As ditas formações paralelas

Tendo por base uma sociedade patriarcal, que constantemente oprime as mulheres, sabe-se que muito tardiamente foram-lhe permitidos o direito à educação superior, tendo muitas delas recebido a recusa em participar tanto das instituições como das empresas. Devido à própria divisão sexual do trabalho, muitas delas eram limitadas ao espaço privado ou a trabalhos de apoio, como o design de interiores e móveis, ficando muitas delas, à sombra dos seus parceiros ou “mestres”.

Para a maioria das arquitetas pioneiras, tinha-se a limitação da arquitetura em seu âmbito doméstico voltado para decoração de interiores, quase como um prolongamento natural das tarefas femininas, um caminho mais fácil para elas conseguirem se inserir dentro do ramo da arquitetura. Isto deve-se essencialmente à construção desta domesticidade, que se deu no século XIX, da separação entre privado e público, da casa e do trabalho. Assim, a casa estava diretamente relacionada com o feminino e as mulheres eram consideradas mais aptas para projetar residências, por se tratar também de um projeto em menor escala, se comparado, por exemplo, a museus, bibliotecas e teatros.

Dessa forma, a divisão sexual do trabalho tornou-se responsável por relegar às mulheres o espaço doméstico, enquanto permitia aos homens exercer as mais diversas funções e profissões, inclusive, encarregando-os de projetar a imensa maioria dos espaços que hoje habitamos. Essa problemática, apesar de ser colocada em questionamento na contemporaneidade, ainda reverbera nas escolhas profissionais dentro da própria arquitetura, e responde o porquê da maioria das mulheres arquitetas, “optarem” por ocupar nichos considerados, de certa forma, tidos como secundarizados da arquitetura como urbanismo,

paisagismo, design de interiores, de mobiliário, dentre outras áreas, em detrimento das grandes obras ou projetos. Consta-se, por exemplo, que os canteiros de obras ainda sofrem com a ausência de mulheres, assim como os projetos de grande escalas relacionados aos concursos nacionais, o que pode estar subconscientemente atrelado ao âmbito doméstico da participação da mulher na sociedade.

É importante ressaltar também que, infelizmente, episódios que enaltecem essa divisão sexista podem ser vistos até mesmo dentro das universidades, o que acarreta em um desestímulo já no primeiro contato real com a profissão. Relatos de inferiorização e machismo na academia têm sido cotidianamente denunciados com a articulação de inúmeros coletivos de estudantes de arquitetura, advindos de um corpo de docentes que ainda carece em termos de representatividade feminina. Em meio a toda essa atmosfera, as mulheres são veladamente adestradas com pequenas imposições silenciosas, subentendidas nas rotinas de divisão de trabalhos que acabam, sem dúvida, interferindo nas escolhas profissionais futuras, como, por exemplo, a clássica frase de que obra não é considerado lugar para mulher.

Vale destacar também que não somos acostumadas a lidar com referências às mulheres dentro do campo arquitetônico, constata-se que os mesmos e escassos nomes citados ao longo da graduação já perduram por várias gerações. Sobre isso, Ana Gabriela Lima (2004), afirma que há uma lacuna na historiografia oficial que contribui para a formação de uma imagem equivocada sobre a relevância do trabalho feminino no campo profissional o que, em alguma medida, acaba por contribuir para a perpetuação da disparidade entre homens e mulheres no que diz respeito ao reconhecimento do direito de exercer legitimamente e intensamente as atividades profissionais em seus diversos estágios e de se apoderar do seu devido reconhecimento.

De modo geral, por conta da discriminação sofrida, tanto no ambiente acadêmico como profissional, as mulheres arquitetas viram-se, muitas vezes, obrigadas a permear outras áreas de atuação, distantes do projeto arquitetônico e da construção, que era dominada por seus colegas homens. Justamente como uma tentativa de se reafirmarem profissionalmente e conquistarem independência e estabilidade financeira, tornou-se necessário criar caminhos alternativos dentro da profissão. Em contrapartida, essa prática favoreceu também a descoberta de novos campos profissionais, uma vez que muitas mulheres que se interessavam pelos aspectos sociais do ambiente construído tornaram-se planejadoras, críticas, escritoras, jornalistas, dedicando-se à questões de habitação social, planejamento urbano, ensino e pesquisas acadêmicas.

2. A PROTAGONISTA: LOTA DE MACEDO SOARES

A aristocrata brasileira Maria Carlota Costallat de Macedo Soares é mais conhecida fora de seu país natal por seu intenso e trágico caso de amor com uma das maiores poetisas do final do século XX, Elizabeth Bishop. No entanto, no Brasil, Dona Lota, como era conhecida, é lembrada como a paisagista e designer do que ela esperava que fosse o Central Park do Rio de Janeiro. Embora frequentemente chamada de arquiteta, Macedo Soares não chegou a cursar o nível superior. Usando sua habilidade natural, sua extraordinária capacidade de trabalho duro e as vantagens de seu rico nascimento, ela transformou-se em uma grande referência como arquiteta urbanista e paisagista dos trópicos.

Lota veio de uma família da elite carioca, dirigia um Jaguar, usava calça jeans e camisas, o que contrariava os costumes da época. Foi uma mulher que encarou a elite política, econômica e cultural brasileira daquele momento e enfrentou os padrões normativos ao expor publicamente sua homossexualidade e assumir um grau de liderança inimagináveis para uma mulher no Brasil dos anos 1950-60 (NOGUEIRA, 2005). Não fez universidade, mas teve aulas com figuras ilustres como o pintor Cândido Portinari e tornou-se detentora de conhecimentos práticos em arquitetura e urbanismo através dos seus brilhantes trabalhos.

A convite do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, Lota foi uma das responsáveis centrais pelo projeto do Parque do Flamengo, cuja execução perdurou de 1960 a 1965, sendo considerado o maior aterro urbano do mundo. Sem ter frequentado a universidade, foi reconhecida como arquiteta autodidata e paisagista emérita, e foi convidada por Carlos Lacerda para trabalhar no governo do estado. Propôs a modificação do projeto de duplicação das pistas ao longo da Praia do Flamengo de maneira a realizar um aterro muito maior, no que veio a tornar-se a grande obra urbanística do Parque do Flamengo. Foi através dessa obra faraônica, que Lota materializou a sua preocupação genuína com o espaço público no Brasil e o seu desejo incessante de reconciliar a cidade aos seus habitantes. Deu início, portanto, a um urbanismo de vanguarda, com consciência histórica, atenção ambiental e muita sensibilidade estética.

É inegável toda a sua preocupação com o quesito social, e há inúmeros testemunhos de que Lota sabia lidar de forma franca e fraternal com os trabalhadores que se engajavam em suas obras, fosse uma obra particular, como a construção da sua casa Samambaia em Petrópolis em 1950, em meio a vegetação exuberante da serra fluminense, fosse uma grande obra pública como a do Aterro do Parque do Flamengo (BYINGTON, 2018). Lota queria melhores condições de vida para todos, incluindo a questão da qualidade ambiental, falava corriqueiramente em suas inúmeras cartas sobre um urbanismo humanista, pensando essencialmente em função das pessoas.

Em suas posições, Lota prezava sempre pelo que havia de mais moderno, e foi justamente o que a levou a atuar com empenho destacado no espaço público, detinha uma postura firme ao impor suas escolhas e decisões. Foi a favor do Parque como um serviço gratuito, múltiplo e democrático, o que possibilitou avanços inimagináveis em relação aos projetos urbanistas executados até então e, para isso, cercou-se dos profissionais mais altamente qualificados da época.

A arquiteta de jardins privados foi transformada em urbanista graças à concepção de um parque público de enormes proporções, como foi o caso do Parque do Flamengo. E para essa função, não contava com títulos acadêmicos e, tampouco, precisou deles. Sua autoridade e poder de decisão tinham origem, certamente, em sua competência, capacidade de trabalho, erudição, criatividade e inteligência, mas sustentavam-se igualmente graças a sua posição social e nas relações políticas que a levaram à coordenação desse projeto (RISÉRIO, 2015).

Para elucidar sua competência, evidencia-se o depoimento de sua amiga Raquel de Queiroz, publicado no Jornal Diário de Pernambuco em Outubro de 1967, que registra a sua percepção e grande admiração por Lota:

“Lota era uma figura principal e querida entre esses amigos. Eu, provinciana tímida, deslumbrei-me com a segurança de Lota, com aquela autoridade de opiniões, aquela inteligência muito clara e amor às coisas bonitas, de forte personalidade. [...] lealdade, franqueza, a capacidade de ser amiga. Uma simplicidade essencial naquele ser tão complexo. Detinha um verdadeiro respeito pelos valores da inteligência”. (QUEIROZ, R., Lota, Diário de Pernambuco, 10 out. 1967, Primeiro Caderno, p. 4.)

Configura-se aspecto relevante na trajetória e formação de Lota Macedo Soares, o seu nascimento e a sua educação Paris, mas a sua formação, de fato, viria ser concluída no Brasil, tendo como professores Portinari e Mário de Andrade, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, chegando a ser colega de Roberto Burle Marx. Lota partilhou do ambiente inovador, liberal e efervescente da UDF, preconizado na época por Gilberto Freyre, professor da instituição, cujo princípio era o de conciliar os valores clássicos, essenciais a uma universidade, com os valores flexíveis e modernos que se adaptassem à vida brasileira.

Essa chamada ao engajamento por uma consciência artística de atitude estética e disciplinada, foi incorporada, no caso de Lota, não em moldes de um projeto artístico e profissional, mas como forma de um projeto pessoal. Escolha que a conectava por laços de amizade e identidade estética aos círculos modernistas artísticos e da arquitetura, sem que deixasse de cultivar os laços sanguíneos e de sociabilidade com famílias da alta burguesia carioca. Ocupou espaços, realizou projetos, encarou preconceitos, construiu sua trajetória

biográfica em seu papel feminino e, também masculino, integrada nas esferas artísticas e intelectuais e ao lidar com negócios e atividades prosaicas, na paixão pelo Brasil e na postura cosmopolita, na sofisticação dos salões e na rudeza dos canteiros de obras (BYINGTON, 2018).

Em especial, sobre o acervo de Lota de Macedo Soares, por ocasião de sua morte por suicídio, as desavenças familiares que marcaram a biografia de Lota provocaram o desaparecimento de sua biblioteca e o acervo de documentos localizados em seu apartamento no bairro do Leme e em sua casa na Fazenda Samambaia. Os poucos registros documentais que permaneceram, são, entre outros, um álbum sobre o Parque do Flamengo, organizado por ela e entregue, na ocasião de sua morte, ao arquiteto Mario Sophia, que recentemente o encaminhou ao Instituto Lota de Cultura e Cidadania, e os documentos arquivados com acesso restrito na Biblioteca de Vassar College, na Nova Inglaterra, Estados Unidos, como parte do arquivo de Elizabeth Bishop.

A partir da dificuldade de acesso aos arquivos da administração pública relativos às obras neste período, e na expectativa de sua localização, buscou-se registros publicados em jornais, revistas, livros e catálogos com acesso público. A exemplo da Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, as bibliotecas da Universidade de São Paulo, as bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Jornal do Brasil e da Associação dos Engenheiros e Arquitetos do Rio de Janeiro, SEAERJ.

De especial importância, pela quantidade de informações e pela natureza dos registros, a produção literária de Elizabeth Bishop, entre poesia e prosa, guarda testemunhos valiosos do período. Nos textos memorialísticos que apresentam observações acerca do seu convívio cotidiano com Lota, nos textos de caráter jornalístico acerca do contexto político e cultural do Rio de Janeiro no período tratado, em sua escrita e imagística poética, os escritos de Bishop forneceram caminhos interpretativos fundamentais para a elaboração deste trabalho.

3. A MAIOR FONTE DOCUMENTAL: OS ESCRITOS DE ELIZABETH BISHOP

Uma das maiores fontes norteadoras da pesquisa foi, de fato, a leitura dos textos escritos por Elizabeth Bishop. Especialmente, sua escrita poética presente não apenas em sua poesia, mas em suas cartas, contos e textos jornalísticos que escreveu sobre o Rio de Janeiro. Companheira de vida e afeto de Lota Macedo Soares, a norte-americana Bishop produziu boa parte de sua obra nos anos em que viveu no Brasil. Uma figura tímida e reclusa, que nunca dominou completamente o português, Bishop manteve reduzido os seus círculos de amizade e de sociabilidade no Brasil e, até recentemente, era pouco evidenciada na história e na memória do Rio de Janeiro.

Integrante da elite cultural e intelectual do Rio de Janeiro, Lota era uma famosa anfitriã de convidados ilustres tanto nacionais como internacionais. Ao final do ano de 1951, Bishop viaja para América Latina, e, em sua passagem pelo Brasil, é recebida por Lota que a hospeda no Rio de Janeiro dividindo sua estadia entre o apartamento de Lota no bairro do Leme, zona sul do Rio de Janeiro, e a casa em pleno processo de construção em Samambaia, Petrópolis. A partir desse encontro, Lota e Elizabeth começaram uma relação amorosa, e foram companheiras por mais de quinze anos. Seu encantamento com a cidade de Petrópolis e, em especial, a casa projetada por Sérgio Bernardes, faz com que ela comece a relatar sistematicamente o avanço das obras em suas correspondências.

A obra de Elizabeth Bishop permanece nas últimas décadas como foco de interesse para diferentes áreas de estudo, nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países, através de trabalhos que, para além da contribuição crítica, redimensionam para as ciências humanas e sociais aquela que é considerada uma das maiores poetisas em língua inglesa. Em vida, Bishop recebeu o reconhecimento dos círculos literários, artísticos e acadêmicos em seu país através de títulos, homenagens e os mais importantes prêmios no campo da poesia como, entre outros, o Pulitzer, em 1956, o National Book Award, em 1969 e o National Book Critics Circle Award, em 1977. Elizabeth Bishop é considerada a maior poetisa norte-americana do século XX e o melhor de sua produção se deu justamente nos anos de reclusão com Lota Soares, na Casa da Samambaia em Petrópolis. Foi neste momento em que produziu “Poems”, que lhe valeu o prêmio Pulitzer em 1956 e trouxe o seu reconhecimento em nível internacional.

A obra de Bishop é dividida em três grandes gêneros: a poesia, a prosa e as cartas, sendo esta última considerada pela crítica como uma forma de arte muito ou tão importante quanto a sua obra poética. Essa correspondência, é rica em detalhes e bastante minuciosa pois Bishop relata com maestria os acontecimentos mais importantes que perduraram durante as obras de Lota para os seus amigos mais próximos que vivam distantes do Brasil. A leitura atenta do livro demonstrou ser uma importante fonte de dados, contendo datas, nomes e acontecimentos que ajudaram substancialmente a compreender e construir a cronografia aqui apresentada, o que tornou a bibliografia acerca de Lota mais completa e detalhista levando-se em consideração o ponto de vista de quem esteve presente durante toda a execução das obras analisadas.

A relação de Bishop com a história do Parque do Flamengo tornou-se conhecida pelo público brasileiro e, posteriormente, no exterior, através do livro intitulado “Flores raras e banalíssimas”, publicado em 1995 pela pesquisadora Carmen de Oliveira, que, ao biografar Lota, tratou de sua relação amorosa com a poeta. As cartas de Elizabeth Bishop, arquivadas na biblioteca de Vassar College, foram publicadas nos Estados Unidos em 1994, e no Brasil, em 1995, foram traduzidas e publicadas pela Editora Companhia das Letras com o título “Uma arte”.

Já o seu livro intitulado “Questões de viagem” revela alguns escritos como uma arte da paisagem, trata-se de versões poéticas da paisagem fluminense e do jardim de Samambaia, onde viveu e criou parte significativa de sua obra, descrevendo o jardim espetacular construído pela sua amada Lota. Como parte desses registros das relações da esfera privada, entre os quais as narrativas de Lota e de Bishop registram suas respectivas trajetórias biográficas, e também a relação entre as duas mulheres, é possível identificar, em atividades nos anos 1940, e também na realização do jardim privado nos anos 1951, as transformações das concepções do moderno presentes no projeto de Lota para o jardim público nos anos 1960.

Um dos capítulos presentes nesse livro, intitulado “A fluência modernista”, atua como uma ponte, verdadeira passagem entre as narrativas de memória, poéticas e literárias, e os registros e narrativas dos urbanistas cariocas construtores do Aterro do Parque do Flamengo. Foi, inclusive, em Samambaia, onde Bishop escreveu grande parte deste seu livro, sendo esta a coleção que a anunciou como uma das maiores poetisas de sua época. Tanto o livro quanto a casa compartilham uma combinação de familiaridade e investigação incessante acerca das novas possibilidades descobertas durante a sua longa estadia pelo Brasil.

Figura 01 - Capa dos livros utilizados para análise das obras de Lota. Primeiro tem-se “Flores Raras e Banalíssimas” (Autoria de Carmen Oliveira, Editora Rocco, 2011), “Uma Arte” (Tradução de Paulo Henriques Britto, Editora Companhia das Letras, 1995) e “Questões de Viagens” (Tradução e notas de Paulo Henriques Britto, Editora Companhia das Letras, 2020).



Fonte: Lota.Amazon, 2023, disponível em: <https://www.amazon.com.br/ref=nav_logo> acesso em 04 set 2023.

Esses escritos, de maior ou menor interesse artístico ou intelectual, permitem sublinhar a importância de Elizabeth Bishop como agente histórico central do evento aqui analisado, pelo lugar que ocupou e também pela natureza e peculiaridade de suas imagens e narrativas mediadoras dos lugares em que viveu. A sua atuação como poeta, escritora e tradutora de obras literárias brasileiras, identificou o Brasil não apenas para um público leitor,

mas para formadores de opinião, aqueles que compunham suas redes de amizade e de sociabilidade, incluindo intelectuais e artistas da época.

Na importância dos escritos como registro documental do tempo cronológico e cotidiano, reforça-se a potência da escrita que sustenta o conhecimento histórico graças a autoridade do relato testemunhal, pela escrita de quem fez parte de maneira direta dos eventos analisados. Ressalta-se também a dimensão da poesia, a criação que transforma e eterniza o tempo, graças a ação humana pela linguagem transformadora da literatura. No caso da poeta Bishop, o tomar parte da palavra traduziu-se em uma imagística que floresceu através de seus poemas, cartas e até mesmo dos seus textos de natureza jornalística.

De modo geral, trata-se de compreender o discurso da arquitetura moderna, parte constitutiva da produção arquitetônica, assim como a edificação, sua imagem e suas características interpretadas através de vocabulários, figuras de linguagem, metáforas, pelos quais a arquitetura constrói poética e politicamente a cidade como símbolo da modernidade. Na dimensão da linguagem, as obras desses artistas modernos configuram elementos importantíssimos a partir do momento em que compõem a paisagem de uma cidade imaginada por olhares especialmente sensíveis e interpretativos.

