

BRASÍLIA, O NEOLÍTICO-CONTEMPORÂNEO:

temporalidades em tensão e imaginação barroca em Lucio Costa

EIXO TEMÁTICO 03: Representações, Memória e Preservação do Urbano

ALMEIDA, Dilton de

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFBA)
dilton.almeida@ufba.br

RESUMO

Este ensaio propõe uma arqueologia crítica das exposições a partir da mostra não realizada *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília*, concebida por Lucio Costa entre 1962 e 1963 para o Petit Palais, em Paris. Preservada em seu espólio, a proposta revela uma concepção expográfica interrompida que permite pensar as exposições como campo de montagem e fricção anacrônicas, implicadas na constituição historiográfica da arquitetura e do urbanismo modernos a partir do Brasil. A hipótese é que a noção de “contiguidades insólitas”, formulada no roteiro curatorial, opera como princípio constitutivo do pensamento de Costa. O percurso organizava aproximações entre expressões heterogêneas, suspendendo a linearidade temporal e instaurando uma lógica de montagem. A entrada por uma maloca do Alto Xingu conduzia à Brasília, configurando um “neolítico-contemporâneo”. Diferentemente de *Brazil Builds* (1943), que consolidou uma síntese moderno-colonial, a proposta de Costa opera por meio de disjunções e vizinhanças inesperadas. Interpretamos esse gesto à luz da antropofagia oswaldiana e do *hasard objectif* surrealista, como uma operação crítica de assimilação e de confronto. Em paralelo, mobiliza-se a noção de temporalidade barroca, em Bolívar Echeverría, conforme retomada por Silvia Rivera Cusicanqui (2024), na qual os tempos heterogêneos coexistem em tensão, sem se resolverem em síntese. Sua expografia tensiona tradição e modernidade, instaurando uma *imagem dialética* (Benjamin, 2006) em que mito e projeto coexistem. A exposição interrompida emerge, assim, como operador historiográfico e como campo aberto de pensamento.

Palavras-chave: História do Urbanismo Moderno; História das exposições; Contiguidades insólitas; Afinidades de intenção.

PENSAR FORA DO EIXO

ABSTRACT

This essay proposes a critical archaeology of exhibitions based on the unrealized exhibition *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília*, conceived by Lucio Costa between 1962 and 1963 for the Petit Palais in Paris. Preserved in his archive, the proposal reveals an interrupted expographic conception, allowing exhibitions to be understood as a field of anachronic montage and friction, implicated in the historiographical constitution of modern architecture and urbanism in Brazil. The hypothesis is that the notion of “uncanny contiguities,” formulated in the curatorial script, operates as a constitutive principle of Costa’s thought. The exhibition path organized approximations between heterogeneous expressions, suspending linear temporality and establishing a logic of montage. The entrance through an Alto Xingu maloca led to Brasília, configuring a “Neolithic-contemporary.” Unlike *Brazil Builds* (1943), which consolidated a modern-colonial synthesis, Costa’s proposal operates through disjunctions and unexpected proximities. We interpret this gesture in light of Oswaldian anthropophagy and surrealist *hasard objectif*, as a critical operation of assimilation and confrontation. In parallel, the notion of baroque temporality, as revisited by Silvia Rivera Cusicanqui (2024) in Bolívar Echeverría, is mobilized, in which heterogeneous temporalities coexist in tension without resolving into synthesis. His exhibition project thus tensions tradition and modernity, establishing a dialectical image (Benjamin, 2006) in which myth and project coexist. The interrupted exhibition thus emerges as a historiographical operator and an open field of thought.

Keywords: History of Modern Urbanism; Exhibition History; Uncanny Contiguities; Affinities of Intention.

RESUMEN

Este ensayo propone una arqueología crítica de las exposiciones a partir de la muestra no realizada *L'art au Brésil: la taba contemporaine de Brasília*, concebida por Lucio Costa entre 1962 y 1963 para el Petit Palais en París. Preservada en su archivo, la propuesta revela una concepción expográfica interrumpida que permite pensar las exposiciones como un campo de montaje y fricción anacrónicos, implicadas en la constitución historiográfica de la arquitectura y el urbanismo modernos desde Brasil. La hipótesis es que la noción de “contigüidades insólitas”, formulada en el guion curatorial, opera como principio constitutivo del pensamiento de Costa. El recorrido organizaba aproximaciones entre expresiones heterogéneas, suspendiendo la linealidad temporal e instaurando una lógica de montaje. El ingreso por una maloca del Alto Xingu conducía a Brasília, configurando un “neolítico-contemporáneo”. A diferencia de *Brazil Builds* (1943), que consolidó una síntesis moderno-colonial, la propuesta de Costa opera mediante disyunciones y vecindades inesperadas. Interpretamos este gesto a la luz de la antropofagia oswaldiana y del *hasard objectif* surrealista, como una operación crítica de asimilación y confrontación. En paralelo, se moviliza la noción de temporalidad barroca, en Bolívar Echeverría, retomada por Silvia Rivera Cusicanqui (2024), en la cual temporalidades heterogéneas coexisten en tensión sin resolverse en síntesis. Su expografía tensiona tradición y modernidad, instaurando una imagen dialéctica (Benjamin, 2006) en la que mito y proyecto coexisten. La exposición interrumpida emerge, así, como operador historiográfico y como campo abierto de pensamiento.

Palabras clave: Historia del Urbanismo Moderno; Historia de las Exposiciones; Contigüidades Insólitas; Afinidades de Intención.

PENSAR FORA DO EIXO

1. A ARQUEOLOGIA DE UMA EXPOSIÇÃO¹

Nunca fomos catequizados.
Vivemos através de um direito sonâmbulo.
Fizemos Cristo nascer na Bahia.
Ou em Belém do Pará.

Oswald de Andrade (1928)

Entre 1962 e 1963, Lucio Costa concebeu a exposição *L'art au Brésil: La Taba Contemporaine de Brasília* para o *Petit Palais*, em Paris, que jamais chegou a ser realizada. Não é uma mostra conhecida. Muito menos celebrada. Trata-se de um gesto inconcluso, esquecido e arquivado em seu espólio. As exposições, realizadas ou apenas projetadas, têm-se constituído em instâncias relevantes para a reflexão sobre os modos de produção da história da arte, da arquitetura e do urbanismo, tanto como instrumento de divulgação de pesquisas quanto como fonte documental privilegiada para a prática histórica. Por seu caráter singular, elas não apenas exibem objetos, projetos ou obras, mas também reconfiguram temporalidades e narrativas, convocando diferentes regimes de temporalização entre discursos e instituições. Debruçar-se sobre a história do pensamento arquitetônico e urbanístico a partir das exposições exige, portanto, não só o exame atento de seus conteúdos, mas também a consideração de seus modos de produção, de seus atores e de sua recepção ao longo do tempo.

Observar a *L'art au Brésil: La Taba Contemporaine de Brasília* a partir de sua inconclusão nos permite olhar para as exposições não apenas como vitrines transparentes do visível, mas como campos de escuta para aquilo que ficou por acontecer ou que permanece como ecos de outros tempos, espécie de fantasma a assombrar um modo pacificado da história. E se aquilo que foi descartado, interrompido ou esquecido puder também nos desvelar outros modos de expor o pensamento urbanístico? Em vez de tomarmos o esquecimento como apagamento ou fracasso, seria possível abordá-lo como abertura metodológica — uma *arqueologia*² do que ficou em suspenso?

Dentro da história do pensamento arquitetônico moderno, a exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652–1942*, organizada por Philip L. Goodwin e Henry-Russell Hitchcock para o MoMA em 1943, tornou-se referência historiográfica ao consolidar uma narrativa que articulava, lado a lado, exemplares coloniais e obras modernas brasileiras, sugerindo continuidade entre esses momentos e legitimando a arquitetura moderna como herdeira de uma tradição luso-centrada. Essa

¹ Propomos aqui um esforço arqueológico das exposições, conforme sugerido por: SPRICIGO, Vinicius. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (org.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2017. p. 53–56.

² Georges Didi-Huberman (2012) propõe uma concepção de arqueologia não orientada pela busca de origens fixas, mas pela leitura de vestígios e impressões sensíveis. Trata-se de uma arqueologia das imagens como *empreintes*, marcas deixadas pelo corpo e pelo tempo, que desestabiliza as cronologias lineares e faz emergir zonas de anacronismo, como sintoma e sobreposição de temporalidades. “Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.” (Didi-Huberman, 2012, p. 211-212).

PENSAR FORA DO EIXO

leitura dialogava com ideias em circulação no fim dos anos 1930, como as de Lucio Costa, Mário de Andrade e Gilberto Freyre³, que compreendiam a modernidade brasileira como desdobramento da colonização portuguesa. A mostra e seu catálogo serviram de base para narrativas posteriores que organizaram a história da arquitetura no país dentro desse paradigma, exemplificando, nos termos de Michel de Certeau (2017), uma *operação historiográfica* que institui regimes de visibilidade e validação ao mesmo tempo em que silencia outras possibilidades de enunciação.

Paulo Tavares (2022), em *Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialidade e arquitetura moderna brasileira*⁴, reexamina criticamente a exposição *Brazil Builds* (MoMA, 1943), argumentando que ela consolidou a síntese moderno-colonial da arquitetura brasileira sob o rótulo de “modernismo tropical”⁵. Embora não haja comprovação da participação direta de Lucio Costa na curadoria⁶, Tavares infere que muitas decisões dialogam com seus escritos, ainda que sem atribuição formal. Para o autor, a justaposição entre arquiteturas colonial e moderna legitimou um estilo marcado por viés racista, ao invisibilizar expressões afro-brasileiras, indígenas e vernaculares, exaltando obras coloniais desprovidas de sua violência histórica. Assim, a mostra teria reforçado, sob a égide do pensamento de Costa, um projeto de apagamento estético e político, cujos efeitos se projetaram sobre arquitetos vinculados à síntese moderno-colonial, transformando-se em instrumento de regimes autoritários⁷.

³ Sobre as relações e contaminações do pensamento de Gilberto Freyre, Mário de Andrade e Lucio Costa, ver Otávio Leonídio, *Carradas de razão: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924–1951)* (Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007); e Otilia Fiori Arantes, *O sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa* (Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005).

⁴ Paulo Tavares, *Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialismo e arquitetura moderna brasileira* (São Paulo: n-1 edições, 2022).

⁵ Diz Tavares (2022, p. 48): “A síntese entre o colonial e o moderno elaborada por Lucio Costa foi consagrada na exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York, em 1943.49 Responsável por lançar ao reconhecimento internacional o que a partir deste momento seria conhecida como “arquitetura moderna brasileira” — ou “estilo brasileiro”, como escreveu o crítico inglês Sacheverell Sitwells — a exposição dava ênfase ao patrimônio arquitetônico colonial do Brasil, corroborando a teoria histórica elaborada por Costa. Em display e no catálogo da exposição, arquiteturas que serviram como instrumentos da necropolítica escravagista do Brasil colonial aparecem abstraídas de seu contexto histórico e despidas de sua violência inerente para serem apresentadas como referências formais do modernismo tropical.”