4. A OBRA BRILHANTEMENTE SINGELA: A CASA SAMAMBAIA

A residência de campo projetada pelo arquiteto Sérgio Bernardes para Lota de Macedo Soares, no bairro de Samambaia em Petrópolis, Rio de Janeiro, é considerada um dos mais importantes ícones da arquitetura residencial do período moderno da arquitetura brasileira. Fruto do encontro entre cliente e arquiteto, ambos desejosos pela experimentação das novas tecnologias e das possibilidades plásticas, esta premiada residência foi publicada em livros e revistas em âmbito nacional e internacional. Porém, assim como em muitos casos da historiografia da arquitetura, seus dados técnicos, históricos e sua iconografia apresentam lacunas que impedem uma compreensão mais acurada da obra, e, conseqüentemente, de sua celebrada inovação, tanto em relação às questões tectônica quanto nas relações espaciais existentes na residência. Sendo assim, nesta fase, o presente trabalho pretende ampliar a compreensão cronológica dos acontecimentos que cercam a concepção e a construção da residência, apresentando também um conjunto de peças iconográficas que auxiliem tal compreensão.

Situada na região serrana do Rio de Janeiro, esta residência premiada é considerada por teóricos e historiadores como uma das soluções arquitetônicas mais radicais da década de 1950, dado o seu pioneirismo quanto a sua organização espacial, e, principalmente, em relação à sua tectônica, sendo apontada como a primeira casa genuinamente concebida e construída em estrutura metálica do Brasil. Apesar de sua importância internacionalmente

reconhecida, existem várias ausências nos materiais que se encontram acessíveis, impedindo, assim, uma acurada compreensão da obra tal qual foi projetada, construída e habitada pela sua proprietária.

O Sítio de Alcobaça trata-se de uma parcela da Fazenda Samambaia, uma grande propriedade da família materna de Lota, herdada por ela e pela sua irmã, Elvira Macedo Soares, e que estava sendo desmembrada, loteada e urbanizada por Lota. Com difícil acesso e com terreno íngreme, a propriedade estava localizada junto a uma enorme colina rochosa cercada de Mata Atlântica de onde conseguia obter-se uma ampla vista do vale das colinas, sendo possível visualizar a exuberante paisagem que circundava a residência. A Fazenda Samambaia foi adquirida pela família Macedo Soares quando Lota tinha apenas 5 anos de idade. O terreno em questão é o ponto mais alto do atual bairro de Samambaia, um conjunto rochoso de granito que compõem a antiga Fazenda Alcobaça, propriedade que a mãe de Lota lhe deixou como herança, local de grande valor afetivo para ela visto que passou parte da sua infância em uma casa que estava localizada na parte mais baixa da fazenda, próxima ao rio Piabanha. A propriedade inclui uma grande casa que serviu aos tropeiros no século XVIII e foi restaurada posteriormente, no ano de 1942, pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza.

Evidencia-se nessa obra o seu caráter experimental, quase como um laboratório, onde ao longo do seu processo são identificados três personagens fundamentais: o arquiteto Sérgio Bernardes, autor do projeto, Lota de Macedo Soares, proprietária e coordenadora da construção da casa, e Elizabeth Bishop, a poetisa e escritora que produziu um rico testemunho narrativo do processo através de suas inúmeras correspondências escritas. A casa, tão cheia de aconchego e personalidade, configurou-se como sendo uma experimentação em relação às novas maneiras de se construir. Além disso, essa obra foi responsável por anunciar Bernardes como um verdadeiro talento e deu a Macedo Soares a crença de que ela poderia trabalhar também em grande escala.

Desgastada emocionalmente com a separação dos seus pais, Lota resolveu morar sozinha aos seus 25 anos de idade, o que já significou um pequeno escândalo para a alta sociedade. Retornando de um período de estudos em Nova York, ela quis construir o seu próprio lugar no terreno da serra que havia recebido como herança. Segundo os relatos de Kykah Bernardes, viúva e pesquisadora de Sérgio Bernardes, publicados por Silvia Gomez (2017), Lota de Macedo Soares convidou o então jovem arquiteto para projetar sua casa na serra após visitar as obras do Conjunto Sanatorial de Curicica do Serviço Nacional de Tuberculose, pois ela desejava conceber uma casa com estrutura de pavilhão, fato este também comentado por Cavalcanti (2004), que também entrevistou e manteve estreita a sua relação com Kykah (OLIVEIRA, 1995).

A fim de ampliar a gama de possibilidades dessa pesquisa, foi-se em busca das fontes primárias dos livros e publicações de maior importância encontrados, e descobriu-se que uma

das principais fontes de dados, o livro intitulado “Flores Raras e Banalíssimas” de autoria de Carmen Oliveira, de 2011, apresentava justamente as correspondências de Elizabeth Bishop, a qual descobriu-se posteriormente estar compilada, quase que em sua totalidade, no livro intitulado pela tradução brasileira de “Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop”, de 1995 da Editora Companhia das Letras.

Percebe-se, através desse livro, que o treinamento informal que Lota precisava para desenvolver o Parque do Flamengo estava sendo consolidado, de maneira prática, pela sua experiência anterior em relação à construção da sua Casa Samambaia. No ano de 1951, quando ela conheceu Bishop, ainda estava iniciando a construção da sua casa, ostensivamente projetada pelo arquiteto Sérgio Bernardes, mas melhor descrita como sendo o resultado de uma colaboração muitas vezes turbulenta entre a cliente e o arquiteto. Nessa época, Macedo Soares já era considerada uma figura intelectual a qual tinha aproximação com grandes artistas como Portinari, além de conhecer famosos arquitetos modernistas, familiarizando-se, inclusive, com o já reconhecido Sérgio Bernardes, e ainda assim, não deixou-se intimidar por ele na hora de explanar suas ideias projetuais. Embora o uso pioneiro de estruturas de aço possa ter sido a primeira de muitas inovações técnicas que Bernardes introduziu no modernismo brasileiro, a relação entre a vegetação exuberante dos morros do Rio e o paisagismo externo foi inegavelmente projeto de Lota.

Como Carmen Lucia de Oliveira pontua em seu livro, “Flores Raras e Banalíssimas”:
“A casa expressa as ideias apaixonadas de Lota sobre a arquitetura moderna. Acontece que Sérgio tinha suas próprias ideias apaixonadas sobre a arquitetura moderna. O resultado disso foram fogos de artifício quando os dois sentaram para discutir acerca do projeto. Ele era formado em arquitetura, mas ela, afinal, era Lota de Macedo Soares”. E foi, dessa forma, trabalhando assiduamente ao lado de Bernardes, discutindo fervorosamente sobre cada uma das tomadas de decisões, que Lota obteve a sua verdadeira formação arquitetônica na prática.

A relação entre Sérgio Bernardes e Lota é relatada também por Oliveira (1995) e Cavalcanti (2004) que apontam que os atritos entre eles eram constantes. Para além das personalidades decididas de ambos, algumas soluções pontuais do projeto foram sendo modificadas por Lota sem o consentimento prévio de Bernardes. Ainda segundo Oliveira (1995), Sérgio Bernardes costumava visitar a obra com regularidade quase que semanal, e, por vezes, era visto indo embora aos gritos poucos minutos após chegar pelo fato de Lota ter alterado mais algum detalhe do projeto.

4.1 O projeto

Nos trechos das correspondências a seguir é possível verificar o relato da situação da obra no ano de 1952.

“A Lota tem um terreno enorme, e está no momento construindo uma casa moderna, grande e sofisticada, numa encosta de granito negro ao lado de uma cascata [...]. Nós estamos meio que acampadas na obra, ocupando um terço da casa, usando lampiões de querosene [...]” (BISHOP, 1995, p.240).

“Agora estão trabalhando a todo vapor no resto da casa. Para começar, (os funcionários) ficaram completamente bestificados com a casa – telhado de alumínio, as vigas de aço etc, e foi só quando ela disse a eles que ia ficar igual uma estrutura carnavalesca que eles puseram mãos à obra – e gostaram da ideia.” (BISHOP, 1995, p. 260).

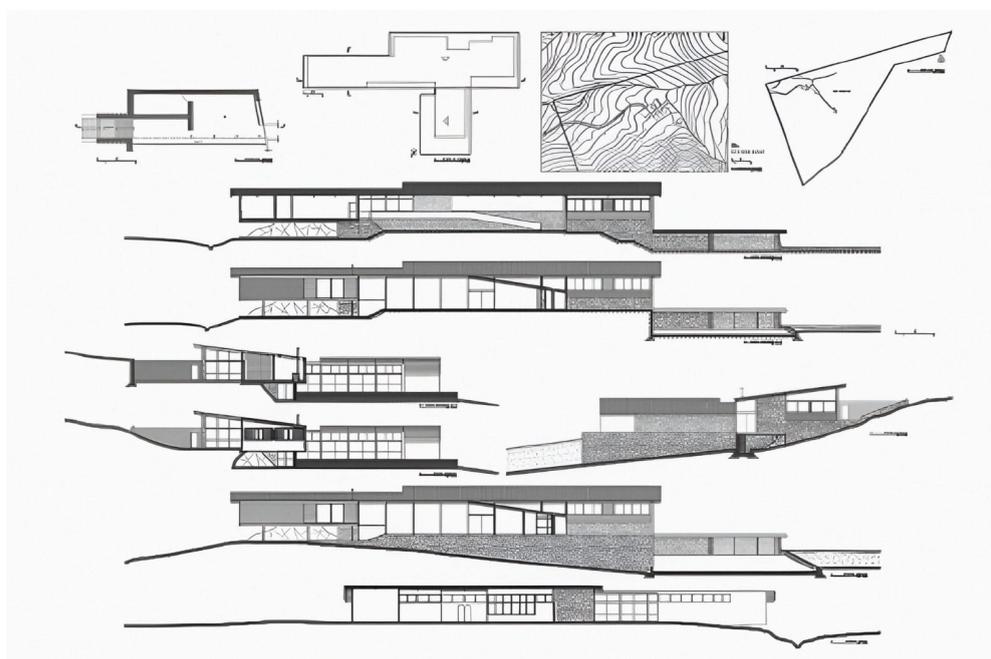
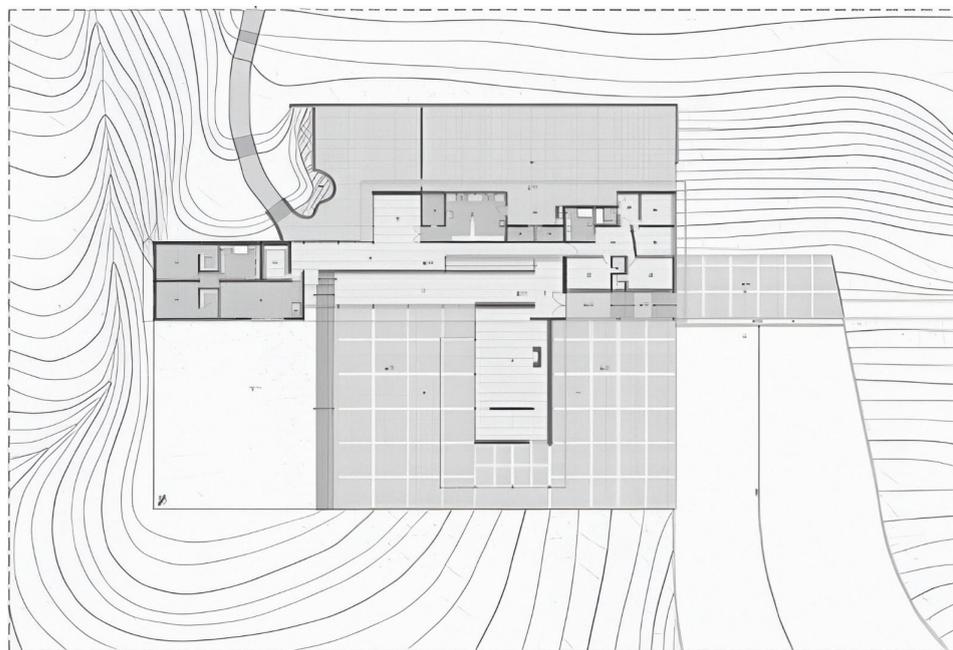
Figura 02 - Fotos de época, sem data precisa, herdadas pela família Torrealba que comprou a casa logo depois da morte de Lota.



Fonte: Acervo de Zuleika Torrealba, disponível em Acervo “Casas Brasileiras do Século XX”.

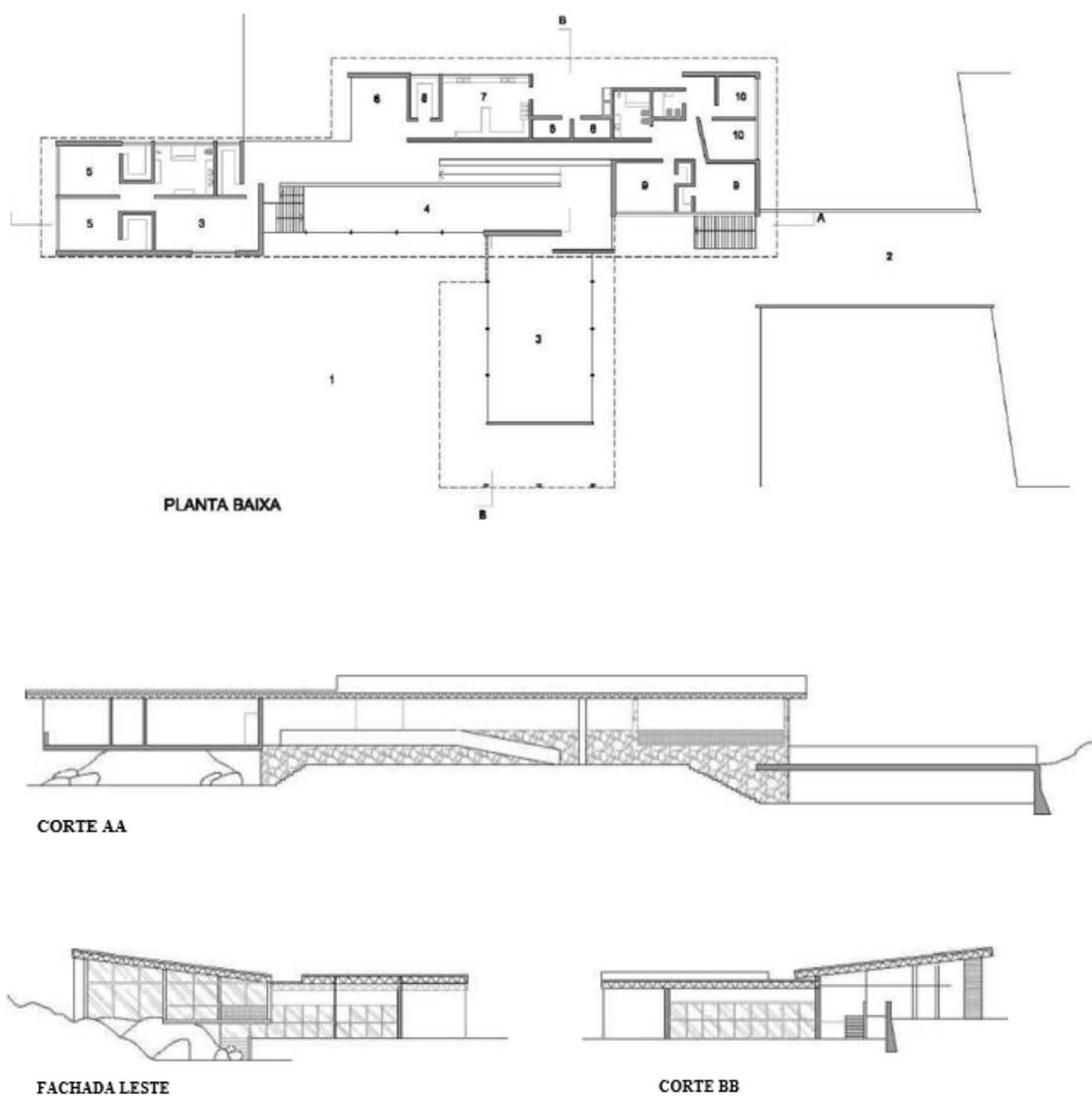
As fotos apresentam, da esquerda para direita: o estágio inicial da obra, apenas com a estrutura de pilares e treliças, um segundo estágio onde é possível observar o primeiro terço da casa, a ala oeste, tomando forma e começando a receber acabamentos e esquadrias, o terceiro estágio evidenciando o trecho de cobertura já com a telha metálica e as treliças pintadas em duas cores, e a interrupção do telhado que seria continuado entre os anos de 1952 e 1953.

Figura 04 - Observa-se de cima para baixo: a planta baixa do nível da garagem, planta de cobertura, planta de situação, planta de implantação, dois cortes longitudinais, um corte transversal e as quatro fachadas da residência.



Fonte: Acervo "Casas Brasileiras do Século XX".

Figura 04 - Planta baixa da casa, cortes e fachada leste da residência, datadas de 1954.



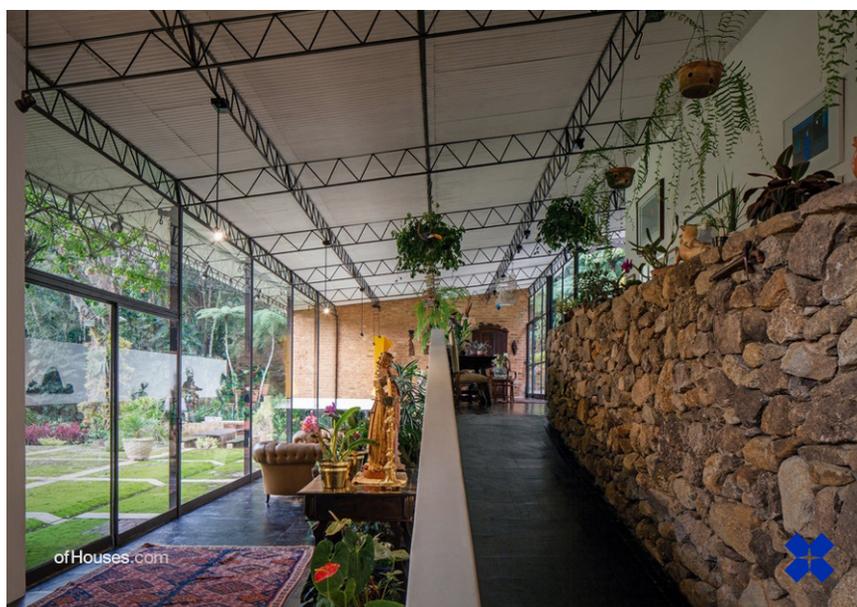
Fonte: Acervo "Casas Brasileiras do Século XX".

Estes depoimentos de Bishop, associados as fotos da casa em obras, e aos seus desenhos técnicos, permitem aferir logicamente que a escolha de Bernardes e Lota por iniciar a obra da casa pela ala oeste - situada no ponto mais próximo ao acesso do terreno, que inclui os quartos para hóspedes, quartos para empregados, cozinha e área de serviço - foi responsável por viabilizar a rápida utilização da casa, contando com o mínimo de infraestrutura,

mesmo que ainda sem eletricidade, racionalizando o processo diante das inúmeras adversidades impostas pelo terreno rochoso.

De maneira mais detalhada, analisa-se a primeira referência a que se teve acesso durante o desenvolvimento desta pesquisa, a planta baixa (Figura 04), que é apresentada no livro de Mindlin (2000), e também é reproduzida no livro de Cavalcanti (2001), tornando-se a planta mais divulgada e conhecida na bibliografia existente, tendo sido redesenhada no livro “Sérgio Bernardes: (1919-2002)”, sendo organizado por Kykah Bernardes e Lauro Cavalcanti e publicado no ano de 2010.

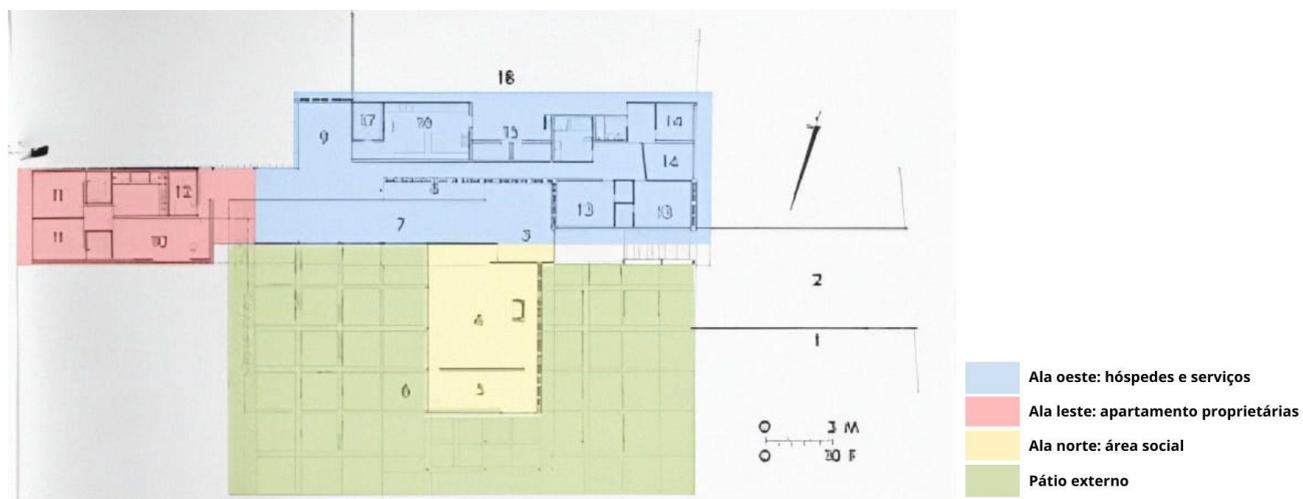
Figura 05 - Fotografias que mostram a parte interna da casa onde é possível visualizar a rampa de acesso principal.



Fonte: Leonardo Finotti in “Sérgio Bernardes: House Lota Macedo Soares, A Photography Essay” (San Francisco: Blurb, 2014, pp 1-100).

A planta baixa da casa (Figura 04) dá lugar a uma espacialidade não centralizada e não hierárquica que se desdobra simultaneamente em várias direções. Chama atenção, desde cedo, o eixo no sentido leste-oeste em que se desenvolve a circulação através da rampa e de suas extensões (Figura 05). Esta acaba se tornando o elemento primordial do projeto, a qual desenvolve todos os espaços a partir dela e estabelece a importante comunicação entre eles. A rampa soluciona, de maneira muito inteligente, a distância existente entre os dois extremos da casa, possibilitando uma ação contínua de atravessamento pela residência e uma experiência diferenciada do simples ato de caminhar. Esse importante elemento não apenas confere uma circulação simultânea entre os dois níveis em que os programas residenciais se organizam - social no inferior, zonas íntimas e de serviço no superior - como também delinea a própria linha de fora do projeto, demarcando uma importante centralidade. É também onde, não por acaso, se instala o espaço mais incomum da casa: uma extensa galeria longitudinal aberta para o vale, a qual recebeu a ampla coleção de artes da proprietária.

Figura 06 - Planta baixa da residência zoneada.



Fonte: Acervo “Casas Brasileiras do Século XX”, modificado pela autora, 2023.

Observa-se que nesse projeto não dispensou-se as exigências de setorização e intimidade individuais típicas da domesticidade (Figura 06). Porém, ainda sim, a nucleação dos quartos de empregados e de hóspedes indicam uma disposição onde são revistos os hábitos de morar arraigados em uma organização patriarcal que se expressa na configuração dos espaços da típica “casa-grande” com a qual Lota vivencia desde a sua infância na Fazenda Samambaia.

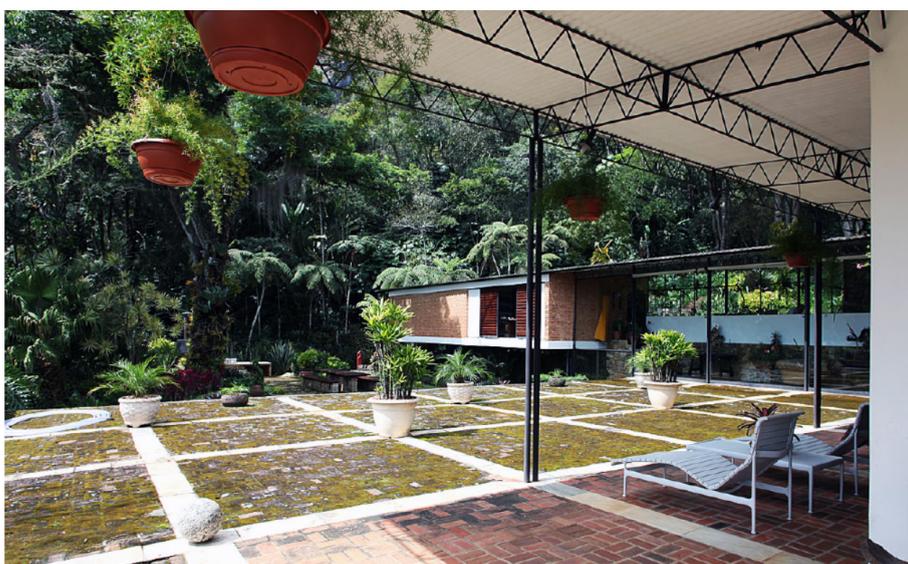
O projeto distingue-se também por seguir uma lógica mais próxima à da poética plástica do que a da vertente corbusiana, que até então era dominante na arquitetura carioca da época. Em planta, o projeto permite uma única subversão do rigor ortogonal: a linha oblíqua que sutilmente separa as dependências de hóspedes e de empregados. De resto, as cinco zonas presentes correspondem a atividades de usos bem definidos: galeria e circulação, cozinha e jantar, sala íntima, dependências de hóspedes e de empregados, e mais uma sala de estar, disposta perpendicularmente ao corpo principal.

Figura 07 - Foto da fachada principal da residência.



Fonte: Leonardo Finotti in “Sérgio Bernardes: House Lota Macedo Soares, A Photography Essay” (San Francisco: Blurb, 2014, p. 1-100).

Figura 08 - Foto da fachada noroeste da casa de campo de Lota Macedo Soares vista através do alpendre da ala social.



Fonte: Acervo “Casas Brasileiras do Século XX”.

Figura 09 - Imagem mostrando a perspectiva externa da casa de Lota Macedo Soares.



Fonte: Frame do documentário “Bernardes”, 2014, de Gustavo Gama Rodrigues e Paulo de Barros.

Tanto na cobertura quanto nos apoios livres, observa-se a determinação de evidenciar os diferentes elementos com os quais se trabalha. De maneira que é possível, por decomposição, apreender todo o processo de construção da casa, seja por meio das suas articulações, seja através dos materiais empregados. Logo se percebe, por exemplo, que a pedra, o tijolo, o vidro, a palha, o ferro e o alumínio equivalem-se em termos de importância, sem se misturar ou se esconder. E isso porque, livres das relações hierárquicas prescritas pela arquitetura clássica, os materiais nesse projeto são pensados na sua relação com a estrutura e em respeito à sua própria natureza.

Particularmente, o que mais chama a atenção na arquitetura desta casa é a relação não literal com a técnica. O uso simultâneo do sapê, do tijolo e do seixo rolado, por exemplo, demonstra uma sensibilidade às circunstâncias locais, o que evidencia um forte regionalismo. Ou seja, ao invés de considerar a técnica como uma chave reveladora, segundo a crença positiva na “civilisation machiniste”, de certo modo compartilhada por Le Corbusier e por Lucio Costa, Sérgio Bernardes opta aqui por investir em uma espécie de desmistificação do seu estatuto, em favor de uma improvisação que admite fazer parte do próprio ambiente cultural brasileiro. Sendo assim, ele não apela para as manobras utilizadas por Gregori Warchavchik para assegurar uma feição moderna, como em suas primeiras casas em São Paulo, nem se alinha politicamente com a mobilização de sentimentos nacionalistas que culminaria mais à frente na criação dos Centros Populares de Cultura.

Longe de ser tomada como impedimento, a capacidade técnica local converte-se, em oportunidade de experimentação da qual o arquiteto procura extrair rendimento em favor do projeto. Isso fica particularmente evidente na cobertura, composta por telhas de alumínio

apoiadas sobre uma delicada treliça metálica. Mesmo diante da indisponibilidade de material industrializado, Sérgio Bernardes não descarta o fazer manual, muito pelo contrário, ele recorre aos vergalhões de ferro, usualmente empregados em estruturas de concreto armado, e dobra-os no próprio canteiro, utilizando sabiamente a mão-de-obra local.

Esse modo empírico de solucionar os problemas projetuais repete-se a todo momento e fica evidente na cobertura, onde a intenção de assegurar uma circulação permanente de ar leva a sobreposição de um ripado de palha às telhas de alumínio. Percebe-se que a arquitetura, para Sérgio Bernardes, envolve necessariamente um correr risco de maneira controlada, visto que, o erro, para ele, abre inúmeras possibilidades. É justamente por isso que ele simplesmente não tenta unir dois materiais aparentemente tão inconciliáveis sob o ponto de vista da ordem tecnicista e desenvolvimentista predominante na época.

Figura 10 - Foto da residência evidenciando a potencialidade da estrutura metálica que remete a ideia de pavilhão desejada por Lota.



Fonte: Leonardo Finotti in “Sérgio Bernardes: House Lota Macedo Soares, A Photography Essay” (San Francisco: Blurb, 2014, p. 1-100).

Observa-se ainda que, nessa residência, a arquitetura busca uma relação transformadora com o sítio em que se encontra: o infinito do vale, o macio vertical da rocha, o fluxo contínuo do rio, a topografia acidentada da serra, a névoa que circunda a residência. Afinal, essa casa é, ao mesmo tempo, uma construção poética e uma prática transformadora: da paisagem, do corpo, dos hábitos, da mentalidade, tornando-se um ser moderno em sua concepção mais ampliada do termo.

Figura 11 - Foto que mostra a estreita relação da casa com o seu ambiente externo natural.



Fonte: Leonardo Finotti in “Sérgio Bernardes: House Lota Macedo Soares, A Photography Essay” (San Francisco: Blurb, 2014, p. 1-100).

Durante a pesquisa, observou-se que, apesar de sua origem abastada, a época da construção da casa em Samambaia, Lota vivia essencialmente da renda de imóveis alugados, da venda dos terrenos do loteamento da antiga Fazenda Alcobaça, e da construção de residências projetadas pelo seu círculo de amigos. Foi possível constatar que em suas cartas, Bishop relata muitas vezes sobre a falta de dinheiro para concluir a obra, e das estratégias para viabilizar a empreitada, como pode se observar no trechos das cartas a seguir.

“A ala leste contém dois quartos, um banheiro enorme, um armário para roupa de cama onde também vamos guardar a vitrola, e dá também para uma sala íntima, um tanto comprida e estreita, com uma vista magnífica na janela lateral. Acho que vai ficar um cômodo simpático e agradável. Mandamos fazer uma estufa de verdade, tradicional, para colocar numa das extremidades da sala [...]. A Lota ainda tem muita obra pela frente, e além disso, é claro, a obra consome todo o dinheiro disponível dela [...] e a Lota gosta de luxo.” (BISHOP, 1995, p.272-274).

“A casa está crescendo cada vez mais – é compridíssima. O telhado é reluzente – alumínio corrugado onde ainda não colocamos sapê. [...] Se a Lota conseguir vender os terrenos dela logo, e se eu conseguir vender uns cinco contos e artigos, em pouco tempo vamos ter o dinheiro necessário. A casa está engolindo todo o dinheiro da Lota, e pelo visto em breve ela vai ter que parar a obra de novo. [...] O arquiteto (Sérgio Bernardes) é brasileiro,

bem jovem, amigo nosso, mas na verdade essa é a única casa dele que eu acho realmente boa, e é boa mesmo, mais por causa do bom gosto da Lota e por ela ter brigado com ele o tempo todo do que por qualquer outra coisa. Ele é a favor de brise-soleils que parecem coisa de fábrica [...]” (BISHOP, 1995, p.275-276).

“A casa está quase pronta: mal conseguimos acreditar. Só falta a porta da frente e o brise-soleil – e mais seis quadrados do terraço que devem ficar prontos em duas semanas no ritmo atual. Na verdade, para atingirmos a perfeita felicidade, só faltam uns 100 mil dólares, sem impostos, para terminar tudo e mais a garagem. [...] A Lota finalmente construiu uma lareira grande, afastada da parede [...]. Já estávamos lendo os jornais de domingo no terraço novo [...]” (BISHOP, 1995, p. 348-350).

Entre novembro 1956 e janeiro 1958 não há registro de nenhuma correspondência ou publicação sobre a residência. Nas cartas à Marianne Moore, datadas de 13 de janeiro e 10 de abril de 1958, ela comenta: “Depois só falta um bocado de vidraças, e estaremos prontas para quando você resolver nos visitar [...]” (BISHOP, 1995, p.378), e “A Lota está zanzando de um lado para o outro com uma trena na mão e o nosso vidraceiro, tentando calcular quanto custaria envidraçar a frente da varanda.”. Os vidros em questão referem-se às vedações da galeria que conecta as três alas: oeste, leste e norte, que, inicialmente, receberiam os brise-soleils.

Por fim, os últimos relatos de Bishop sobre a casa datam de 1958 e 1959, quando em 22 de maio de 1958, em carta à doutora Anny Bauman, ela relata:

“Estamos começando a construir a garagem, o que impacta primeiro em desmontar um morro e colocar a terra dentro de um vale [...]. Mas a Lota fica sempre feliz quando alguma coisa está em obras. Estamos também construindo o caminho de acesso à casa e instalando umas vidraças. Um dia pretendemos fechar a casa, esperamos, até mesmo colocar uma porta na frente, com campainha e tudo.” (BISHOP, 1995, p.384).

4.2 Premiações e publicações

Quando projeta a casa de Lota de Macedo Soares na Fazenda Samambaia, região serrana de Petrópolis, Sérgio Bernardes é um arquiteto recém-formado cuja produção começa a ganhar projeção internacional. Seu interesse pela estrutura metálica, num meio sensivelmente dominado pelo concreto armado, já havia lhe garantido espaço na primeira edição dedicada ao Brasil pela prestigiosa revista francesa “L’Architecture d’Aujourd’hui”.

Em função da notoriedade do projeto, adquirida num primeiro momento pela conquista do primeiro prêmio para arquitetos da II Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de São Paulo (MINDLIN, 2000), a residência foi publicada apenas por fotografias, ou acompanhada de desenhos técnicos, em oito edições de diferentes revistas especializadas de 1951 até 1960, e em mais duas até 1983, ano em que a Revista Módulo fez uma edição especial de Sérgio Bernardes. Outras publicações como a revista italiana Domus cita a residência, e outras tantas revistas fazem publicações posteriores como a Projeto em 2002, e a própria 'A'A', em 2005, que publicou a casa pela quarta vez.

Figura 12 - Capas, em ordem cronológica, das principais edições das revistas identificadas em que a residência foi publicada entre os anos de 1951 e 2005.



Fonte: Revistas Habitat n. 7; 'A'A' n. 42-43, 49, 90 e 359; Acrópole n. 187 e 301; Domus n. 291; Brasil Arquitetura Contemporânea n.4; AD Arquitetura e Decoração n. 9; Arquitetura e Engenharia n. 29; Módulo especial Sérgio Bernardes.

A residência de caráter linear, organização fluida, estrutura metálica e cobertura em alumínio, apresenta uma forte influência das obras de Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe e também contém traços da experiência das Case Study Houses (CAVALCANTI, 2004; NOBRE, 2006; GOMES, 2017), sendo rapidamente publicada em 1951, na sétima edição da revista Habitat, quando a obra ainda estava iniciando. No texto, de autoria de Oswaldo Gonçalves, a publicação elucida que a experimentação do arquiteto com o mínimo de materiais, a modulação, a síntese estrutural, e leveza, estavam presentes especialmente na casa da Lota.

“No momento estou sozinha nesta casa inacabada e fria [...] A casa está em obras de novo e vai mesmo ficar uma beleza. Já saiu numa revista de arquitetura chamada Habitat, e vai sair também no próximo número da

Aujourd'hui [...] embora ainda faltem uns dois terços da obra para terminar. Descobrimos que a cachoeira tem condição de acionar uma turbina, de modo que daqui a uns dois meses esperamos ter eletricidade.” (BISHOP, 1995, p.254-256).

“Não, a Lota não tem nenhuma “propriedade nova”. Estamos morando na mesma casa, ainda em obras, desde umas poucas semanas da minha chegada aqui [...]. Mas acho, sim, e posso afirmar – já que ela não é minha – que é a melhor casa moderna do Brasil, termina ou não, e quem disse foi Henry-Russel Hitchcock [...]. Quando ele nos visitou, ele lamentou não poder colocar a casa na exposição que está agora no Museum of Modern Art, por ela não estar terminada ainda.” (BISHOP, 1995, p.333).

A colaboração entre Lota e Bernardes rendeu à casa a premiação da Bienal, concedida em 1954, por júri renomado formado por Alvar Aalto, Walter Gropius e Ernest Rodgers. Por ocasião da premiação, a casa foi publicada novamente em algumas revistas, incluindo a de Arquitetura e Engenharia no ano de 1955.

Em relação a finalização da obra, a fonte decisiva para inferir uma data para o término e feição dos elementos finais foi a surpreendente presença da casa da Lota na edição n.90 da revista 'A'A' de julho de 1960, dedicada integralmente à arquitetura brasileira, especialmente à construção de Brasília, a nova capital do país. A casa não apenas foi publicada novamente, como, pela primeira vez, a planta e as fotos publicadas coincidem, quase que integralmente, com o projeto original. Pela precisão da planta e o ineditismo das fotos, infere-se que a casa tenha sido visitada pela equipe da revista e tenha sido realizado, não apenas o ensaio fotográfico, mas também um levantamento para a produção do material iconográfico, o que deve ter ocorrido alguns meses antes.