⁶ No catálogo da exposição (BRAZIL, 1943), Lucio Costa é mencionado apenas nos agradecimentos, ao lado de outros arquitetos modernos brasileiros, como Flávio de Carvalho, Álvaro Vital Brazil e Roberto Burle Marx, etc. Algumas pesquisas, no entanto, identificam indícios da designação de Lucio Costa e Niemeyer por Rodrigo Melo Franco de Andrade, na qualidade de diretor do SPHAN, para acolher e colaborar com a equipe do MoMA. Luciane Scottá (2017) e Eduardo Acosta (2009) sugerem que Costa teria auxiliado diretamente Goodwin em sua viagem de estudos ao Brasil, contribuindo para a seleção de obras e influenciando a construção do discurso historiográfico da exposição. Na contramão deste entendimento, Lauro Cavalcanti (2005, p.117), a partir de entrevistas com Lucio Costa, apresenta a cooperação como pouco frutífera: “Contrariamente ao que alguns historiadores geralmente supõem, o contato com Lucio Costa não foi nada caloroso. O urbanista de Brasília contava, entre divertido e surpreso, que Goodwin lhe tratara como a um burocrata do ministério colocado a seu dispor. Pediu-lhe para marcar entrevistas, solicitou-lhe precisões sobre endereços, jamais lhe fazendo perguntas de fundo, parecendo ignorar que se tratava do mais importante ideólogo e um dos expoentes arquitetônicos do país.”

⁷ Para Tavares (2022), o estilo moderno-colonial tornou-se um instrumento ideológico apropriado por diferentes regimes, do protofascismo de Vargas a governos democráticos e ditatoriais, de Kubitschek ao golpe de 1964. Seu argumento, embora urgente, fragiliza-se ao reduzir racismo e autoritarismo a uma questão de estilo ou afiliação formal. A simples adesão ou substituição de um estilo não implica, por si só, uma posição democrática ou antirracista. A crítica não isenta

PENSAR FORA DO EIXO

Ao revisitarmos a proposta de Lucio Costa para o *Petit Palais* — esta sim assinada por ele —, é possível, contudo, complexificar tal argumento. Diferente de *Brazil Builds*, a mostra de 1962-1963 não se ancorava na continuidade entre tradição colonial e modernidade, mas apostava num dispositivo anacrônico de contiguidades. Longe de reforçar a linhagem luso-brasileira como trajetória única da modernidade, Costa propunha um confronto de temporalidades, um *regime de montagem*⁸ que operava por meio de justaposições e estranhamentos. Ao fazer isso, ainda que sem escapar de ambiguidades, assimetrias e silenciamentos, sua proposta oferece outro ponto de vista para pensar a relação entre modernidade, tradição e história urbana no Brasil. O que se pode narrar sobre os vestígios desta exposição nunca realizada? Que ecos ainda ressoam desde a sua idealização?

2. CONTIGUIDADES INSÓLITAS

A proposta de realizar uma grande exposição de arte brasileira em Paris no início dos anos 1960 inscreveu-se no contexto de aproximação diplomática e cultural entre Brasil e França após a construção de Brasília, marcada pela visita de André Malraux em 1959 ao canteiro de obras da capital federal, quando Juscelino Kubitschek destacou a cultura como “semente” de convergência entre as nações. O encontro deu origem ao “Acordo Jaujard” (INTERCÂMBIO, 1960, p. 2), que previa intercâmbios artísticos e a organização de quatro grandes mostras, entre elas a inicialmente intitulada *Exposição de Arte Brasileira – do Marajó a Brasília*.

O projeto, considerado ambicioso, contou com uma comissão formada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, Darcy Ribeiro, Lourival Gomes Machado e Lucio Costa, autor da proposta expográfica. Com apoio parcial do governo francês, o diplomata Wladimir Murtinho foi a Paris em 1960 para levantar plantas do Petit Palais e avaliar exposições anteriores, prevendo-se ainda a apresentação em São Paulo antes de Paris. Em 1962, a coluna *Itinerário das Artes Plásticas* noticiava que, sob responsabilidade do ministro Lauro Escorel, a mostra buscava reunir desde a arte plumária indígena até o concretismo, nesse momento já recusando a linearidade cronológica em favor de confrontos: esculturas populares junto a artistas modernos, Burle Marx em sala própria e Aleijadinho justaposto à arquitetura contemporânea (O BRASIL, 1962).

A exposição não chegou a se realizar, mas o material preservado no espólio de Lucio Costa evidencia um esforço diplomático e curatorial de grande alcance e uma tentativa de repensar a narrativa da arte, da cidade e do urbanismo no Brasil. O documento de seis páginas datilografadas, intitulado Roteiro da exposição programada para o Petit Palais em 1963, sugere que se trata da última versão concebida pelo arquiteto. Ele estaria situado entre fevereiro de 1962, quando já se anunciava o adiamento, e junho do mesmo ano, quando foi aprovado por André Malraux. Diferentemente do título previamente noticiado, Costa adota um nome próprio em francês: *L’art au*

Costa, mas aponta que o problema é mais profundo, enraizado em práticas e fundamentos que devem ser revistos para uma sociedade mais justa e igualitária.

⁸ Cf. Paola Berenstein Jacques, “Pensar por montagens,” em *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I, modos de pensar*, orgs. Paola Berenstein Jacques e Margareth da Silva Pereira (Salvador: EDUFBA, 2018), 206–233.

PENSAR FORA DO EIXO

Brésil: la taba contemporaine de Brasília. Mesmo abortada, a mostra permanece como rastro de outras possibilidades de expor: por contiguidades.