Figura 13 - Capa, conteúdo e planta baixa da revista 'A'A' de 1960, edição n.90.



Fonte: 'A'A' n.90.

Na página central podemos visualizar, na foto superior, a fachada noroeste com a vedação em grandes panos de vidros. Em ambas as páginas, observa-se a pavimentação de piso com a paginação modulada pela malha estrutural do terraço finalizado. Já na página à direita, evidencia-se o detalhe do encontro do pilar metálico duplo em seção cilíndrica que sustenta o alpendre da ala social. Logo em seguida, nota-se a foto da visão de quem acessa a casa, com a escada e a porta de entrada, mas sem a cobertura da garagem e o detalhe da porta dupla de entrada com a vedação superior em vidro.

Ainda não concluída, a casa recebeu o prêmio na II Bienal de São Paulo, no ano de 1954. Dentre os três projetos residenciais apresentados por Sérgio Bernardes, este se sobressaiu perante o júri por sua eventual fotogenia e pelo seus atributos projetuais. Curiosamente, dentre outras casas brasileiras com as quais coincide temporalmente, como a Casa das Canoas, de Oscar Niemeyer, a Residência de Carmen Portinho, de Affonso Eduardo Reidy, ou a Residência Olivo Gomes, de Rino Levi, a Casa de Lota foi a única que chegou a ser premiada. Não deixa de ser significativo que a casa de Sergio Bernardes tenha sido premiada, antes mesmo de ser concluída, no âmbito institucional da Bienal de São Paulo, e por um júri encabeçado por Walter Gropius, na mesma edição em que este recebe o Grande Prêmio de Arquitetura das mãos do Presidente Getúlio Vargas (AUGUSTO, 2019).

Para compreender o significado de tal reconhecimento, é preciso ter em mente a secular dominância da cultura artística francesa permeando a arte e arquitetura no Brasil, para a qual o próprio Vargas contribuiu ao viabilizar a vinda de Le Corbusier ao país no ano de 1936. A premiação da casa projetada por Sergio Bernardes assume, portanto, significação particular diante desse contexto, contrariando o universalismo por meio do qual a arte concreta se definiu no início dos anos 50.

Basta folhear a seção residencial do compêndio de arquitetura brasileira, lançado por Henrique Mindlin em 1956, para perceber o quanto a Casa de Lota simboliza independência em relação à produção arquitetônica até então predominante no país. E o surpreendente grau de autonomia anunciado por Bernardes nesta casa se confirmaria logo adiante em dois espaços expositivos de caráter efêmero: o Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional no Parque do Ibirapuera em 1954 e o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas em 1958. A importância dessa obra se dá não apenas do ponto de vista da primeira experimentação com a estrutura metálica, mas sim da relação brilhantemente estabelecida entre o estilo industrial e o saber vernacular que interpreta as peculiaridades do local.

4.3 O jardim de Lota

A Casa Samambaia foi a obra responsável por canalizar a condução muito peculiar dos sonhos de modernidade da arquiteta no seu âmbito privado e mais autêntico. Lota se consagra nesta obra devido à forte relação simbólica existente entre a edificação e o aproveitamento externo dos jardins tropicais, configurando a casa como uma permanente exposição de arte moderna brasileira, com inúmeras obras de arte, livros, música, objetos e móveis de design, responsável por atrair artistas, intelectuais, escritores, visitantes e ilustres convidados para almoços, festas, comidas fartas, bebidas, risadas, discussões, conversas, configurando-se também como um recanto silencioso e inspirador para os dias mais calmos.

Figura 14 - Foto que evidencia a estreita relação de Lota com a natureza, trazendo-a para dentro da casa através de seus jardins.



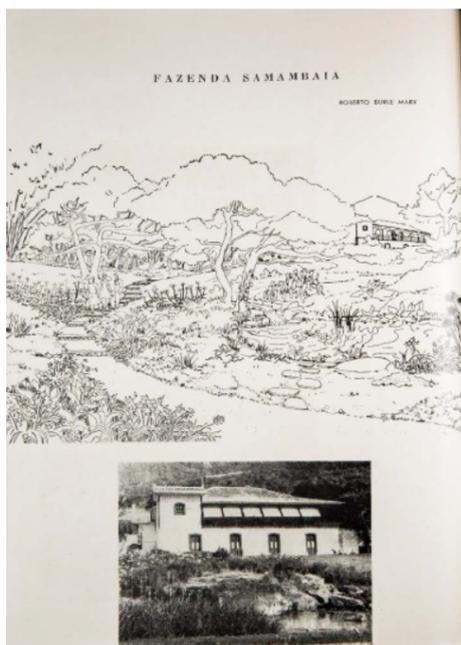


Fonte: Leonardo Finotti in “Sérgio Bernardes: House Lota Macedo Soares, A Photography Essay” (San Francisco: Blurb, 2014, p. 1-100).

Desse projeto pessoal de Lota, evidencia-se a forte conexão de uma rede cosmopolita de sociabilidades a partir de seu reino privado, que envolvia a construção da casa e de seu jardim, com direito a uma rede de empregados em torno de si. Tal residência tornou-se inspiração para inúmeros registros dos escritos de Bishop que, através das suas observações cotidianas do sítio, transcrevia um paraíso narrado na prosa das cartas e nos versos de suas poesias.

Em 1952, quando Bishop se mudou com Lota para o Sítio de Alcobaça, a casa projetada pelo arquiteto e amigo de Lota, Sérgio Bernardes, era o único elemento moderno incrustado na rocha rude. Vale salientar que em 1948 Lota já havia encomendado ao seu amigo paisagista Roberto Burle Marx um jardim frontal para a sede da antiga fazenda, projeto este que foi apresentado em um artigo do paisagista para a Revista Municipal de Engenharia em uma publicação realizada pela Secretaria Geral de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal (Figura 15). Tratava-se de um dos vários projetos paisagísticos para residências urbanas e para propriedades de veraneio das famílias ricas e ilustres que, desde a década de 1930, e em maior número nas décadas de 1940 e 1950, preenchiam a agenda do prestigiado paisagista já reconhecido no Brasil e no exterior pelos seus jardins públicos e privados.

Figura 15 - Jardim da Fazenda Samambaia. Projeto de Roberto Burle Marx, 1948.



Fonte: Revista Municipal de Engenharia, v. XVI, n. 1, mar. 1949, p. 18.

O jardim configurava-se de maneira tão emblemática, nos arredores da residência e com diferentes estilos, que tornava-se o verdadeiro protagonista da obra. Integrados à Mata Atlântica, estimulava passeios, conversas sobre horticultura, botânica, e a observação atenta da paisagem da floresta, as cores, formas, sons e espécies de sua flora e fauna. Bishop chega a narrar em seus escritos tamanha beleza da flora presente nos arredores da residência:

“Um interesse botânico eclético reunia no terreno jabuticabeiras – a Lota está plantando estas árvores por todo o terreno [...]. São lindas e as frutas brotam direto dos galhos, como se fossem milhares de cerejas grandes e pretas – manacás – com flores grandes, separadas, brancas, roxas e lilás-claro espalhadas por toda a copa, como se fosse um grande buquê –, saboneteiras – uma árvore enorme como naqueles quadros de Rousseau em que os troncos das árvores são tão verdes quanto as folhas, com galhos frondosos no alto e flores bem amarelas, dividiam os recantos com bromélias, samambaias e orquídeas coletadas na mata e canteiros de alcachofras, agrião, hortelã, ervilhas-de-cheiro, amores-perfeitos, flox, e nenúfares a ocuparem o lago formado pelos caminhos de água da serra represada e que também abastecia uma cachoeira e uma piscina” (Carta a Kit e Ilse Barker de 5 set. 1953).

A piscina, construída junto à sala de jantar, era abastecida com água vinda direto da montanha, o qual tornou-se um dos locais mais descritos nas cartas de Bishop:

“O Tobias [o gato de Bishop] está fascinado, vive se olhando na água como narciso, e sobe nas pedras para brincar com a água que desce do cano de bambu. Até os operários parecem se divertir, todo mundo adora brincar com água. E aqui temos muita água corrente a jorrar. É só encanar a água que vem do alto do morro. A maneira como fizeram isso é a coisa de que mais gostei aqui – os homens escavaram uma valeta estreita na rocha a cinzel desde o alto da cascata, e a água flui direto para dentro dos canos, gelada, é claro, e deliciosa” (Carta a Kit e Ilse Barker de 5 set. 1953).

Ao lado da criação do jardim, ressalta-se também a construção de um estúdio de trabalho planejado especialmente para Bishop, o qual preencheu os seus relatos de Samambaia nos primeiros anos. Localizado no alto do terreno, sobre uma rocha, o estúdio era um cômodo espaçoso com uma lareira que demonstrava todo o carinho capricho escolhido a dedo pela arquiteta:

“Lota encontrou uma pedra em um tom azulado de cinza, com mica, lindíssima, e usou-a para fazer o estúdio – paredes caiadas e chão de tijolo em ziguezague. Mandamos fazer uma estufa de verdade, tradicional, mas ao mesmo tempo com aparência moderna, para colocar numa das extremidades da sala” (Carta a Dra. Anny Baumann de 28 dez. 1952).

Traduzindo esse paraíso, tido como lugar encantador, o empenho de Lota é assinalado de forma espirituosa pela poeta. A escrita de Bishop regularmente expõe o fascínio da arquiteta pelas obras:

“[...] ela parece estar em ótima forma, mandando numa equipe de catorze ou quinze homens. Estamos começando a construir a garagem, o que implica primeiro em desmontar um morro e colocar a terra dentro de um vale – no momento, isto aqui está parecendo o canteiro de obras da construção do Canal do Panamá. Mas a Lota fica sempre feliz quando alguma coisa está em obras. A casa está quase pronta: mal conseguimos acreditar. Só falta a porta da frente e o brise-soleil – e mais seis quadrados do terraço, que devem ficar prontos em duas semanas no ritmo atual. [...] A Lota finalmente construiu uma lareira grande, afastada da parede. Ela sentou-se numa cadeira de diretor e produziu a lareira, cercada de rapazes andando de um lado para o outro, cada um carregando na cabeça uma pedra retirada da própria encosta” (Carta a Dra. Anny Baumann de 22 mai. 1958).

Não escapavam do olhar atento da estrangeira as hierarquias nas relações sociais, assim como os limites e as contradições do sonho moderno construído por processos

produtivos arcaicos. A casa modernista de aço, vidro e brise-soleil, construída com materiais importados, publicada na revista *Domus* e em mais duas outras revistas de arquitetura, e premiada também na II Bienal de São Paulo, era construída igualmente por desafios, impasses e soluções que registram recursos rudimentares, práticas historicamente sedimentadas e o imprevisto nos caminhos da arquitetura moderna brasileira. Bishop anota com curiosidade a rotina do trabalho com os pedreiros que estranhavam os diferentes materiais e as orientações incomuns da arquiteta.

Outro fator inquietante é o hiato temporal entre as publicações que suscitou dúvidas acerca do tempo real de construção da casa. Segundo Lauro Cavalcanti (2004), em seus escritos descreve que o processo de construção da casa durou um total de três anos, indo de 1951 até 1953, já Ana Luiza Nobre (2006) confere que a obra perdurou um total de cinco anos, perdurando de 1951 a 1956. Carmen Oliveira (1995) descreve em seu livro “Flores Raras e Banalíssimas” de 1995, que retrata a relação entre Lota de Macedo Soares e sua companheira, a poetisa americana Elizabeth Bishop, entre os anos de 1951 e 1967, que os constantes problemas financeiros impediram a continuidade da obra da casa que chegou quase ao fim da década de 1950.

Foi nesse recanto de paisagem natural e humana tão exótica ao seu olhar que Bishop escreveu boa parte de sua obra brasileira. E desse conjunto significativo de narrativas poéticas sobre o Brasil, interessa um pequeno recorte: a leitura de três dos seus poemas escritos na primeira década após sua chegada, e reunidos no “Questões de viagens”, publicado em 1965, dedicado à Lota e dividido em duas partes nomeadas “Brazil and Elsewhere” e “Brasil e Outros Lugares”.

Os poemas remetem à chegada da escritora ao Brasil e a descoberta de Samambaia, processo esse desdobrado na construção de uma persona literária, a viajante em busca de cenários que a transformem no âmbito pessoal e profissional. Analisa-se as primeiras representações da paisagem brasileira através da recriação poética de seu recanto na Serra de Petrópolis como um jardim paradisíaco e no exercício de um método poético em que se expressam alguns jogos paisagísticos. A leitura do livro “Questões de viagens”, e do conjunto de poemas reunidos na primeira parte do livro homônimo, sublinha um estado de paixão que, afirmam seus biógrafos, marca o encontro de Bishop com Lota e sua chegada a Samambaia. Registros dessa fase, demonstram o desejo vertiginoso que se insinua no poema, a descoberta do amor traduzida em viagem de descoberta de paisagens, seres e objetos fantásticos e imperfeitos. Esse poema é do mesmo período de “Song for the Rainy Season”, “The shampoo” e outros que expressam a paixão de Bishop por Lota traduzida em um maravilhamento envolta em uma atmosfera de afeto, cuidado e proteção.

O acolhimento de Bishop por Lota em Samambaia, foi marcado por um fato que aproximou as duas mulheres, recriado por Bishop como um acontecimento fundador desse

amor. Relatado primeiramente em carta para sua médica, a Dra. Anny Baumann, o episódio é contado e recontado nas inúmeras cartas trocadas com amigos. Fica evidente que do lugar criado a partir do jardim moderno de Lota, Samambaia, apelidado como sendo o seu jardim amoroso, ficou guardada a lembrança de um verdadeiro paraíso amoroso e acolhedor.

5. A MAIOR OBRA: O PARQUE DO FLAMENGO

O Parque do Flamengo, também conhecido como Aterro do Flamengo, trata-se de um complexo com aproximadamente 1.200.000 metros quadrados, composto por uma extensa área verde ao longo de uma praia artificial de 1.500 metros de extensão, além de abrigar diversas edificações como o Museu de Arte Moderna e o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial. O parque conta também com pistas destinadas à circulação de veículos, que estabelecem a importante ligação do Centro até a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

Esse grande projeto, que segue o conceito americano de parkways, foi considerado o primeiro parque desenvolvido em linhas modernas no Brasil, constituindo a maior área de lazer ao ar livre existente no Rio de Janeiro. O Aterro do Flamengo, como é popularmente conhecido – ou, mais oficialmente, Aterro do Brigadeiro Eduardo Gomes – é a maior área de lazer do Rio de Janeiro, contando com 120 hectares de parques engenhosamente planejados e plantados que representa um momento decisivo para a cultura carioca. Longe de ser um refúgio da cidade, como o Central Park, o projeto de Lota para o Flamengo – construído em terrenos recuperados para o mar como parte de uma marina projetado e esculpido com a terra aplainada do Morro de Santo Antônio – abraça, de modo brilhante, a modernidade.

A iniciativa de criar um parque na área do Aterro do Flamengo surgiu através do governo de Carlos Lacerda que nomeou, em janeiro de 1961, Maria Carlota de Macedo Soares, popularmente conhecida como Lota, para assumir a assessoria do Departamento de Parques da Secretaria Geral de Viação e Obras e a Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN), cujo objetivo principal era o de coordenar o projeto do Parque do Flamengo. Carlos Lacerda tornou-se governador da Guanabara no final de 1960 e, em nome da amizade pessoal, ele convidou Lota a realizar a grande obra pública para a Baía de Guanabara. Na área onde era riscado o asfalto para desafogar o trânsito do Centro com a Zona Sul, Lota quis erguer o maior parque da cidade. Começou então o tumultuado processo de construção do Aterro do Flamengo, encabeçado por uma mulher sem diploma universitário, mas com uma vontade impetuosa de devolver a cidade aos cariocas, oferecendo um enorme espaço público de qualidade para a população.

A urbanista Lota, desde o início, se posicionou contrária a destinação que vinha sendo dada nas administrações anteriores para a área, uma vez que lançavam apenas vias de tráfego expresso para solucionar os problemas de comunicação existentes entre a Zona Central e Sul

da cidade. Sendo assim, ela teve o papel crucial de chamar atenção do poder público para essa grande área subutilizada que estava localizada estrategicamente no centro da cidade. A urbanista atentou-se para o fato de que esse aterro necessitava de um cuidado especial, a fim de que essa paisagem, extremamente privilegiada da cidade, fosse ressaltada através de um grande projeto urbano-paisagístico que viria a configurar-se como um dos maiores símbolos da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 16 - A orla da Baía de Guanabara antes de iniciar o Projeto Parque do Flamengo em 1939.



Fonte: Postagem “Rio antigo: a Praia do Flamengo antes de virar Aterro em 1939” em O Rio de Janeiro Antigamente, 2012.

Para Lota, não se tratava apenas de criar um parque convencional, com fontes, estátuas, bancos, e áreas de playgrounds. Em sua ideia de parque estava implícito o desejo de contribuir para a melhoria da qualidade de vida da população carioca, além de conter a expansão imobiliária que vinha ocorrendo na época, de modo a possibilitar a reconciliação dos próprios cidadãos com a sua cidade. O objetivo principal, portanto, seria o de preservar um dos cenários mais singulares da cidade do Rio de Janeiro, além de proteger e embelezar a orla marítima construindo um grande parque para incluir nele elementos que fornecessem à população menos abastada a possibilidade de frequentá-lo nas horas de descanso e lazer.

A convite do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, Lota selecionou as mentes mais brilhantes de sua época para conceber o projeto. Ela montou uma equipe com oito arquitetos, incluindo o seu amigo Sérgio Bernardes, convocou Ethel Bauzer Medeiros, que havia estudado a nova área de recreação nos Estados Unidos e deu ao botânico e paisagista Roberto Burle Marx uma de suas primeiras grandes encomendas, incumbindo-o de introduzir

as espécies que havia descoberto durante suas viagens à Amazônia em um parque público constituído de solo salgado e arenoso. Percebendo que Burle Marx era um gênio, ela o convocou a plantar 11.600 árvores de 190 espécies nativas e não nativas no parque.

Qualquer leitura crítica da obra que participou Lota de Macedo Soares nos leva inevitavelmente à questão maior da concepção e da implantação de espaços de convívio coletivo nas cidades brasileiras. Ela sabia o que queria e era incansavelmente insistente: não desistia de cumprir o que estabelecia em sua cabeça. Aos 50 anos, vestindo camisas e calças de homem, Lota na boa observação de Carmen Oliveira, em seu livro *Flores Raras e Banalíssimas*, tinha um ar nobre e decisivo. Numa visão geral, podemos dizer que Lota de Macedo Soares redefiniu e redirecionou o projeto do Aterro com extrema lucidez e alta sensibilidade. Armou um barracão no aterro e levou a equipe com ela para trabalhar lá de manhã até de noite. Tinha uma disposição e uma inteligência notáveis (BYINGTON, 2018).