A mudança no título condensa a concepção de Costa ao substituir a adjetivação nacionalista de “arte brasileira” por “arte no Brasil” e trocar a linearidade cronológica por uma condensação anacrônica, a “*taba contemporânea de Brasília*”, definida por ele como “contiguidade insólita”:

Tratando-se de uma exposição destinada ao público europeu, ainda sensível ao exotismo e ao imprevisto – apesar das facilidades atuais de comunicação –, torna-se necessário provocar, de início, no visitante, um impacto de despertar-lhe a curiosidade e de assim predispor-lo a uma identificação momentânea, através da arte com o modo brasileiro de ser, no passado e no presente, – objetivo da exposição. Isto sem recorrer a artifícios outros de apresentação que não o simples confronto de uma contiguidade insólita — a *taba contemporânea de Brasília*. A pré-história parede-meia com a cidade de vida ainda penosa e claudicante, mas símbolo do futuro e da esperança, e prenúncio de um novo Brasil. (COSTA, 1962, p.1)

Na inversão proposta por Costa, Brasília deixa de ser apenas a expressão última e moderna de uma arte no Brasil para condensar, em si, o fim e o começo, instaurando uma suspensão temporal deliberadamente anacrônica. Entretanto, não se trata de abolir por completo os regimes nacionalistas ou teleológicos, mas de abrir, a partir do intervalo, uma fissura ambivalente, o que, em termos benjaminianos, configuraria-se como uma *imagem dialética* (Benjamin, 2006). Assim, a mostra se estruturava no confronto de temporalidades distintas, cujo choque buscava despertar no visitante a curiosidade.

Ademais, ciente de que não estaria aludindo a uma ideia de continuidade, Costa propõe-nos a ideia de contiguidade, que qualifica como insólita; ou seja, trata-se da provocação de uma relação de contato e de interpenetração incomum, capaz de provocar estranheza por sua *extraordinária infamiliaridade*⁹. A parede-meia aparece então como uma espécie de imagem *limiar*¹⁰ entre o passado (pré-história) – aqui figurada na *taba* indígena – e o presente – Brasília, em prenúncio de

⁹ Aqui aproximamos a dimensão do insólito, ou do estranhamento, da noção de *unheimlich*, elaborada por Freud em *O infamiliar*, de 1919, onde se analisam formas de inquietação provocadas pelo retorno do que foi recalcado sob a aparência do (in)familiar. Mais do que simples aversão ou medo, o *unheimlich* se inscreve na cultura como experiência de desestabilização subjetiva, especialmente quando se desfazem as fronteiras entre o conhecido e o inconsciente. Essa aproximação abre brechas para compreendermos as contiguidades insólitas como expressão sintomal, ao desvelarem aspectos traumáticos por vezes obliterados ou recalcados de nossa própria cultura. Cf. Sigmund Freud, *O infamiliar e outros escritos* (Belo Horizonte: Autêntica, 2020).

¹⁰ A partir dos esforços filosóficos de Walter Benjamin sobre o limiar, rememoremos as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 36): “O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, Seuil, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente, de transições; em alemão, registro de *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é permitir ao andarilho e ao morador que transite, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. [...] Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. [...] Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.”

PENSAR FORA DO EIXO

futuro. Trata-se de um torvelinho de estratos de tempos emaranhados anacronicamente como se nos conclamasse a decifrar um enigma em presença.

Propomos como hipótese que a proposição de Lucio Costa introduz uma forma anacrônica de expor, mas também de pensar e de fazer que é correlata ao gesto antropofágico de devoração e ao acaso objetivo surrealista, *hasard objectif*: em que eventos inesperados e à primeira vista aleatórios se apresentam estranhamente interrelacionados como manifestações do inconsciente ou de uma realidade latente¹¹. Ao aproximar a taba indígena à Brasília, Costa parece instaurar uma constelação insólita, uma contiguidade entre tempos e formas distintas, cujo avizinhamento revela uma lógica de sentido oculta, capaz de subverter cronologias lineares e desestabilizar leituras convencionais da história da arte e da cidade. Ao criar fricções temporais, estamos diante de uma espécie de fabulação de mitos que também aparece espacializada na proposta expográfica para o Petit Palais de 1963:

E, para que esse pacto inicial produza o desejado efeito, bastará montar, no amplo salão do 'Petit Palais', forrado de aniação tinta de óxido de ferro escurecido, uma autêntica maloca do Alto Xingu, com a sua forma pura de nau emborcada, e fazer com que o parisiense comece a visita curvando-se para ingressar a visita de *chôire* na penumbra deste estranho neolítico-contemporâneo, com iluminação concentrada apenas nos ricos mostruários de arte plumária, nas redes, nas armas, nos utensílios e nos paus roliços da bela estrutura da nave, onde se mostrarão, igualmente, grandes fotografias e reproduções ampliadas de antigas xilogravuras, documentando a vida nativa. E daí, levá-lo por um passadiço, também sombrio, em forma de túnel tecido com folhas de pindoba, para as câmaras com chão de mesma cor ferruginosa, teto rebaixado azul-claro e paredes verdes-escuro, verdes-tenros e brancas, onde se mostrará então Brasília. (Costa, 1962, p. 1)

Diante da maloca xinguana, configura-se um neolítico-contemporâneo, um espaço liminar que, em penumbra, convoca a atenção sensorial e corporal do visitante. Ao sobrepor maloca e Brasília num mesmo circuito, Costa transforma a contiguidade insólita em gesto expográfico: não como transição histórica, mas como montagem anacrônica em que formas, mundos e tempos heterogêneos coexistem em tensão produtiva, sem resolução narrativa.

3. AFINIDADES DE INTENÇÃO

Considerando a planta em ferradura do *Petit Palais*, Lucio Costa orienta em seu *Roteiro* que, ao subir as escadas e adentrar a galeria, o visitante encontraria à esquerda a maloca, marcando o início do percurso. À direita, um grande painel preto delimitava a saída, impedindo o fluxo inverso. Em frente, dispunham-se um mapa antigo das terras invadidas pelos colonizadores, a réplica da campa de Pedro Álvares Cabral e a bandeira azul e branca da monarquia portuguesa, em contraste com a bandeira do Brasil ao fundo, diante do jardim interno.