Historicamente, é importante citar que, próximo à orla, no centro do Rio, existia o Morro de Santo Antônio que foi escavado, e toda a sua terra foi utilizada para aterrar a orla visando a construção de uma grande avenida à beira-mar que ligasse o Centro à Zona Sul. Esse acontecimento ocorreu bem antes da construção do parque, ou seja, o local permaneceu por muitos anos como um grande terreno que contava apenas com entulho e sem nenhuma utilização.

Figura 17 - Vista do Aterro do Flamengo antes da construção do parque em 1948.



Fonte: Imagens captadas do filme "Reidy: a construção de uma utopia" de 2011.

A grande complexidade em relação à área onde se instalaria o parque se deu, sobretudo, pois esta era única ligação direta que existia entre a Zona Sul e o Centro do Rio. O grande desafio era, portanto, o de conceber um parque como parte de um circuito que

organizasse o trânsito de veículos entre essas áreas sem perder a sua identidade como parque. Além disso, duas das onze pistas que já haviam sido implementadas, e cortavam o aterro ao meio, geravam grandes problemas de urbanização, não somente pelo viés estético, mas também pelo lado utilitário, no que tange ao aproveitamento das áreas e à forçada travessia dos pedestres pelas pistas de alta velocidade.

A partir de todo o entulho existente no terreno seria executado um imenso parque exemplar admirável que se converteria em uma das principais marcas registradas do Rio de Janeiro, assim como ocorre com o Pão de Açúcar e as famosas calçadas de Copacabana. Para além disso, é importante salientar que o Parque do Flamengo é, antes de tudo, uma importante experiência no contexto brasileiro em termos de utilização de um parque como instrumento específico de planejamento urbano, que precede e orienta as iniciativas da administração pública. O projeto é também uma vitória frente à expansão imobiliária e à espacialização que evidencia o caráter excludente da desigualdade socioespacial, prática está tão presente na cidade do Rio de Janeiro.

No projeto do Parque, os principais elementos estruturadores, de fato, foram o sistema viário e o paisagismo. O pensamento inicial do projetista Reidy, responsável por dar o pontapé inicial do planejamento urbano daquela área, é coerente com o conceito de urbanização da época, referente à mudança de percepção do espaço, representada pela escala dos automóveis no espaço público. Desta forma, o Parque do Flamengo foi projetado para ser contemplado não apenas pelos seus usuários, mas também para ser percebido pelos transeuntes que atravessam a sua extensão em altas velocidades utilizando seus veículos automotores.

Esta obra configura-se, portanto, com um jardim em movimento, que deve ser contemplado a partir de todo o seu percurso. O seu valor estético encontra-se na percepção do arranjo da composição vegetal e na sua forte relação com a paisagem. Buscou-se justamente, através desse projeto, reconciliar a cidade com as pessoas, depois da insensatez da onda dos mega projetos que não tomavam conhecimento do contexto urbano onde se instalavam. Nessa grande intervenção urbana foi enfatizada a importância do andar, da retomada do ponto de vista do pedestre, da relevância dos pontos de encontro e dos espaços de convivência.

Evidencia-se que o Aterro do Flamengo pertence a esta linhagem ou tradição dos grandes jardins, passeios públicos e parques urbanos do Brasil. Espaços de convívio que detinham a função primordial de mesclar lazer e conhecimento, prazer e pesquisa, estudo e diversão. E que, assim como o jardim botânico carioca, eram lugares abertos ao novo, configurando-se como espaços experimentais. Ainda hoje, olhando para a obra que Lota de Macedo Soares pensou e coordenou, o que vemos é que o Aterro do Flamengo é um extraordinário e esplêndido parque urbano brasileiro.

5.1 A convocação de Carlos Lacerda e a formação da equipe

As referências ao Parque surgem na extensa série que acompanha todo o período da permanência de Bishop no país e registraram as condições em que se deu o convite inicial à Lota para coordenar as obras do Parque:

“Nosso amigo Carlos Lacerda – que passou um ano exilado em Nova York por conta de resquícios do governo Vargas – finalmente chegou ao poder, como governador da Guanabara. Eu e Lota jantamos com ele quando fomos ao Rio, e a Lota já foi ao palácio várias vezes. O Carlos quer que ela trabalhe com ele, encarregando-se do ajardinamento de um trecho novo de avenidas ao longo da baía, onde vão construir cafés, restaurantes, alamedas, talvez um aquário — ele quer que a Lota supervisione todo o trabalho. É o tipo de coisa que ela sabe fazer bem feito. A Lota tem centenas de ideias interessantes sobre esses assuntos, e ela trabalharia com nosso arquiteto [Sérgio Bernardes, autor da casa de Lota em Samambaia] e com o grande paisagista Burle Marx, que é amigo dela (BISHOP. E., Uma arte, p. 425. Carta de Elizabeth Bishop à poeta Marianne Moore, de janeiro de 1961).

A relação entre Lota e o então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, segundo registram escritos e relatos memorialísticos, tratava-se de uma relação marcada por admiração mútua, afinidades políticas e ideológicas. Em carta enviada a Lacerda em 1961, Lota expressa sua expectativa quanto à ideia de se formar a equipe, mostra sua desenvoltura para desenhar composição e estrutura e em explicitar o seu papel no comando da equipe:

Meu caro Governador, quero lhe agradecer a maneira graciosa com a qual você tratou o nosso grupo, sobretudo, fiquei sensibilizada pela generosidade com a qual você tratou o Reidy, naturalmente você conquistou o coração altivo do Reidy que se manifestou antes cético quanto às intenções estéticas e de bom senso de um Governador... Acho que o pobre do Reidy que luta há anos na Prefeitura e no Urbanismo nunca viu coisa igual. [...] Creio que tudo já está engrenado e podemos, se você estiver de acordo, nomear a tal Dona Maria Carlota, ou sozinha ou com uma comissão, não sei o que você acharia melhor. A ideia básica é que eu pudesse mandar na comissão para evitar aos arquitetos por exemplo que eles se indispussem com os seus colegas escolhendo-os ou não, e jogando a culpa para cima de mim – e também segurasse esses artistas nos seus voos à lá J.K (SOARES, Lota Macedo, Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, 20 fev. 1961).

De seu cargo inventado, como Lota própria mencionou “me nomeie já sozinha” em carta dirigida a Lacerda em 1961, ela reelaborou em seus discursos, ao longo dos anos de atuação como urbanista do Parque, os sentidos desse lugar tido por ela como único e especial. Lota discursava sempre em nome do Grupo de Trabalho que era composto por arranjos múltiplos entre escritórios de arquitetura, funcionários públicos pertencentes a diferentes secretarias estaduais e da SURSAN e profissionais autônomos. Tratava-se de um mosaico expressivo de relações profissionais e pessoais em que a contribuição de cada membro era avaliada por distintas escalas e medidas, e cujo eixo ordenador passava pela relação central entre Lota e o governador Carlos Lacerda.

O arquiteto e urbanista Reidy já havia elaborado anteriormente um plano para realizar a urbanização do Aterro no ano de 1948. Reidy foi diretor de urbanismo da prefeitura carioca e desentendimentos com o prefeito Mendes de Moraes levaram à sua demissão na época. Cansado da prefeitura, dos conflitos do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e das dificuldades para implementar os projetos habitacionais, Reidy, no início dos anos 70, estava disposto a retirar-se para realizar apenas trabalhos no âmbito privado. O urbanista estava se esquivando de burocracias e das complicações oficiais. É justamente a partir desse momento em que Maria Carlota de Macedo Soares entra em cena, fazendo questão, desde o início, que Reidy fizesse parte do planejamento do Parque junto a ela, como relata Carmen Portinho citada por Bonduki:

“Ela não teve dúvidas: sabia que existia um projeto feito por Reidy no Departamento de Urbanismo e era muito informada, sabia que ele estava afastado. Ela bateu em casa e pediu para o Reidy retomar o projeto. Ela ia lá todo domingo, sempre com o mesmo assunto, até que ela conseguiu convencê-lo. Foi nos arquivos do Departamento de Urbanismo e desencravou os projetos de Reidy. Ela então foi até Lacerda, e nomeou uma comissão em que o Reidy estivesse presente, foi para o aterro, montou um barracão e lá fez o escritório do Parque do Flamengo. Fez da obra o seu próprio escritório, pois Reidy se recusava trabalhar novamente para a prefeitura”.

O plano do Parque do Flamengo passa então a ser edificado, em sua maior parte entre os anos de 1961 e 1965, sendo obra assinada pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, pelo paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx e por Lota Macedo Soares, à frente da equipe de arquitetos, engenheiros, botânicos, educadores, designers e outros especialistas que integraram o Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro. Criado em 1961 pelo governador Carlos Lacerda, por sugestão de Lota, sua amiga e colaboradora, o GT supervisionaria as obras que até então tinham sido iniciadas no começo dos anos 1950 pela

Secretaria de Viação e Obras Públicas da Prefeitura do Distrito Federal e assumidas, em 1958, pela então recém-criada autarquia da Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN). Sobre o início dos trabalhos e convocações, Bishop confidencia em uma das suas inúmeras cartas:

“Alguns dos melhores arquitetos estão trabalhando com ela, e também o Burle Marx, que é o melhor paisagista tropical que há, a meu ver; e como o Rio é uma grande família, pelo menos o mundo intelectual, estas pessoas são todas velhas amigas. Além disso, e infelizmente, existem os departamentos de Parques e Jardins e de Transporte, e gerais-de-brigada, e muitos, mas muitos burocratas inertes que é preciso enfrentar, e ciúmes e politicagens, e mais a Situação da Mulher aqui. A meu ver, a Lota está se saindo muitíssimo bem. Fico admirada sempre que a vejo em atividade, ou quando a ouço falando ao telefone com essa gente difícil. É muito trabalho; ficamos no Rio de segunda a sexta todas as semanas agora, e a Lota nunca que vai se deitar” (Carta a sua médica Dr. Anny Baumann de 2 mai. 1961).

Foi em 1963 que divulgou-se, de maneira oficial, toda a equipe do G.T. que assinou o plano, que nesse momento já encontrava-se bastante ampliado em relação à sua composição inicial: Lota Macedo Soares (presidente), Jorge M. Moreira (arquiteto), Affonso Eduardo Reidy (arquiteto), Bertha C. Leitchic (engenheira), Helio Mamede (arquiteto), Luiz Emygdio de Mello Filho (botânico), Hélio Modesto (assessor de urbanismo), Ethel Bauzer Medeiros (assessora de educação), Maria Augusta Leão da Costa Ribeiro (assessora de botânica), Alexandre Wollner (programador visual), Carlos Werneck de Carvalho (arquiteto), Claudio Marinho Cavalcanti (arquiteto), Maria Hanna Siedlowski (arquiteta), Celso Paciello da Motta (arquiteto), Juan Derlis Scarpellini Ortega (arquiteto), Sergio Rodrigues e Silva (desenhista), Mário Ferreira Sophia (desenhista) e Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Além da própria equipe do Escritório Técnico Roberto Burle Marx.

Figura 18 - Fotografia com os funcionários do barracão de urbanização do Parque do Flamengo em 1965. Atrás, a partir da esquerda, tem-se: Juan Scarpellini (arquiteto) Júlio Zavala (arquiteto), Lota, Olivio (copeiro), Sergio Rodrigues (arquiteto), Swany (secretária), David (motorista do trenzinho), Marcílio Pereira (jardineiro) e Fernanda Oliveira (secretária).



Fonte: Acervo Digital Instituto Moreira Salles.

Figura 19 - Roberto Burle Marx, Maria Augusta Leão e Lota Macedo no escritório improvisado no barracão da obra do Parque do Flamengo.



Fonte: Arquivo Iconográfico Digital da Biblioteca Nacional.

Pode-se afirmar que Maria Carlota montou um time de primeira linha para a realização da urbanização do aterro. Contando com nomes emblemáticos como o de Bertha Leitchic, uma das primeiras mulheres engenheiras a se formar no Brasil, responsável por calcular diversas pontes e viadutos, e que em 1937, juntamente com Carmem Portinho, Clara Steinberg e Lícia Prado Lopes fundou a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas.

O Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro foi então ratificado por Carlos Lacerda, recém empossado como governador do Estado da Guanabara, levando-se em consideração todas as sugestões propostas por Lota. “Grupo de Trabalho para a Urbanização

do Aterrado” foi o título registrado nos artigos publicados em revistas especializadas, como a exemplo da reportagem “Urbanização do Parque do Flamengo”, encontrada na Revista Módulo, nº 37, ago. 1964, p. 32-33, a qual consta que foi destinado o total de um milhão de metros quadrados para criar a área destinada à recreação pública. Para a grande imprensa, o grupo era costumeiramente divulgado em sua versão abreviada “G.T.” à medida em que suas atividades se tornam tema de reportagens mais frequentes entre os anos de 1963 e 1965.

5.2 Publicações sobre o parque

Além de inteligente, Lota era muito bem informada, quem lê o seu texto de 1964 sobre o parque do Flamengo, por exemplo, percebe de imediato a presença do pensamento de Jane Jacobs ali devidamente assimilado e traduzido para a circunstância brasileira. Lota era mulher de formação e informação sempre atualizada, criada principalmente em termos franceses, mas devidamente familiarizada com a cultura de língua inglesa. Vale a pena ler o texto que ela escreveu sobre o Aterro estampado originalmente na Revista de Engenharia do Estado de Guanabara:

“O maior inimigo da beleza e do conforto de uma grande cidade é o automóvel. As pistas cada vez mais largas e os estacionamentos cada vez maiores vão destruindo rapidamente os edifícios antigos, as travessas estreitas, os jardins, os becos e as tortuosas ruas que desembocam inesperadamente em pequenas praças, e que dão à cidade aquele elemento de surpresa e de originalidade que a distingue das outras. Assim, a cidade vai perdendo o seu caráter e a sua personalidade para se parecer cada vez mais como os subúrbios de Los Angeles. E quanto mais se abrir em pistas e mais se fizer e estacionamentos, mais carros usarão essas pistas e esses estacionamentos. O conjunto do pedestre cada dia interessa menos aos que planejam as tais pistas, que só veem o problema do trânsito o seu aspecto mais simples, o problema do transporte na sua totalidade já que dele depende toda a vida de uma cidade é claro um dos maiores do nosso tempo. Contudo, até hoje, em nenhum país do mundo foi ele tratado com a importância que merece e os erros os mais evidentes continuaram a ser cometidos nas pequenas e grandes cidades.

O Rio de Janeiro, cidade tão bonita quanto difícil em todos os sentidos e, sobretudo, em relação ao trânsito, vai melhorar com a abertura de nossos túneis, que irão diminuir as distâncias e diluir o tráfego e, principalmente, salvar a orla do mar. Na teoria de se fazer o mais fácil, não importando o que isto representa de falha de lógica e de realismo, foram se traçando pistas rápidas, cortando literalmente ao carioca o seu acesso ao mar, glória e beleza do Rio. Pistas de velocidade só são admissíveis na saída da cidade, não dentro dela. Fica, pois, ao governador Carlos Lacerda, a tarefa de devolver a natureza ao carioca, cortando as pistas com sinais, com guardas, com passagem, para que o mortífero tráfego dê ao cidadão o direito de

usar o que é dele. Fazer novas praias, reconstruir as antigas, demolir as muradas que aprisionam a cidade, roubando-lhe a vista.

Iniciou-se em governos anteriores o Aterro Glória-Flamengo, e a gigantesca obra começada há sete anos parecia não ter outro destino senão o de abrir espaço às pistas de velocidade, onde dezesseis fileiras de carros passariam a cem quilômetros por hora diante de um dos mais espantosos panoramas do mundo. Quis este governo, ao continuar as obras do Aterro, fazê-lo inspiração menos mecanizada e anti-humana; infelizmente, duas das vias já iniciadas tiveram que ser mantidas, cortando o Aterro ao meio, mas no resto trata-se de construir agora o maior jardim do Brasil.

Criou esta divisão pelo centro grandes problemas para a sua urbanização, não somente pelo lado estético, como também pelo utilitário, no relativo ao aproveitamento das áreas e a forçada travessia dos pedestres pelas pistas de velocidade. Esta foi imperfeitamente solucionada com três passagens inferiores: uma grande ponte da avenida beira-mar ao Museu de Arte Moderna, e quatro pontes pequenas sobre os morros. Ainda será necessário instalar dois sinais luminosos diante das pracinhas e diante do Museu do Catete. O futuro dirá e, vai dizer mesmo, que outros sinais luminosos serão necessários para que as milhares de pessoas que procuraram atravessar as pistas para o seu banho de mar ou o seu passeio, o possam fazer sem aquele ar agitado que é a marca do pedestre no Rio de Janeiro.

A própria configuração do Aterro, faixa longa e estreita, também apresenta dificuldades para a organização e distribuição das áreas de lazer e divertimento. Dada a sua posição estratégica, serve o Parque do Flamengo tanto a zona norte quanto à zona sul, e será fator de vital importância para a saúde mental e física do carioca de ambas as zonas. A falta de jardins, praças e playgrounds no Rio será, de certo modo, compensado pelos 930.000 m² do Aterro. A ideia básica do projeto é dar a todos os cariocas e as suas famílias a oportunidade de passar o seu domingo ao ar livre.

A dificuldade, naturalmente, é dosar e escolher o que é necessário para isso, fazendo o mínimo de arquitetura para não tirar a vista do mar e não converter os jardins em praças de esportes ou parque de diversões. Não esquecer também que, apesar do mar ser a grande atração e o jardim ser uma passagem para o mar, o parque também será usado como tal e deverá ser tratado como um todo em si mesmo. Os problemas da urbanização são grandes e variados, por exemplo, o da economia e durabilidade dos materiais empregados, a quantidade de vestiários e sanitários necessários, assim como os de outros serviços públicos, a escolha de elementos educacionais que possam servir ao máximo de crianças e adolescentes, com o mínimo de gastos e manutenções, e a luta contra os pedidos esdrúxulos que venham a perturbar ou desvirtuar completamente a unidade do projeto.

Neste mundo de hoje, em que se pensa tão pouco no indivíduo, na criatura humana de carne e osso, nas necessidades de repouso moral e físico, parece que o Aterro da Glória, tal como concebeu o Grupo de Trabalho, é obra urgente e inédita: cuida tanto da beleza e conservação da paisagem, quanto da utilidade dela, põe as necessidades do homem diante das reivindicações da máquina, ousa oferecer ao pedestre, pária da idade moderna, o seu quinhão de sossego e lazer, ao qual ele tem direito, mas que nenhum Governo até agora pensou em lhe garantir.”

Os capítulos “Um Parkway à beira-mar” e “Ao amor do público”, presentes no livro intitulado “Questões de Viagem” escrito por Elizabeth Bishop, tratam da trajetória do projeto do Parque como uma composição que acumula, articula e transforma diferentes concepções de modernização da cidade. Na dinâmica das negociações subjetivas de construção do ambiente urbano, os projetos do Parque foram, em grande parte, afirmados e sustentados por seu discurso, em aliança com suas representações visuais como desenhos, mapas, maquetes, posters, fotografias, logomarcas e um projeto de comunicação visual. Divulgados no próprio barracão de obras, nos gabinetes da administração pública, nas revistas especializadas e nos jornais e revistas de grande circulação nacionais e internacionais e em exposições, constituíram uma das dimensões fundamentais de sua identidade e realização.