¹¹ Entendemos que pensamento de Lucio Costa não está tão distante do surrealismo e de outras vanguardas europeias, dadas suas afinidades com artistas modernistas e antropófagos brasileiros, como bem demonstrou Abílio Guerra (2022) em sua análise das interlocuções culturais do arquiteto.

PENSAR FORA DO EIXO

Após atravessar a maloca e o consequente documentário sobre Brasília, o visitante entraria em contato com a arquitetura *contemporânea*¹², com referência a Gregori Warchawchik e com destaque para o edifício do Ministério de Educação e da Saúde. Além disso, estariam dispostas outras obras fundamentais, como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), além de projetos recentes de maior significação. Ao final desta seção, as construções da Pampulha seriam postas em paralelo às obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Estas últimas seriam expostas em uma das extremidades do edifício, com um pé-direito suficientemente alto para abrigar uma réplica das portadas franciscanas de Ouro Preto.

A razão para esta justaposição seria, de acordo com Costa (1962) as *afinidades de intenção*¹³ entre a arquitetura contemporânea já apresentada e a produção de Aleijadinho. A partir da noção de *afinidade de intenção*, Costa sugere uma nova conexão entre diferentes temporalidades, especificamente entre as obras de Aleijadinho e certas construções da arquitetura moderna e Brasília. Ele estabelece uma distinção entre essa relação e a anterior interconexão com a maloca, que se vinculava mais à simplicidade formal. Costa argumenta que o propósito de tornar a obra de Aleijadinho autônoma do conjunto de obras barrocas exposto é fruto, em parte, da condição espacial do Petit Palais, mas também do contraste com a seção que a antecede. Portanto, seria, assim, mais uma *contiguidade insólita*, mais um anacronismo a ser provocado pelo arquiteto. Brasília e a arquitetura moderna existiriam na encruzilhada entre a maloca xinguana e a obra de Aleijadinho.

Após a seção destinada à obra de Antônio Francisco Lisboa a mostra seguiria com a apresentação em ordem cronológica decrescente retornando à arte, arquitetura e urbanismo contemporâneos, ou como prefere dizer o arquiteto: “[...] a arte correspondente ao ciclo industrial em que o país ingressa, e através do qual se incorpora à linguagem universal da civilização científica e tecnológica do nosso tempo, quando o regional deixa de ser substância e passa a eventual ingrediente” (Costa, 1962, p. 3-4). O arquiteto resolve iniciar essa seção com a mostra de jardins de Roberto Burle Marx, com projetos e fotografias entremeados por plantas tropicais, fáceis de se obter na Europa, com o objetivo de “[...] amortecer, numa certa medida, o contraste, aliás procurado, com a seção anterior” (Costa, 1962, p. 4).

Após a exibição dos jardins, seriam apresentadas gravuras, pinturas e esculturas ligadas ao ciclo industrial. Costa (1962) sugere obras acadêmicas do século XIX, mobiliário, arquitetura do ciclo do café e menção à experiência de Vauthier e Glasion. O visitante seria levado à época da independência, com documentários de Debret, Enders e Rugendas, e curiosidades como a bandeira imperial. A seção uniria diacronicamente 1822 e 1922, Brasil e França, com a bandeira brasileira relacionada à francesa. Encerraria com a “Viagem Filosófica” ao Pará, referindo-se à obra de Antônio José Landi e ao Brasil Colônia. O visitante seguiria para obras do século XVII e do início

¹² Importante frisarmos que a nomeação “arquitetura contemporânea” como consta nos documentos remonta ao que hoje comumente se denomina como “arquitetura moderna” ou “arquitetura do movimento moderno”. Optaremos, neste caso, por manter a nomeação tal qual a documentação.

¹³ Rememoremos aqui uma aproximação do pensamento de Costa ao propor “afinidades de intenção” com as “afinidades eletivas” propostas por Goethe e estudadas com afinco por Walter Benjamin. Cf. Walter Benjamin, “As afinidades eletivas de Goethe,” em *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, org. Walter Benjamin (São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009), 11–121.

PENSAR FORA DO EIXO

do XVIII, do domínio espanhol e da Restauração, como a portada do Paço do Saldanha e as peças missioneiras. Na sala seguinte, haveria uma parte da exposição sobre a presença flamenca no Recife durante o governo de Maurício de Nassau, bem como os originais de Post, Eckhout e Wagner. A última galeria, diametralmente oposta àquela onde seria montada a maloca, seria:

[...] dedicada à arte popular, marcada pela presença do africano e do sertanejo e retomará contacto com o indígena que o recebeu ao iniciar a visita, mas desta vez, através do que ele pôde oferecer de mais evoluído dentro das concepções formais em que a arte de todos os tempos se debate: a estática e a dinâmica, forma fechada e forma aberta, energia plástica concentrada ou em expansão – Marajó ou Santarém. (Costa, 1962, p. 5)