Em “Um parkway à beira-mar” e “Ao amor do público”, são analisados também os discursos dos agentes urbanistas empenhados no planejamento e na construção do Parque do Flamengo entre as décadas de 1950 e 1960. Se esse jardim tropical modernista plantado em pleno coração da cidade é obra assinada pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, pelo paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx, assim como pelo Grupo de Trabalho, coordenado por Lota Macedo Soares, as diferentes projeções discursivas e visuais de um parque público no Aterro da Glória-Flamengo, a partir do final da década de 1930, permitem verificar que essa forma mediadora da cidade modernista contém e articula noções, vocabulários e metáforas que expressam distintos imaginários e concepções de modernização urbana. Assim como evidenciam a força poética e política do projeto modernista e de seus defensores que assumem na cidade moderna um duplo papel: construir o ambiente urbano como sonho e ensinar a sonhá-lo como projeto coletivo.

Em 1962, a Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, veículo oficial de divulgação da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Guanabara publicou o artigo “Urbanização do Aterro Glória-Flamengo”. Um desenho esquemático do plano de urbanização da nova área na orla da baía acompanhava o texto assinado por Maria Carlota de Macedo Soares, a nomeada Presidente do Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro.

O artigo assinado por Maria Carlota Macedo Soares, a Dona Lota, como era conhecida, em nome do Grupo de Trabalho não é o único a tratar do Parque nesta edição da revista. Um segundo artigo é publicado, intitulado “A arborização do Parque do Flamengo”,

assinado pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, então Diretor do Departamento de Parques da Secretaria de Obras Públicas da Guanabara, e também integrante da equipe do GT. O artigo vinha acompanhado por várias fotografias em que a área do Aterro aparecia ao fundo, com o Monumento aos Pracinhas, e que mostravam, em primeiro plano, os recém plantados jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de autoria de Roberto Burle Marx.

A exposição simples e didática atraiu o grande público. A inauguração da exposição do parque no Museu de Arte Moderna foi descrita por Bishop em uma carta dirigida ao poeta Robert Lowell em agosto de 1963:

“Foi aberta uma grande exposição no Museu de Arte Moderna a respeito do parque da Lota. Para nossa surpresa, foi um enorme sucesso. Nunca vi tanta gente num evento desse tipo, e as maquetes de madeira, as fotografias aéreas, as maquetes de playgrounds, os trenzinhos, etc, são todos muito bonitos. Acho que a Lota ficou muito contente, se bem que ela ainda não está conseguindo dar conta de tanto trabalho e tanta excitação”. (BISHOP. E., Uma arte, p. 458. Carta ao poeta Robert Lowell de 26 ago. 1963).

O projeto dos anos 1950, implementado pela SURSAN, previa apenas poucas passagens subterrâneas na extensão da área que seria cortada por quatro pistas de velocidade com trechos em nível elevado. A questão voltaria ao debate com a entrada de Lota e do Grupo de Trabalho em 1961 no processo. Em registros em periódicos, verifica-se que, nos dois primeiros anos de trabalho, o impasse girava em torno do número das pistas que atravessariam o aterro e sobre os tipos de acesso para os pedestres, se seriam subterrâneos ou passarelas, à área do Parque. O impasse foi formulado por Lota na apresentação do projeto na Revista de Engenharia, em 1962, e em entrevistas que falavam em nome do Grupo de Trabalho. Em uma das primeiras entrevistas aos jornais como coordenadora do projeto, Lota apresenta sua visão sobre o assunto no jornal “O Globo” em abril de 1961:

“O Governador Carlos Lacerda, tendo examinado os projetos anteriores para a urbanização do aterro, viu logo que uma das mais belas faixas de terra do mundo iria transformar-se em simples pistas de corrida para automóveis, cercadas de algumas tolices de grande quilate, como eucaliptos, três campos de futebol e laguinhas em forma de gravata borboleta. Decidiu, então, convocar-me para que reunisse e contratasse os melhores técnicos nacionais, a fim de humanizar o aterro, oferecendo ao povo carioca, para seu maior proveito, a área que sobrasse das pistas de tráfego” (SOARES, M. C.

M. O Governo quer humanizar o Aterro em benefício do povo, O Globo, 13 abr. 1961, capa).

Suas convicções sobre o tema eram expressas nas entrevistas que dava em nome do G.T. e também nas cartas as quais mantinha Lacerda informado sobre o andamento das obras e sobre os avanços e recuos na queda-de-braço que se desenrolava nas reuniões entre o G.T. e as equipes da Secretaria de Obras e da SURSAN. Apesar de morador da Praia do Flamengo e do entusiasmo inicial com as ideias de Lota a respeito do Parque, Lacerda afastou-se do projeto e das polêmicas entre Lota e os engenheiros do estado.

Em alguns fragmentos de documentos de seu acervo, e também na opinião de Lota registrada em suas cartas, Lacerda buscava associar sua imagem às grandes obras de infraestrutura que, a seu entender, seriam prioritárias para a cidade e para o perfil de eficiência administrativa que pretendia construir em seu projeto político nacional rumo à presidência da república. Túneis e avenidas pareciam interessa-los mais do que um jardim à beira mar. Mesmo que suas perspectivas fotogênicas servissem para exemplificar e ilustrar as grandes obras de seu governo em materiais de divulgação, como folhetos, mapas, guias e publicações de distribuição local e no exterior. E em material de campanha, cujo slogan seria “Veja a Guanabara e imagine o Brasil”, o belo visual do Aterro encaixava-se perfeitamente. Enquanto isso, Lota mantinha a pressão e a cobrança por um posicionamento do governador através de cartas transcrevendo trechos de livros sobre urbanismo em que expunha suas ideias sobre o caso do Aterro:

“As soluções são simples: Reduzir o número de pistas projetadas; Fazê-las com a largura para o máximo de carros; Fazer alguns estacionamentos pagos no centro da cidade; Com todo esse dinheiro economizado, aumentar o número de táxis e coletivos, ônibus, etc. Se por milagre todas as pistas projetadas hoje no Rio fossem executadas, o Rio se tornaria uma cidade inabitável, caótica, e horrenda. A configuração geográfica do Rio se recusa a ser dominada pelo automóvel. Ou se escolhe a supremacia do automóvel ou a beleza do Rio: não há como escapar” (SOARES, Lota Macedo, Carta para Carlos Lacerda, Rio de Janeiro, mar. 1961).

A batalha das quatro pistas e das passagens resolveu-se em meados de 1962, quando houve demissões na Secretaria de Obras e uma recomposição do G.T., com a entrada de técnicos da SURSAN, em grande parte pelo posicionamento duro e intransigente de Lota que conseguira a redução das pistas e a criação de passarelas em uma verdadeira cruzada contra os carros e engenheiros de tráfego.

A dimensão e a relevância dos debates, conflitos e soluções mobilizaram os agentes na definição do projeto em que os discursos a respeito de pontes, travessias e passagens expressavam não apenas posições filosóficas em favor do homem ou da máquina na urbanização da área. As metáforas com que operam evidenciam a complexidade local desse debate. Pontes, travessias e passagens entre a cidade e o Parque moderno não são enunciadas apenas para a condição pedestre, mas realizam um transporte dessa condição dos habitantes do Rio para uma condição ausente, a condição cidadã, que impossibilita a integração pela identidade e faz tortuosas as vias de passagem para o moderno em uma sociedade historicamente espacial e social.

O discurso científico e mecanicista dos sistemas de velocidade articulador da concepção modernizadora dos agentes urbanistas do Aterrado Glória-Flamengo nas primeiras décadas do século XX acumula-se e é modulado a partir dos anos 1950 pela temática de conservação da paisagem e suas metáforas. Nos anos 1960, associados ao projeto do Parque moderno, somam-se a eles termos que buscam dar conta do sujeito protagonista desse espaço: o popular.

Esse processo conflituoso de ampliação e consolidação da democracia tensionado pelas resistências ao seu funcionamento em que os mecanismos políticos, sociais e culturais estabelecidos eram questionados por setores da sociedade informa as atitudes e o discurso contraditórios de Lota, conservador em termos políticos, e sociais e liberal em termos de comportamento, e é referência para se compreender as pontes e trincheiras que buscou construir para seu jardim a partir de distintas convicções e adesões desafiadas pelo contexto histórico.

Sobre os avanços no projeto apelidado carinhosamente pela escritora como “o parque da Lota” eram igualmente assinalados e atribuídos exclusivamente a sua competência:

“Seja como for, o que antes ia ser uns dois quilômetros de pistas nuas cercadas por um parque sem sombras e sem nada de interessante agora vai ter bastante sombra, playgrounds, restaurantes, cafés ao ar livre, pistas de dança etc. — se tudo correr bem. A Lota tem mil ideias boas e viáveis”.

Através das suas cartas, Bishop, enviava aos amigos fotografias e folhetos providenciados por Lota na tentativa de evidenciar suas conquistas:

“Lota está enviando essas fotos da obra dela. Dá pra ver que o parque está ficando pronto. Não, acho que não dá pra vocês perceberem, não, mas o fato é que a coisa está indo muito depressa, e sem dúvida vê-se que é enorme e cheio de problemas complexos de engenharia, horticultura e arquitetura – e a

Lota os enfrenta a todos com o máximo de eficiência e virtuosismo” (Carta ao casal de pianistas e escritores Arthur Gold e Robert Fizdale de 10 out. 1963).

5.3 O planejamento

Com relação ao traçado do parque em si, a problemática urbanística da área do entorno foi bastante determinante. Além de adaptar-se ao traçado já existente do Aterro e das vias, o projeto do parque deveria integrar importantes equipamentos urbanos já inseridos como o Aeroporto Santos Dumont (1944), o Museu de Arte Moderna (1956) e o Monumento aos Pracinhas (1956) e que não estabeleciam nenhuma relação direta entre si.

O projeto urbanístico do Parque do Flamengo contou também com a ilustre participação do arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, o qual desenvolveu um claro esquema funcional urbano distribuído em três diferentes faixas principais. A primeira, encontra-se entre os limites edificados da cidade e as vias rápidas, onde situam-se os estacionamentos, as quadras e os playgrounds. A segunda faixa, é constituída pelas vias rápidas e pelos jardins centrais, que foram projetados em perspectiva profunda, para serem vistos, inclusive, pelos carros que passavam em alta velocidade pelas vias. E, por fim, a terceira faixa que margeia a baía, é responsável por dar suporte aos equipamentos de lazer, à praia, e às atividades desenvolvidas pelos usuários. Estes trajetos foram pensados, sobretudo, para privilegiar os passeios em bicicleta ou a pé.

Figura 20 - Planta Urbanização da Faixa Litorânea Compreendida entre o Túnel e o Aeroporto Santos Dumont, 1958.



Fonte: Revista de Engenharia do Estado da Guanabara, XXVII, n. 1/2, jun. 1960, p. 8-13. Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.

Figura 21 - Fotografia área da Enseada da Glória em 1963.



Fonte: Fotógrafo Marcel Gautherot, Acervo Digital Instituto Moreira Salles.

Figura 22 - Parque do Flamengo um ano antes de sua inauguração em 1964.



Fonte: Urbe Carioca.

O programa de necessidades do projeto foi desenvolvido pela especialista em recreação Ethel Bauzer Medeiros, a qual previu a distribuição de vinte e seis itens, dentre eles: uma marina, áreas de estar, playgrounds, coleções de árvores, área de estacionamento, campos de futebol, restaurante, pistas de aerodelismo, pistas de kart, áreas de piquenique, uma praia artificial, aquário, teatro de marionetes, dentre outros equipamentos. É importante

ênfazer que Ethel tinha a pretensão de desenvolver um parque vivo, ou seja, ela propôs a concepção de espaços que fossem capazes de atender as mais diversas faixas etárias de público, além de priorizar também a criação de diversas áreas que não possuíam atividades pré-definidas, justamente para que os usuários, especialmente as crianças, pudessem sentir-se livres para utilizar esses locais da maneira mais dinâmica e lúdica possível.

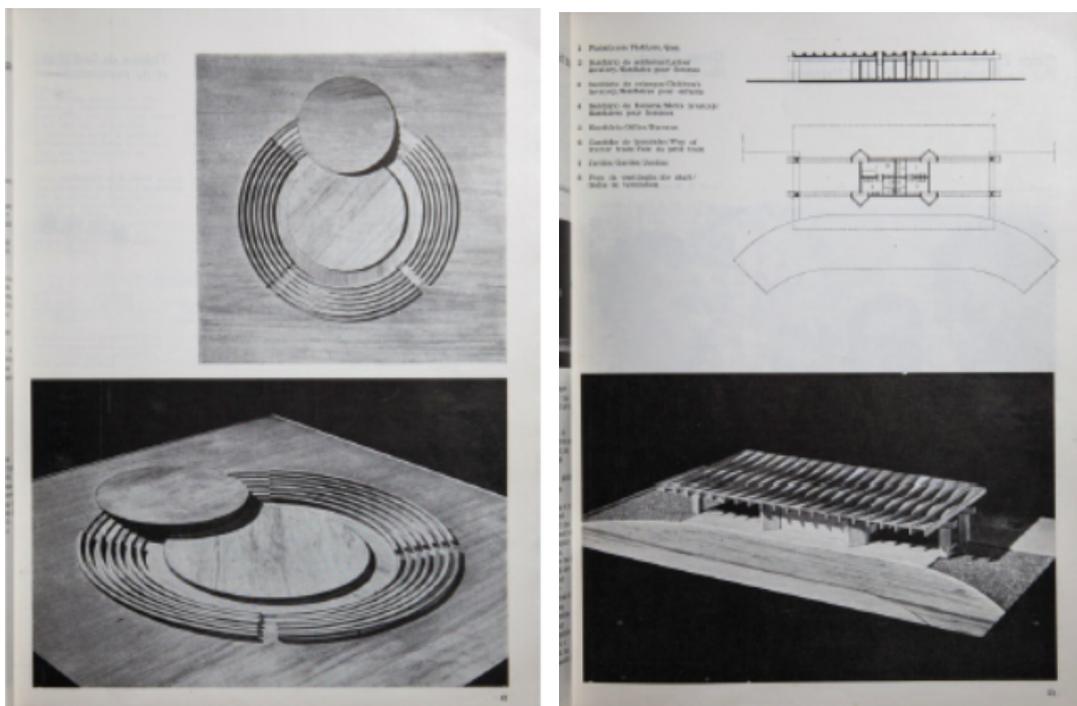
Em 1964, o planejamento de atividades propostas para o parque foi apresentado em artigo assinado pela educadora Ethel Bauzer Medeiros, convidada por Lota a participar do GT no ano anterior e encarregada de desenvolver os espaços recreativos e as atividades que os ocupariam. Publicado na revista Arquitetura, o artigo é ilustrado pelas mesmas imagens que constam da revista Módulo, a planta do Parque que localiza seus elementos de atração e as fotos das maquetes com a Pista de Danças, Coreto, Pavilhão Praia do Flamengo, Pavilhão do Morro da Viúva e Teatro de Fantoches, além de uma nova maquete da Aldeola, projeto assinado pela arquiteta Maria Laura Osser.

Figura 23 - Do lado esquerdo tem-se a publicação, pela revista Módulo, da Maquete do Pavilhão para o Playground da Praia do Flamengo, na página seguinte, tem-se a Maquete do Pavilhão para o Playground do Morro da Viúva Affonso.



Fonte: Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 36 e 37. Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.

Figura 24 - Do lado esquerdo tem-se a publicação, pela revista Módulo, da Maquete da Pista de Dança e espetáculos ao ar livre, já do lado direito, tem-se a Maquete da Estação do Trenzinho.



Fonte: Revista Módulo, n. 37, ago. 1964, p. 47 e 48. Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP.

Em sua totalidade, o planejamento do Parque do Flamengo contou com os seguintes projetos: Restaurante no Morro da Viúva e Churrascaria na Enseada da Glória, playgrounds cercados com pavilhão para educadores, sanitário para crianças, áreas para piquenique com bancos e mesas baixas. Teatro de fantoches e marionetes, duas pistas de aerodelismo, cinco estações e quatro composições de trenzinho para passeios, uma pista com quatro metros de largura, que também serviria para passagem do caminhão de limpeza, de abastecimento e ambulância. Postos de polícia e informações sobre crianças perdidas, telefones etc. Piers para bateau mouche, para pescadores e atracamento de lanchas. Sinalização e mapas. Estacionamento nas faixas mais estreitas do lado do Flamengo. Vestiários, sanitários, irrigação, drenagem, iluminação etc. Contava-se também com o mais belo e variado conjunto de Palmeiras da América do Sul, desde o popular Dendê, até a raríssima Palmeira Iaca da Índia. Os grupos de flores possuíam variadas escalas cromáticas que demonstraram a imensa variedade da flora tropical, além de árvores notáveis por seus tamanhos, formatos e esculturas.

Particularmente em relação a concepção paisagística, integravam a equipe de projeto o renomado paisagista Roberto Burle Marx e o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, que foram assistidos pela equipe de arquitetos que faziam parte do próprio Escritório Técnico Roberto Burle Marx. No que se refere ao uso da vegetação, mais do que uma simples execução de projeto, a obra do Flamengo evidencia as conquistas de um grande experimento. Um experimento em cultivo de plantas em diversas condições climáticas, que se adaptaram

aos ventos e as maresias características da área litorânea, sendo realizada também uma análise atenta ao solo com características arenosas que constituía o aterro.

É importante mencionar ainda que o Parque do Flamengo agrega uma importante contribuição para a ampliação do vocabulário de plantas utilizadas em arborização urbana brasileira. Existem cerca de trinta e uma novas espécies, tanto nativas como exóticas, de alta qualidade plástica e ecológica, que foram utilizadas pela primeira vez em um projeto paisagístico no país. Burle Marx foi capaz de apresentar um imenso painel da flora tropical brasileira com árvores da floresta amazônica que jamais haviam sido utilizadas anteriormente em projetos urbanos.

Das reuniões do Barracão, considerado o escritório do Parque do Flamengo, em que ideias foram discutidas em equipe e desenhos esboçados, Reidy e Burle Marx deixaram como registros dessa fase de trabalho croquis, perspectivas, plantas e maquetes, mas não um memorial descritivo ou textos feitos para o Parque. Esses discursos ficaram a cargo de Lota, Ethel Bauzer e agentes da administração estadual, assim como pela assessoria do G.T. e da própria imprensa.