É notável a conexão africana que Costa estabelece com a arte popular, como se vê em seu trabalho expográfico de 1963. Talvez esta seja de fato a única oportunidade explícita em que Lucio Costa expressa os aportes africanos em toda a proposta e, para apresentar tais contribuições opta por utilizar as fotografias de Marcel Gautherot e Pierre Verger a documentar: “[...] as danças, congadas, macumbas, bem como peças originais de cerâmica, ex-votos e carrancas, e uma representação do Bumba-meu-boi como se fez em Neuchâtel” (Costa, 1962, p. 3). A presença do Brasil em Neuchâtel (1955–1956), na inauguração do Museu de Arte Etnográfica, deu-se com a exposição *Brasil – Arte primitiva e moderna: da arte plumária ao arranha-céu*, organizada por Wladimir Murtinho, Mary Vieira, Yedda Lucia Pitanguy e Dirceu Nery, responsável pela seção dita primitiva e pela encenação do Bumba-meu-boi. No térreo, exibiam-se artes indígenas, enquanto, no andar superior, estavam as obras modernas, em uma disposição que reforçava a separação hierárquica entre esses conjuntos. A proximidade com a proposta para o *Petit Palais* reside na atuação diplomática de Murtinho em ambos os projetos. Diferentemente da mostra suíça, Lucio Costa recusa a associação pejorativa entre arte indígena e primitividade, vinculando-a à modernidade de Brasília, e substitui o termo “primitivo” por “popular”¹⁴. Ao final, destaca a importância do artesanato utilitário sertanejo e praieiro, como selas, indumentárias de couro e a jangada, qualificada como romântica e funcional.

¹⁴ A noção de “popular” estabeleceu-se, ao longo da década de 1960, como ponto de inflexão conceitual e institucional para se repensar os campos da arte e da arquitetura no Brasil, sobretudo a partir do pensamento e obra da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. A exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959), concebida por Lina Bo Bardi e Eros Martim Gonçalves como uma mostra paralela e crítica à V Bienal de São Paulo, operou esse deslocamento ao destacar práticas, objetos e formas do cotidiano afro-baiano — ex-votos, indumentárias, peças do candomblé, carrancas e utensílios como expressões vivas de uma arte não disciplinar, em tensão com os cânones da arte erudita e eurocentrada. A força desta virada se concretizaria, nos anos seguintes, na criação do *Museu de Arte Popular* em Salvador, em 1963, idealizado por Lina Bo Bardi como um espaço voltado à legitimação e formação crítica das artes do povo, fora dos parâmetros do colecionismo ou do artesanato tradicional. O popular, aqui, deixa de ser um “arcaísmo” e passa a funcionar como operador estrutural da modernidade, abrindo caminhos para outras epistemologias e outras formas de projeto. No MAP Lina Bo Bardi realizou a exposição *Civilização Nordeste* e outras duas foram abortadas por conta do golpe militar e da saída de Lina Bo Bardi da Bahia. A colaboração de Bardi com o etnólogo e fotógrafo Pierre Verger data da concepção de uma destas exposições não realizadas intitulada *África Bahia*. Verger cooperou especialmente na seleção e documentação das peças e fotografias, reforçando a valorização dos aportes africanos à cultura brasileira, já não como resquícios folclóricos, mas como fundamentos da experiência estética e política do Brasil no seu fluxo e refluxo transatlântico. Em 1988, o projeto da exposição foi retomado por ambos, agora intitulado “África Negra”. Ela foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo e também em Salvador marcando a inauguração da Casa do Benin. Cf. Dilton de Almeida, *Brasília fantasma: a taba contemporânea e a refavela - nebulosas entre Brasil e Nigéria a partir de Lucio Costa (1963-1977)*. Orientadora: Profa.

PENSAR FORA DO EIXO

Para encerrar a exposição, Lucio Costa propôs usar o fundo do painel do Petit Palais, que trazia um mapa do “Descobrimento”, para evocar a França Antártica por meio de uma fotomontagem do Rio de Janeiro pré-colonial e um mapa com pontos de desembarque e conflito ilustrados por Jean de Léry. Embora André Malraux tenha aprovado o projeto em junho de 1962, no mês seguinte o *Correio da Manhã* noticiou a mudança do local para o Grand Palais, o que, apesar da manutenção da proposta, comprometia o jogo de simetrias concebido por Costa devido às diferenças arquitetônicas entre os edifícios¹⁵.

Em 21 de janeiro de 1963, *O Jornal* noticiou o cancelamento da exposição, alegando falta de verba e denunciando a ausência de iniciativa da burocracia cultural brasileira (A AMBICIONADA, 1963, p.1). Em 1964, Francisco Luís de Almeida Sales, ex-conselheiro cultural da Embaixada em Paris, declarou ao *Última Hora* que testemunhara o pesar francês diante do abandono da mostra “Da Maloca a Brasília”, concebida por San Tiago Dantas e projetada por Lucio Costa, vinculada ao Acordo Jaujard. A crise brasileira inviabilizou o projeto, embora tenha indicado caminhos futuros de cooperação cultural (Sales, 1963, p.5). Apesar do cancelamento, em fevereiro de 1963, o *Correio da Manhã* noticiava a designação de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Vinícius de Moraes para representar o Brasil em uma mostra em Paris, promovida pelo Conselho Municipal e não pelo Ministério de Cultura francês, revelando tratar-se de uma iniciativa distinta. A revista *Módulo* de junho de 1963 apresenta indícios da concepção dessa nova mostra:

A Exposição Brasília no Grand Palais, em Paris, foi iniciativa daquela cidade, o que demonstra o interesse que a nova capital do Brasil desperta no centro cultural e artístico da França. A exposição resume-se a um grande tablado elevado um metro do chão com 40 m de comprimento e 16 m de largura. Nesse tablado, foram construídas – como esculturas – as colunas dos palácios Alvorada, Planalto e as da Catedral de Brasília. Um grande painel fotográfico de 36 m de comprimento completa o conjunto, no qual serão previstos locais destinados a uma exposição de Brasília, outra de jóias (de Burle Marx) e um estrado para conjuntos apresentarem a música brasileira, exibições, essas, a cargo de Vinicius de Moraes. (EXPOSIÇÃO, 1963, p. 11)

Fica evidente que a proposta de fato executada elimina as contiguidades insólitas pensadas por Lucio Costa e aposta na arquitetura de Brasília como ícone escultórico, espécie de emblema ou

Dra. Paola Berenstein Jacques. 2023. 392 f. il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

¹⁵ O *Jornal do Brasil* de 04 de julho de 1963, na coluna Idas e Vindas de Gilda Cesario Alvim esclarece de forma jocosa a situação: Por esta razão, e também porque o Petit Palais está tomado, até outubro do ano que vem, por outros compromissos, é possível, segundo decorre das conversas que teve aqui o Ministro brasileiro, que a exposição se realize finalmente não no Petit mas no Grand Palais, situado em frente. É evidente que se isto for decidido, Lucio Costa terá que rever completamente o seu plano, previsto em função do Petit Palais, onde o local disponível, e constituído de uma série de salas de diferentes dimensões que formam um círculo a partir do Hall de Entrada. O Grand Palais, ao contrário, é um imenso hangar, rodeado de galerias e coberto por uma enorme cúpula de vidro. Dentro é vazio e o dia claro. Se a troca for mesmo resolvida, Lucio Costa que está para vir a Paris a fim de estudar a questão, vai se encontrar de novo – mal comparando – em face do Planalto Central, situado desta vez em pleno coração de Paris. Dentro do Grand Palais, ele poderá até se quiser, construir uma maquete, em escala humana, da Praça dos Três Poderes ou da própria capital brasileira. De qualquer forma, planejar ali uma exposição é partir do zero. Para o arquiteto a experiência deve ser tentadora. O risco é grande. Mas também todas as audácias lhe serão permitidas. (Alvim, 1963, p. 2)

PENSAR FORA DO EIXO

*logotipo urbano*¹⁶. Parece-nos ser, sobretudo, uma proposta de maior presença de Niemeyer do que de Costa, haja vista o traço característico de Niemeyer presente na proposta expográfica. É importante também frisarmos que a realização desta espécie de pavilhão brasileiro ocorreu dentro de uma mostra maior intitulada *Arte Contemporânea* e contou com a participação de arquiteturas de outros países, como a Finlândia, os Estados Unidos e o Japão, e de artistas, como as esculturas de Giolli, além de Léger, Picasso e Dalí, etc. A visão singular de Lucio Costa para a exposição no Petit Palais, com suas "contiguidades insólitas", "afinidades de intenção" e narrativas anacrônicas, permaneceu, desde seu cancelamento, obscurecida pela história, relegada às sombras de seu espólio, e emerge como um fragmento revelador para uma arqueologia crítica das exposições e do pensamento urbanístico brasileiro.

4. COEXISTÊNCIA DE TEMPOS E MUNDOS DISSONANTES

Este ensaio propôs interrogar o pensamento e a prática de Lucio Costa a partir de incursões expográficas, com destaque para a exposição não realizada de 1963, em que a justaposição entre a maloca xinguana e Brasília tensionava modos hegemônicos de representação e fronteiras entre moderno e popular, ruína e projeto. Retomamos a hipótese central de que seu pensamento operava por contiguidades insólitas, aproximando opostos em uma montagem anacrônica que evidenciava camadas coexistentes em fricção. Essa hipótese se confirma na proposta para o pavilhão brasileiro da XIII Trienal de Milão, em 1964, quando Costa concebeu redes de dormir e jangadas nordestinas contrapostas a imagens de Brasília para sugerir, segundo suas palavras, que "essa mesma gente que passa o 'tempo livre' na rede, quando o 'tempo apertado' constrói em três anos, no deserto, uma Capital" (Costa, 2018, p. 408). O confronto entre artesanal e industrial, repouso e trabalho, tempo lento e tempo acelerado do progresso delineava uma narrativa visual complexa, construída por choques deliberados e por efeitos de contraste e de espelhamento.

A justaposição entre o artefato popular ameaçado de desaparecimento (a jangada, a rede) e os ícones da modernidade e da técnica (Brasília e a própria fotografia) não aponta para uma superação inevitável do passado, mas para a sobrevivência inquietante do antigo no interior da modernidade. Trata-se de um intervalo dialético, em que o passado não se apaga, mas retorna como sobrevivência, como presença anacrônica. As redes de dormir, originadas de práticas ameríndias, apropriadas pela cultura nordestina e industrializadas em larga escala, condensam essa amálgama de temporalidades e funcionam como índice de outra modernidade possível.

O pavilhão *Riposatevi*, nesse sentido, configura-se como mais um rastro da forma como Lucio Costa operava por *contiguidades insólitas*. Tal como na exposição de 1963, não se trata de apresentar uma síntese harmônica, mas de instaurar um campo de tensão crítica, uma dramaturgia espacial em que a arquitetura passa a expor as contradições, os limites e as ruínas do projeto moderno. Assim como a "taba contemporânea" de Brasília, o *Riposatevi* institui uma *zona limiar* e *dialética*: o popular e o moderno, o descanso e a aceleração desenvolvimentista, o tempo livre e o tempo

¹⁶ Cf. Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005).

PENSAR FORA DO EIXO

apertado. Em ambos os casos, a exposição não é um suporte ilustrativo, mas um espaço de pensamento crítico: um campo aberto de disputa de sentidos.

Se tomarmos a noção de temporalidade barroca proposta por Bolívar Echeverría (1998), tal como mobilizada por Silvia Rivera Cusicanqui (2024), o pensamento de Lucio Costa pode ser apreendido a partir de uma imaginação que articula, sem hierarquizá-los, tempos e formas heterogêneos em coexistência, forjados no interior de processos históricos marcados pela experiência da colonização da América. O barroco, aqui, comparece não como estilo, mas como *ethos* e modo de agenciamento que opera por meio de sobreposições, contaminações, torções, deslocamentos e justaposições, sustentando a simultaneidade de regimes temporais dissonantes sem síntese. Nesse registro, podemos entender que as *contiguidades insólitas* deixam de ser apenas um procedimento formal expográfico para se afirmarem como modo de pensar, no qual a maloca e Brasília, o artesanal e o industrial, o mito e o projeto se mantêm em tensão ativa. Tal imaginação não conduz à estabilização dessas relações, mas insiste em sua fricção, fazendo dela condição de inteligibilidade. Nesse sentido, a imaginação barroca em Lucio Costa pode ser compreendida como a capacidade de sustentar, em um mesmo campo de visibilidade, a coexistência tensa de tempos, formas e mundos que não se deixam reduzir a uma unidade.