5.4 O parque do povo

O Parque recebeu diversos nomes que foram substituídos pela cartografia efêmera dos afetos urbanos da população carioca, chegando a ser reconhecido afetivamente como “Parque da Lota”. No decorrer da sua existência, o Parque do Flamengo tornou-se um espaço público extremamente reconhecido e apropriado pela população e visitantes da cidade. É nele, inclusive, onde se realizam, entre outras atividades, grandes eventos responsáveis por atrair multidões. Logo nos seus primeiros anos, eram realizadas comemorações cívicas, como as paradas militares de Sete de Setembro, festas como o Dia das Crianças, celebrações natalinas e eventos esportivos, a exemplo dos torneios de pelada que reuniam dezenas de milhares de pessoas.

Figura 25 - Festival de música popular realizado na Pista de Danças e espetáculos populares em 1965.



Fonte: Fotógrafo Marcel Gautherot. Acervo Digital Instituto Moreira Salles.

Nos dias atuais, são os eventos esportivos, como corridas e competições de ciclismo que mobilizam boa parte da agenda de atividades do parque, tendo sido inclusive área e trajeto incluídos nas competições esportivas realizadas pelos Jogos Panamericanos em 2007, e dos Jogos Olímpicos, em 2016. De lá para cá, o parque sediou concertos e festivais de música e cinema, feiras e eventos do calendário da indústria da moda, encontros religiosos, como a Missa Campal celebrada pelo Papa João Paulo II em 1997 e encontros das igrejas evangélicas, assim como reuniões da agenda política internacional, como a ECO 92 e a Cúpula dos Povos, integrante da programação da RIO+20, em 2012. Vale mencionar ainda que esse grande espaço também faz parte do roteiro dos tradicionais blocos de carnaval do Rio. Apesar de não haver estatísticas oficiais sobre o número de usuários, o parque é uma área muito utilizada pela população e por visitantes que ao decorrer de décadas intensificaram e transformaram os usos originalmente pretendidos para os espaços planejados.

Seus temores diante das incertezas quanto à conclusão da obra fazem-na apontar aquilo que considerava o sentido e o valor do Parque: seu projeto arquitetônico e paisagístico e o serviço público que oferecia à população, a dimensão estética, social e política como dimensões organicamente relacionadas. E que, defendidas publicamente desde sua chegada ao projeto, justificavam as estratégias por ela priorizadas a partir de 1964 quando se explicitou o posicionamento antidemocrático de Lacerda e as consequências eleitorais de tal alinhamento com a diminuição de suas já frágeis bases sociais nas camadas populares. Assim, ficava clara

a inviabilidade de conclusão da obra no prazo pretendido, pelo desinteresse político e pela escassez de recursos para a construção e manutenção do que já havia sido feito no Parque.

Segundo Lota, o Parque seria uma grande praça para o povo, não aquela das encenações das divergências e conflitos, mas uma grande praça imaginada como lugar do encontro em que a cidadania seria exercida pelo viés comunitário da congregação, harmonia, descanso, diversão e lazer. É, de fato, essa utopia que se expressa quando explicam que a finalidade do parque é, acima de tudo, desportiva-recreativa-educativa; quando planejam coleções e ambientes de exposição e educação ambiental planetária; quando desenham pavilhões de recreação dirigida com atividades voltadas para diferentes objetivos, gêneros e faixas etárias e tantas outras segmentações previstas no planejamento dos playgrounds em que se brinca de morar e trabalhar; quando organizam apresentações artísticas de dança, música e teatro escolhidos por seu caráter de manifestação do folclore e da cultura popular brasileira a serem valorizados. Onde aqui recai a premissa em que fez-se o mínimo de arquitetura para não atrapalhar a vista, e fez-se o máximo de divertimentos mas que ao mesmo tempo conservasse a beleza e o caráter do jardim.

Uma segunda atração criada por Lota, e que também foi imediatamente aceita e incorporada na pauta das matérias jornalísticas que acompanhavam a rotina do Parque nos seus primeiros meses de funcionamento, foi o trenzinho do Aterro. Como meio de transporte, resolvia o descompasso entre a dimensão da área e a escala humana pretendida pelo G.T. e compunha uma curiosa terceira via entre a velocidade das pistas expressas de automóveis e o vagar errante dos pedestres. Nos registros fotográficos e nas matérias, verifica-se que o trenzinho acionava uma memória corporal e gestual do bonde, sistema de transporte urbano que estava sendo desativado naquele momento pelo governo. Em sua redução de escala, promovia um encantamento similar aos das maquetes, que assim como um mundo em miniatura, ativava a memória do brincar.

Figura 26 - O Trenzinho do Aterro era uma das atrações populares que ativavam a memória do bonde e operava uma terceira escala entre a cidade da máquina e a do pedestre.



Fonte: Acervo Digital Arquivo Nacional/Correio da Manhã.

As atividades eram, para Lota, travessias físicas e simbólicas entre o belo Parque moderno que arquitetava a natureza e a cidade e as populações pobres do Rio. Em sua perspectiva, terra fértil para brotar uma nova sociedade Lota confidenciou em carta para Rachel de Queiroz:

“É pela primeira vez, Rachel, que se dá alguma coisa de graça à população. Já é tempo de se pensar em gente pobre, em dar ao menos um local, ou o que fazer nos poucos dias de descanso que eles têm. Sempre me horrorizou ver gente moça nos domingos, conversando em grupinhos nas portas das casas, andando ao léu nas ruas, sem ter aonde ir, sem ter nada para se refazer da semana de trabalho, sem ter elementos para criar um sentimento comunitário que dá um esporte em comum, uma atividade qualquer coletiva, e como é que se pensa criar uma nação de gente que vive, pensa e trabalha sozinha?” (SOARES, Lota Macedo, Carta para Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, 16 out. 1965).

A presidente do Grupo de Trabalho, a governadora, a comandante, a engenheira, que conseguira impedir que o Parque virasse um jardim de estátuas e bustos de mortos ilustres e enchia seus percursos com passos de muitos caminhantes anônimos, anunciava sua cidade imaginada. A utopia de humanizar a cidade a sua população pela conservação de sua paisagem e pelas atividades recreativas ofertadas ao coletivo, o sentido de comunidade,

coesa, respeitosa, homogênea e harmoniosa. Pela recreação como serviço público, onde seria possível ensinar o sentimento comunitário àqueles que andam ao léu nas ruas, sem ter aonde ir, sem ter nada para se refazer da semana de trabalho.

É importante destacar que a crescente ênfase no caráter social e popular do Parque é acompanhada por uma transformação de sentido dos termos que designavam o público do parque. Os termos expressam as distâncias e as dificuldades de se lidar com a diversidade dos sujeitos de uma paisagem urbana em transformação acelerada, moradores dos bairros próximos, da zona norte e zona sul, suburbanos e também os pobres, parte deles expulsos do coração da cidade a espalhar-se por novas favelas e novas fronteiras espaciais cada vez mais densas e distantes dos mapas e tecidos da urbanidade fornecidos pelos direitos cidadãos. Povo, população, público mantêm-se como posições homogeneizadoras, generalizantes e sem densidade social mas afirmativas do que era percebido como uma dimensão transformadora e desconhecida do ambiente urbano naquele período. Assinala-se que há um deslizamento da noção de uma pobre população massacrada pelos automóveis, pedestre pária da idade moderna, presente nos enunciados de 1961 e 1962, para a ênfase, nas narrativas de 1965, em uma gente pobre e destituída, como frisado na carta à amiga, e que passava a ser o sujeito das atrações do Parque. Na coluna “Flagrantes de J. J. & J” lê-se:

“Lota Macedo Soares e o Grupo de Trabalho do Aterro estão ganhando a batalha contra a bustificação da área que estão urbanizando e ajardinando. O brasileiro tem uma bustivocação nata e para eternizar um parente, um amigo ou um ídolo lança mão de qualquer bustificativa. Não fora a energia de Lota e seus colaboradores e estaríamos assistindo ao bustifícamento progressivo do Aterro, que brevemente estaria fazendo concorrência ao passeio público, acidente geográfico na paisagem guanabarina que assim pode ser descrito: uma ilha de verde cercada de bustos por todos os lados”. (Cf. CORREIO DA MANHÃ, A tentação do busto, 27 ago. 1963, Segundo Caderno, p. 1.).

Sublinhada a sua importância como uma obra de interesse social, como marca da atuação de Affonso Reidy, Burle Marx, Lota Macedo Soares e da equipe de profissionais envolvidos em sua concepção e realização, sua função social é reiteradamente enfatizada pelo aspecto do uso do espaço que lhe garante lugar de destaque no conjunto de áreas públicas de lazer no Rio de Janeiro.

O sujeito universal anônimo e inquestionável que é a cidade do racionalismo urbanista dá lugar às massas que ocupam o Parque e apresentam-se pelas marcas da diversidade de rostos, trajés, gestos, ruídos, movimentos, expressões e interesses espontâneos e imprevistos. O desafio de planejar a cidade, ao mesmo tempo pensar a pluralidade do real e dar efetividade a esse pensamento do plural, era reafirmado em outra

dimensão: tratava-se de saber e poder articular não mais como projeto sustentado apenas por desenhos e discursos mas como dinâmicas do ambiente urbano. Evidencia-se a importante atuação de Lota na defesa intransigente e corajosa do caráter público da área e dos serviços oferecidos à população. Nos primeiros meses de trabalho do G.T., são frequentes as declarações de Burle Marx e de Lota que anunciam o Parque como um lugar em que a população teria a chance de aproveitar a paisagem, que o jardim propicia o uso público, um lugar de conforto e deleite visual e que ofereceria uma natureza desfrutável e prazerosa.

5.5 A preservação do Parque

Lota sempre via a natureza, seja ela agreste ou já culturalizada, como um patrimônio público, um bem extremamente precioso para a população cidadina. Defendia, por exemplo, a preservação do Parque Lage como espécie de jardim clube cheio de vida que o governo deveria manter em colaboração com os moradores da zona do Jardim Botânico. E era também uma forte defensora do patrimônio natural carioca. Ela considerava os elementos da paisagem como patrimônio essencial dos cidadãos, parte do acervo cultural de uma cidade e, portanto, inalienáveis. Lota argumentava que, tendo em vista a beleza e a diversidade do relevo do Rio, era um barbarismo, uma estupidez e um crime emperiquitar o que quer que fosse em cima de suas montanhas. Por fim, Lota, que amava imensamente o Rio, batia o pé enfatizando veementemente o fato de que não deveria se construir ou planejar a expansão de uma cidade em função do automóvel. Bem ao contrário disso, o Parque do Flamengo, obra de sua vida, configurou-se como sendo um espaço para o Rio reaprender a arte de andar a pé e foi essa a maior dádiva que ela nos deixou (BYINGTON, 2018).

De fato, a atuação do GT e de Lota, sua presidente, garantiu a escolha, o desenvolvimento, a realização, em grande parte até 1965, do tombamento pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) do plano originalmente proposto na década de 1940 por Affonso Reidy, até então diretor do Departamento de Urbanismo da Secretaria de Obras. Suas propostas urbanísticas eram retomadas por sua intenção estética e social, como reação à concepção de urbanização posta em prática no Aterro nos anos 1950. Um modelo que reduzia o sentido de modernização do discurso urbanístico racionalista defendido pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier aos termos de um sistema integrado de velocidade rodoviária.

Diante da ameaça de paralisação e abandono das obras, Lota comemorou o tombamento da área do Parque e de seu projeto paisagístico e arquitetônico. O tombamento foi decretado em tempo recorde pelo DPHAN, solicitado pelo governador Carlos Lacerda, a pedido

de Lota, justificando-se a iniciativa como meio de proteger o Parque como área de garantia da conservação da paisagem. Lota comemorava a defesa do projeto como patrimônio que até então estava sendo ameaçado. Sua abertura à população, de forma improvisada e em diferentes etapas, ocorria à medida em que trechos da extensa área, ainda em construção, eram concluídos.

Já não bastasse a situação peculiar de um tombamento anteceder a construção do bem tombado e a sua inauguração, o ano de 1965, também foi marcado por registros de uma campanha na imprensa e uma batalha feroz nas arenas políticas e jurídicas, tanto estaduais como federais, pela criação da Fundação Parque do Flamengo. Decretada nos últimos meses de governo por Lacerda, em favor da permanência de Lota na condução dos destinos do Parque, a iniciativa foi rejeitada pela Assembleia Estadual por retaliação e falta de sustentação política e, naquele momento, igualmente de bases sociais populares do governo que havia reduzido seus pontos de apoio e de negociação no âmbito do poder legislativo e promovido políticas sociais polêmicas e impopulares, como exemplo, a remoção das favelas (BYINGTON, 2018).

O tombamento pelo Parque pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a promoção intensa de atrações recreativas que o identificassem como um espaço de lazer popular e a campanha para a criação da Fundação Parque do Flamengo, proposta como uma estrutura administrativa autônoma em relação às esferas de atuação executiva e legislativa locais, foram três iniciativas de Lota na busca para responder aos desafios que enfrentava para continuar à frente do projeto. Por essas estratégias, afirmava um compromisso estético, um compromisso político-social e a utilização de ambos como argumentos de escape à sujeição aos mecanismos históricos da arena da política local e aos mecanismos imperfeitos da democracia.

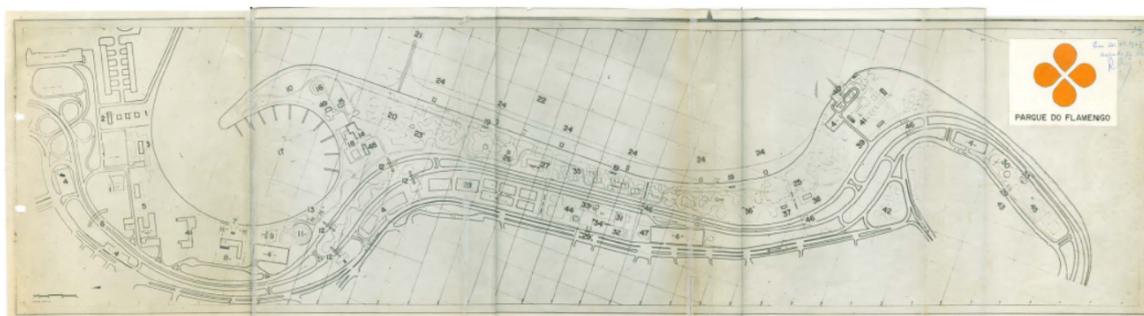
O tombamento era imprescindível para que até o final da obra esta mantivesse o critério e a intenção pela qual ela foi realizada, que se materializam em dois princípios: proteger a paisagem, e também fornecer à população um dos mais importantes elementos, até hoje ignorados pelas administrações, que é propiciar uma grande praça na qual se pudesse descansar, divertir, e praticar esportes da maneira mais acessível possível. O enorme sucesso do empreendimento prova a necessidade que havia de existir um centro desta natureza, na qual a família carioca, sobretudo, de poucos recursos, pudesse passar o domingo, os feriados e dias de folga em espaços de lazer de qualidade na cidade. Pode-se afirmar que foi feito o mínimo de arquitetura justamente para não atrapalhar a vista da paisagem e, em contrapartida, fez-se o máximo de divertimentos conservando a beleza e o caráter peculiar do jardim.

Em uma de suas últimas cartas escritas sobre o parque, em tom de desânimo e frustração, Lota assinala as duas iniciativas que a mobilizaram nos últimos anos de trabalho: o tombamento do Parque e a criação da fundação para geri-lo, registradas em outras passagens

de suas correspondências e nas várias entrevistas e matérias que noticiaram e ajudaram a divulgar a intensa campanha pública em favor da fundação. Esses mecanismos seriam, para Lota, garantias contra a ameaça à integridade do projeto pelas manobras de má fé que transformariam o Parque em mais uma mercadoria nas negociações de nomeações e cargos, características do jogo político carioca que tradicionalmente trata o espaço urbano com área loteada as quais são tomadas como objetos de barganha nos arranjos de poder. Analisa-se aqui uma das cartas de Lota em papel timbrado do Grupo de Trabalho na qual justificava o pedido do tombamento:

“Sr. Diretor, a urbanização do Aterro foi concebida pelo Grupo de Trabalho com o seguinte critério: a defesa e o enriquecimento da paisagem, e a prestação de um serviço público para o povo carioca com caráter educacional e recreativo. Foi sempre a intenção do Grupo de Trabalho, desde o começo da planificação, promover a Fundação do Parque do Flamengo, e de pedir ao digno patrimônio Histórico e Artístico o Tombamento da área. [...] Sobretudo, acreditamos que o nível, tanto estético quanto social, da obra venha a ser aceito pelos altos padrões que sempre nortearam o serviço do Patrimônio. Pelo seu tombamento o Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se trata da complementação ou permanência de planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção à paisagem, e um serviço social para o grande público obedece a critérios ainda muito pouco compreendidos pelas administrações e pelos particulares. A fim de evitar ali construções que possam sacrificar a beleza do conjunto tombado” (RIO DE JANEIRO, Ata da 44ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 20 de abril de 1965).

Figura 27 - Planta de 1965 do Parque do Flamengo, elaborada pelo Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro visando o seu tombamento e a sua preservação.



- | | | | | |
|--|--|---|--|---|
| 1. Clubes Náuticos | 11. Pistas de Aeromodelismo | 21. Espigão para Defesa e Área de Pesca | 31. Aldeia Infantil ou Cidade das Crianças | 41. Jardim Formal |
| 2. Garagem da Fundação Parque do Flamengo | 12. Passarela para Pedestres | 22. Praia do Flamengo | 32. Campos de Voley | 42. Monumento a Casahuatec |
| 3. Pavilhão da Fundação Parque do Flamengo | 13. Sanitários Públicos | 23. Pista de Danças e Espetáculos ao Ar Livre | 33. Biblioteca Infantil | 43. Playground do Morro da Viúva |
| 4. Estacionamentos e Abastecimento | 14. Grandes Ripados | 24. Cabines / Postos de Salvamento | 34. Áreas de Brinquedos | 44. Pavilhão do Playground da Praia do Flamengo |
| 5. Museus de Arte Moderna | 15. Gaiolas de Passaros | 25. Escultura | 35. Quadras Poliesportivas | 45. Escolinha de Tráfego |
| 6. Viaduto Paulo Bittencourt | 16. Aquários | 26. Casco | 36. Grande Brinquedo ao Ar Livre | 46. Passagens Subterrâneas |
| 7. Sanitários Públicos | 17. Marinas - Centro de Vela da Glória | 27. Tanque de Modelismo Naval | 37. Pequeno Pavilhão para o Livro Eterno | 47. Marco do Parque |
| 8. Monumento aos Prazeres | 18. Pavilhão Rock-Garden | 28. Campos de Pedala | 38. Teatro de Marionetes e Fantoches | 48. Vestiários |
| 9. Estação do Tremzinho | 19. Telefones Públicos | 29. Entrada do Playground | 39. Túnel do Tremzinho | 49. Lanchonete e Restaurante Popular |
| 10. Pista do Tremzinho | 20. Área de Piquenique | 30. Pavilhão do Playground do Morro da Viúva | 40. Restaurante | |

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Noronha Santos/IPHAN.

É interessante ressaltar que para a época, tratava-se de um incomum tombamento de área pública, tendo como argumento de autoridade e documental um conceito urbanístico expresso, e não através de uma obra edificada, mas sim através de imagens, uma planta arquitetônica e fotografias de maquetes, e através do discurso sobre ela formulado por seus autores. O lastro deixado por esse processo de tombamento passa pela força simbólica do modernismo arquitetônico e pela luta ferrenha de seus defensores diante do cenário político carioca.

Deixado de lado pelo conselho do DPHAN, o uso do Parque como área recreativa havia sido um dos aspectos do projeto que mobilizara Lota em seu papel de urbanista, por certo, um entendimento compartilhado com aqueles urbanistas paisagistas que, como ela, estiveram envolvidos no Grupo de Trabalho. A criação do Parque, mais do que seus outros projetos de vida, trazia a marca de um compromisso ilustrado do artista moderno em defesa de um patrimônio.

De forma específica, nos anos finais do governo Lacerda, quando as obras desaceleraram e enfim, foram consideradas terminadas pelos novos técnicos que assumiram a Secretaria de Obras e a SURSAN no novo governo, o Parque foi entregue inacabado e em poucos meses apresentava sinais de abandono, como registram reportagens, entrevistas e cartas. Nesse processo, Lota lutava pela permanência à frente do projeto e, em suas narrativas que registram esse momento, é possível sublinhar as contradições dessa modernização urbana, tomando como exemplo o discurso dessa urbanista ferrenha defensora do projeto modernista. Nas declarações realizadas durante a sua campanha sobre a Fundação, Lota justificava a iniciativa:

“Se o parque do Flamengo fosse apenas um jardim, logo depois de terminado seria normalmente entregue à administração do Departamento de Parques do Estado. No entanto, com a sua área total de 1200 mil m², dos quais 930 mil de jardins, recebendo nos finais de semana e feriados dezenas de milhares de pessoas que procuram o mar, a paisagem, e as atividades esportivas e recreativas que se desenvolvem em 7% de sua área, o Parque do Flamengo apresenta problemas de administração que, segundo as autoridades estaduais e os especialistas no assunto, só poderão ser solucionados através de uma Fundação. O planejamento do Parque, tendo em vista a complexidade de suas atrações e atividades, foi concebido para uma conservação e direção centralizadas, e dentro da própria área do Parque. Daí já ter sido projetado o pavilhão de administração. Consideram as autoridades estaduais que só através de uma fiscalização direta e com a presença constante dos encarregados é possível controlar o funcionamento de uma área como a do Aterro, frequentada por dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades.

Se atentamos para a descrição dos problemas e a complexidade administrativa do Parque, frequentado por dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades, é possível dizer que está se fazendo referência de fato a uma nova cidade, que demandaria não apenas uma pavilhão de administração e uma fiscalização direta, mas também recursos e uma autonomia jurídica e política para a sua gestão. Entre as declarações de apoio públicas que recebeu, as de Rodrigo Melo Franco, reforçam a necessidade de proteção da área dado que, exposto às vicissitudes das sucessões administrativas e a outros azares imprevisíveis, se não for assegurado ao Parque um regime excepcional, o povo do Rio de Janeiro corre o risco de ter sem demora, desfigurada e comprometida irreparavelmente a dádiva estupenda que recebeu com o Parque do Flamengo.”

Quando as dezenas de milhares de pessoas de todas as classes e idades cruzaram, de forma ordenada ou desordenada, as passarelas e as autopistas, e se encontraram no espaço público, pareceu a Lota, com o apoio de muitos, justificar-se a fiscalização direta e a presença constante dos encarregados de controlar o funcionamento de uma área gigantesca como a do Aterro. O que começava-se a operar na prática era algo distinto, não se tratava do apoio do Estado a uma iniciativa da sociedade civil, mas uma tentativa de transformar uma área construída com investimento público em um ente com autonomia financeira, administrativa e política em que Lota seria a governadora.

Nos processos de integração e mediação que o Parque, como artefato cultural, realizado entre uma cidade imaginada e uma cidade real, ficaram no papel algumas das pontes simbólicas imaginadas para integrar as partes desta cidade. E que registram a complexidade da atuação de Lota no projeto. Se por um lado ela defendia a conservação da área por seu valor estético, denunciando as pressões para transformar o Parque em um enorme outdoor, por

outro enfrentava-as veementemente manejando ferramentas de propaganda em favor do projeto. Ela negociava a ocupação do espaço desenvolvendo várias atrações de entretenimento popularizadas, enquanto defendia mais investimentos em espaços de lazer para o público. De modo geral, diante de todas as configurações políticas e administrativas durante esse período, regidas por arranjos de poder e interesses políticos, tanto o Grupo de trabalho quanto a Lota, configuram-se como agentes urbanistas empenhados em reformar o espaço urbano atendendo às demandas políticas, econômicas e culturais.

No que se refere à conjuntura de urbanização do Parque do Flamengo, 1965 foi um ano igualmente conturbado, com o esvaziamento do GT e embates entre Lota e Carlos Lacerda, não exatamente pela guinada à direita que o governador havia protagonizado no apoio ao golpe no ano anterior, mas sim pelos desgastes do longo processo em que sua relação pessoal, para o bem e para o mal, ditava o tom, e pelo desinteresse de Lacerda em relação às obras do Parque em detrimento da atenção dedicada às articulações políticas, a sua campanha presidencial, e a outras obras realizadas simultaneamente. Em carta, a mudança de tom reflete a irritação de Lota nos primeiros meses de 1965 na tentativa de criar uma Fundação como recurso jurídico e administrativo que garantisse a conclusão das obras. Igualmente, pode ser lida em relação ao agravamento na conjuntura política e ao isolamento crescente de Lacerda:

“Não tem o menor cabimento, que eu passe esses últimos meses, negligenciando o meu trabalho, tentando angustiosamente, sem meios, tempo e talento organizando um “movimento de opinião” para salvar o Parque. Não tenha a ingenuidade de pensar que este bilhete é para convencê-lo de mudar de ideia e entrar em acordo com a Assembleia [Legislativa da Guanabara] por causa da Fundação [Parque do Flamengo] – você não precisa de conselhos, porque faz isto muito bem, quando o caso lhe interessa. É só para que você saiba que amizade não é sinônimo de burrice, e que o considero totalmente responsável pelo sucesso ou fracasso da lei sobre a Fundação, na Assembleia” (Bilhete manuscrito de Lota a Carlos Lacerda de 15 jul. 1965. Arquivo Carlos Lacerda – UnB).

Os trechos anteriores, registros que, a princípio, tratam do caso específico do projeto do Parque permitem, no entanto, identificar uma conjuntura política e histórica de tensões e conflitos que se realiza, não como algo externo às narrativas, mas por elas construído na trama das relações pessoais dos sujeitos que a reinterpretem e dão um novo sentido. Essa tensão de um tempo de incertezas exemplificava-se, na esfera pública, entre outros fatores, pela recente instauração do regime ditatorial militar que ocorria simultaneamente às alianças e campanhas

políticas locais e nacionais em curso com vista às eleições marcadas para ocorrerem ao final do ano.

Em resposta a esse contexto, a postura assumida por Lota, se deu através da sua intensa atuação em favor da popularização das atrações, na decretação do tombamento - não apenas de uma área, mas de um projeto e de um estilo arquitetônico - e também pela criação da Fundação Parque do Flamengo, partindo-se de diferentes estratégias para prolongar esse comando pessoal entendido por ela como uma forma de atuação em defesa do jardim em um momento estratégico: quando ocorre a integração da obra ao ambiente urbano encarado como uma ameaça.

A importância do Parque do Flamengo é incontestável. Mesmo assim, apesar do Parque ter sido protegido pelo poder público durante mais de quarenta anos, ele ainda encontra-se bastante ameaçado. Confrontado com o projeto original, um inventário, realizado no ano de 1992, apontou uma perda de cerca de 6.000 árvores em menos de 30 anos de existência. Foi então que em 1997, o arquiteto-paisagista Haruyoshi Ono, do escritório Burle Marx, coordenou um projeto de recuperação e revitalização do Parque do Flamengo. Apesar disso, vinte anos após a última revitalização, a flora do parque encontra-se, mais uma vez, ameaçada, e pelos mesmos problemas: a ausência de cuidados do poder público e o uso predatório praticado por alguns usuários. Das 176 espécies de árvores encontradas no parque, por exemplo, seis delas já encontram-se ameaçadas de extinção. Evidencia-se, portanto, a importância de se preservar o incontestável bem do conjunto do Parque do Flamengo, tendo em vista todo o valor social, cultural e econômico que ele agrega não apenas para a sociedade carioca, mas como referência nacional e internacional de prática projetual urbano paisagística.

Ainda assim, de diferentes pontos de vista, das janelas dos edifícios da Avenida Beira Mar e da Avenida Praia do Flamengo, assim como das embarcações que navegam pela Baía de Guanabara, no caminhar vagaroso por suas trilhas e no atravessar veloz pelas autopistas, o parque é reconhecido pelo seu traçado sinuoso, com elementos arquitetônicos e de jardins que compõem a paisagem da orla que integra os perfis construídos da cidade e os contornos montanhosos e marítimos da Baía de Guanabara. Esse conjunto chegou a receber o lastro da UNESCO em 2012 quando o Aterro e o Parque do Flamengo, em conjunto com outros pontos de interesse paisagístico e turístico da cidade, garantiram o título de Patrimônio Mundial ao Rio de Janeiro por sua Paisagem Cultural, sendo considerada a primeira área urbana a ser reconhecida pelo seu valor cultural universal pela convivência da cidade com sua marcante paisagem natural.

Figura 28 - Imagem de drone atualizada mostrando o Parque do Flamengo.



Fonte: Fotografia de Saulo Pereira Guimarães, 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo-se do princípio de que a revisão histórica leva a consequências práticas, uma vez que alimenta estratégias de transformação, buscou-se, gradativamente, através desta pesquisa, compor a história da arquiteta, urbanista e paisagista Lota de Macedo Soares e inseri-la na historiografia, com o intuito de gerar uma maior paridade no exercício da arquitetura e no reconhecimento de suas contribuições. Foi possível evidenciar, ao longo do presente trabalho, que as construções culturais repercutidas no comportamento social, nos espaços urbanos, nos espaços de ensino, no campo profissional, nas instituições e nos canteiros de obra, colocaram Lota em posição desigual, o que refletiu diretamente em sua carreira profissional e na falta de reconhecimento acerca das suas contribuições ao longo da história.

Neste sentido, a principal contribuição deste trabalho é a inclusão de uma mulher que não foi devidamente tratada e discutida pela historiografia da arquitetura nacional, dando luz a sua rica trajetória profissional e as suas contribuições invisibilizadas. É imprescindível trazer estas discussões e contribuições para o ambiente acadêmico, e não se restringir apenas a estudos relacionados ao porquê das mulheres terem sido invisibilizadas ao longo dos anos, mas sim dar oportunidade para que suas produções sejam estudadas, reconhecidas e ressaltadas. É através desse estudo, que questões relativas ao sombreamento, e até mesmo as invisibilidades identificadas, serão cada vez mais minimizadas na historiografia. Essa representação e reconhecimento, embora tardio, se mostra urgentemente necessário e de extrema importância na sociedade contemporânea.

Identificou-se também, através deste trabalho, a noção de que a produção da arquitetura e do urbanismo, pela sua dimensão e complexidade, exige uma equipe colaborativa. Sendo possível alertar para o perigo do reconhecimento de uma única figura protagonista, geralmente masculina, em detrimento aos membros da equipe, que muitas vezes são sequer mencionados, tampouco, reconhecidos. Torna-se importante sinalizar ainda que os estudos ditos feministas no campo da arquitetura não estão interessados em inverter os sinais das operações, substituindo o papel do dominante por um equivalente do sexo oposto, mas sim criar um ambiente de equidade e de justo reconhecimento, no qual os diversos papéis, dentro do complexo fazer projetual da arquitetura e urbanismo e suas áreas correlatas, sejam devidamente creditados, afim de corrigir omissões, e gerar representatividade, na qual ganharão visibilidade não apenas as atribuições tidas como excepcionais.

Acredita-se que no campo da arquitetura a crescente feminização do setor poderá dar pistas para uma alteração do seu discurso, de maneira ainda mais abrangente, em relação às formas de construção da disciplina, dos seus modos de intervenção e interação com a realidade. Mostra-se fundamental, portanto, renovar a academia, enquanto incubadora dos novos profissionais, visando introduzir essas novas potencialidades. Desse modo, será possível criar a oportunidade de redefinição do discurso arquitetônico, ampliando a diversidade dos modelos divulgados, nas suas formas e origens, numa distribuição igualitária do poder político, econômico e social, refletindo-se na sustentabilidade do desenvolvimento e promovendo estratégias de recuperação de imagens antes consideradas invisíveis. Aos poucos, vai ganhando força a luta contra os “silêncios” femininos e evidenciando-se a urgência na busca por estratégias que possibilitem preencher essa grave lacuna ainda persistente na historiografia na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUITETAS INVISÍVEIS. **Arquitetas invisíveis apresentam 48 mulheres na arquitetura:** arquitetura. [S.l.]: ArchDaily Brasil, 2015. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/763417/arquitetas-invisiveis-apresentam-48-mulheres-naarquitectura-arquitetura>>. Acesso em: 04/01/2023.

BISHOP, Elizabeth. **Uma Arte: As cartas de Elizabeth Bishop.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRITO, Alfredo. **Sérgio Bernardes: (1919 – 2002).** Kykah Bernardes, Lauro Cavalcanti (Org.) Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2010.

BURLE MARX, R.. **Fazenda Samambaia.** Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, mar. 1949, p. 18.

CAVALCANTI, Lauro. **Sérgio Bernardes: herói de uma tragédia moderna.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Entrevista de Lota Macedo Soares. Diário de Notícias. **Defesa de um projeto.** Rio de Janeiro, 15 set. 1965, p. 2.

GATI, Andrea Halasz. **Arquitetas no Recife: uma leitura de gênero das parcerias entre casais de arquitetos formados na década de 1960.** Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/42951?locale=pt BR](https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/42951?locale=pt_BR)>. Acesso em 03/01/2023.

GOMES, Sílvia. **Conheça a primeira casa a usar cobertura metálica no Brasil.** Casa Abril, 2017.<<https://casa.abril.com.br/casas-apartamentos/conheca-a-primeira-casa-a-usar-cobertura-a-metalica-no-brasil/>> Acesso em: 21 abr, 2023.

GONÇALVES, Oswaldo. **Arquiteturas de Sérgio Bernardes.** In Habitat. São Paulo, n.7.

HIROKI, Juliana Eiko. **A imagem do arquiteto-imaginários, discursos, mitos e representações: O problema da desumanização dos processos projetuais.** 2018. Tese de Doutorado. Tese (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientador: Artur ROZESTRATEN.

LANGE, Alexandra. **"Porque a arquitetura tem que ouvir suas mulheres esquecidas"** [Necessary Hauntings: Why Architecture Must Listen to its Forgotten Women] 18 Ago 2013.

ArchDaily Brasil. (Trad. Helm, Joanna). <<https://www.archdaily.com.br/br/01-134611/porque-a-arquitetura-tem-que-ouvir-suas-mulheres-esquecidas>> ISSN 0719-8906. Acessado 6 Jan 2023.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. **Arquitetas e arquiteturas na América Latina do século XX**. São Paulo: Altamira Editorial, 2014. Disponível em: <https://femininoeplural.files.wordpress.com/2014/03/arquitetasalxx_final.pdf> Acessado em 12 Jun 2023.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. **Reverendo a história da arquitetura: uma perspectiva feminista**. 2004. 179 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

LOTA. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 10 out. 1967. Primeiro Caderno, p. 4.

NASLAVSKY, Guilah; LINS, Rafaela Silva; VALENÇA, Maria Luiza Rocha Mariz. **Os Saberes Localizados na Prática das Arquitetas no Nordeste brasileiro**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v. 21, n. 2, p. 107-127, 28 nov. 2021.

NASLAVSKY, Guilah; VALENÇA, Maria Luiza Rocha Mariz. **As "outras" do "outro". Pioneiras arquitetas no nordeste brasileiro: Migrações, gênero e regionalismo**. 13º Seminário DOCOMOMO Brasil. Salvador, 2019. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2020/04/119282.pdf>>. Acesso em 03 Jan 2023.

NOBRE, Ana Luiza. **Flor rara e banalíssima: Residência Lota de Macedo Soares por Sérgio Bernardes**. Arquitetura .Crítica, n. 015.01. São Paulo, Vitruvius.

NOGUEIRA, Nadia. **Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: amores e desencontros no Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2005.

OLIVEIRA, Carmen L. e Nogueira, Nadia. **Invenções de si em histórias de amor**. Lota e Bishop. Rio de Janeiro; Apicuri, 2008.

OLIVEIRA, Carmen L. **Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares** p. 11-12, abr 1951.

RISÉRIO, Antonio. **Mulher, casa e cidade**. 1ª ed. Editora 34: São Paulo, 2015.

RUBINO, Silvana. **Arquitetura e a questão de gênero: a mulher na arquitetura e na cidade**. São Paulo: Sindicato dos Arquitetos de São Paulo, 2015. 1 vídeo (94 min). Palestra.

Disponível em:
<<https://www.archdaily.com.br/br/761656/palestra-arquitetura-e-a-questao-degenero-a-mulher-na-arquitetura-e-na-cidade>>. Acesso em: 04/03/2023.

RUBINO, Silvana. **Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade**. Tese (Livre Docência) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SALGADO, Deborah Fernanda, RODRIGUES, Clarice Fernandes. **A mulher nas experiências práticas e pedagógicas da arquitetura e da cidade**. *Revista Arquitetas Invisíveis*, São Paulo n. 1 (Pioneiras), 2013, p.13-16.

SOARES, Lota Macedo. **Carta para Mário de Andrade**. Nova York, 3 set. 1941. Acervo Mário de Andrade.

TORRE, Suzana. **Feminismo e arquitetura**. São Paulo: USP, 2020. 1 vídeo (92 min). Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3m71M5KSUh8>>. Acesso em: 04/01/2023.

VALENÇA, Maria Luiza Rocha Mariz; LINS, Rafaela Silva. **Ilustres Desconhecidas: A trajetória das arquitetas no Recife**. In: Brasil, nordeste, mulheres arquitetas: migrações, regionalismo, gênero. (org: Guilah Naslavsky, Andrea Gati). Editora UFPE. Recife, 2021.

VALENÇA, Maria Luiza Rocha Mariz; NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetas na Escola de Belas Artes de Pernambuco e no Curso de Arquitetura da Universidade do Recife, 1950-1980**. Pesquisa de iniciação científica PIBIC/PROPESQ/UFPE, 2018 a 2019.

VALENÇA, Maria Luiza Rocha Mariz; NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetas no Nordeste brasileiro: migrações, gênero e regionalismo**. Pesquisa de iniciação científica PIBIC/PROPESQ/UFPE, 2019 a 2020.