À luz dessa imaginação barroca, a noção de *contiguidades insólitas* pode ser retomada em toda a sua densidade crítica, abrindo caminho para reconhecer as ambivalências que atravessam sua trajetória como parte constitutiva de sua contribuição, de modo mais situado e complexo. É por este caminho que propomos pensar a obra e o pensamento de Lucio Costa: não como sistemas coerentes atrelados a estilos fechados, mas como composições instáveis, atravessadas por contradições. Como observa Margareth da Silva Pereira (1990), os artefatos concebidos por Costa parecem sofrer de uma espécie de melancolia ao buscar sua própria dissolução. Suas arquiteturas são muitas vezes deliberadamente mal-acabadas, recusam a ambição da permanência e se deixam atravessar pelo tempo e pelo seu esfacelamento. Em vez de afirmar uma síntese estável entre natureza e cultura, expõem o ocaso e o acaso como operadores fundamentais do gesto projetual, criando espaços que, a cada movimento, reconfiguram a tensão entre artifício e sua ruína. No campo expositivo, onde as imagens não se reduzem à unidade, mas coexistem em tensão, o pensamento de Lucio Costa talvez encontre seu vislumbre mais radical e *contemporâneo*¹⁷, não como forma acabada, mas como operação capaz de fazer irromper o aberto e a coexistência de tempos e mundos dissonantes.

REFERÊNCIAS

A AMBICIONADA mostra brasileira. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1963, p. 1.

¹⁷ Evoca-se a noção de *contemporâneo* a partir de Giorgio Agamben (2009), na qual ser contemporâneo implica não coincidir plenamente com seu próprio tempo, mas apreender suas zonas de sombra e de desajuste.

PENSAR FORA DO EIXO

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVIM, Gilda Cesário. Idas e vindas - Bilhete de Paris. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 jul. 1963, p. 2.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago, **Revista de Antropofagia** 1, nº 1 (Maio de 1928): 3-7.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BRAZIL builds: architecture new and old 1652-1942: **Construção brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942**. New York, USA: The Museum of Modern Art, 1943.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, (1975) 2017.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34/Edições SESC, 2018.
- COSTA, Lucio. **Encontros** (organização de Ana Luiza Nobre). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- COSTA, Lucio. **Roteiro da exposição programada para o Petit Palais**. Documento. Acervo Casa de Lucio Costa, 1962, 6 páginas.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Um mundo ch'ixi é possível: ensaios de um presente em crise**. São Paulo: Elefante, 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206–219, 30 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- DO PETIT para o Grand Palais. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1962, p. 2.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: ERA, 1998.
- EXPOSIÇÃO de Brasília em Paris. **Módulo - arquitetura e artes visuais no Brasil**, Rio de Janeiro, n. 33, jun. 1963, p. 11.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GORELIK, Adrian. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GUEERRA, Abílio. **Cultura pau-brasil: o encontro de Lucio Costa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral**. São Paulo: Editora Romano Guerra, 2022.

PENSAR FORA DO EIXO

INTERCÂMBIO cultural com a França será incrementado: programa até 63. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1960, p.2.

JACQUES, Paola Berenstein. VELLOSO, Rita. **Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Cosmópolis ; Salvador : Edufba, 2023.

KUBITSCHKEK, Juscelino. Discurso de JK na inauguração de Brasília. In: PINTO, Luíza Helena Nunes. **Discursos Selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 51-54.

KUBITSCHKEK, Juscelino. Oração do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveria. In: ASSOCIAÇÃO Francobrasileira de Brasília. **Homenagem a André Malraux (1901-1976)**, Brasília: AF Brasília, 2001.

LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razão: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

MALRAUX, André. Brasília - Capital da esperança In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Júlio. (org.) **Brasília - antologia crítica**. São Paulo: Cosac&Naify, 2012, p. 53-58.

MAURÍCIO, Jayme. As reivindicações do Brasil à UNESCO: benefícios iguais concedidos à Ásia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1960, Coluna Itinerário das Artes, p. 2.

O BRASIL no Petit Palais. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962, Coluna Itinerário das Artes, p. 2.

PEREIRA, Margareth da Silva. A Arquitetura Brasileira e o Mito: Notas Sobre um Velho Jogo entre "Afirmação-Homem" e "Presença-Natureza". **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 2-21, dez. 1990.

PEREIRA, Margareth da Silva. Quadrados brancos: Le Corbusier e Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otávio. CONDURU, Roberto. (Org.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo, SP : Cosac & Naify, 2004. p. 220-248.

SALES, Francisco Luís de Almeida. Fui testemunha do pesar do Quai d'Orsay. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 13 set. 1964, p. 5.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. Rumo a uma arqueologia das exposições. In CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (org.). **História das exposições: casos exemplares**. São Paulo: EDUC, 2017, p.53-6

TAVARES, Paulo. **Lucio Costa era racista?: notas sobre raça, colonialismo e arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

WISNIK, Guilherme. "Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade". **Novos Estudos**, n. 79, nov. 2007, p. 169-193.

WISNIK, Guilherme. **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna : depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho**. S. l.: [s.n.], 2003